



SCUOLA
NORMALE
SUPERIORE

*La Cappella di Santa Maria della Carità a Padova:
storia, forma e funzione
(1300-1765)*

Relatore

Professor MASSIMO FERRETTI

Candidato

Dottor DANIELE GIORGI

ANNO ACCADEMICO

2017/2018

INDICE

<i>Ringraziamenti</i>	
<i>Introduzione</i>	7
1. La vicenda storica del complesso dell'Arena	11
1.1 Enrico degli Scrovegni e l'acquisto dell'Arena	11
1.2 La costruzione della Cappella e le sue vicende sino alla morte di Enrico degli Scrovegni (1300-1336)	13
1.3 Dagli Scrovegni ai Foscari	21
2. La compagine architettonico-decorativa	31
2.1 L'aula seminterrata e i prospetti esterni della cappella	31
2.2 Giotto a Padova: un'introduzione	39
2.3 L'interno	45
2.3.1 Il ciclo giottesco	45
2.3.2 Gli arredi dell'aula	81
2.3.3 Lo spazio presbiteriale	86
2.3.4 La sagrestia e la loggia	99
3. La sacra rappresentazione dell' <i>Annunciazione</i>	113
3.1 La storia e lo svolgimento dell'ufficio drammatico	113
3.2 La 'colomba di Giotto': forma e funzione della cappella dell'Arena	118
3.3 Dalla fine delle "superstizioni" alle soglie della riscoperta critica dei Primitivi	119
<i>Conclusioni</i>	129
APPENDICI	133
<i>Bibliografia</i>	165

Questo lavoro di ricerca, che ha avuto una gestazione non breve dopo un periodo contrassegnato da qualche difficoltà personale, è stato concepito e portato a conclusione grazie al sostegno morale e professionale di molti docenti, colleghi e amici. Ringrazio anzitutto Massimo Ferretti, che mi ha incoraggiato con pazienza e ha sorvegliato la stesura della tesi. Marco Collareta, che è stato supervisore delle mie precedenti tesi di laurea, ha stimolato la mia curiosità con intuizioni acute, che hanno contribuito a perfezionare in modo incisivo il contenuto del testo. Il magistero di Giulia Ammannati è stato un modello pedagogico. Nel corso dell'elaborazione del testo Cristiana Pasqualetti è stata un'interlocutrice preziosa. Inoltre, ho ricevuto consigli e suggerimenti da Walter Cupperi, Chiara Frugoni, Alessio Monciatti, Salvatore Settis e Francesco Zimei.

Sono grato a Davide Banzato, Francesca Capanna, Giuliano Ghiraldini e Domenico Lo Bosco per le agevolazioni, che mi sono state concesse nella visita della cappella e nel reperimento di materiale documentario. Marco Forese, in servizio presso l'amministrazione municipale di Padova, mi ha gentilmente accompagnato nell'ispezione del seminterrato della cappella, in corso di restauro, e degli ambienti del sottotetto della fabbrica.

Questo testo è nato anche grazie al supporto e agli scambi, che mi sono giunti dai colleghi e amici di anni di studio, a Pisa e altrove. Per questo motivo, ricordo con speciale gratitudine Patrizio Aiello, Francesco Busti, Marcello Calogero, Vittoria Camelliti, Annachiara Corradino, Giovanni Giura, Francesco Guzzetti, Leonard Horsch, Alice Leone, Marco Mascolo, Luca Palozzi, Costanza Paolillo, Orso Maria Piavento, Stefano Rinaldi, Marco Rossati, Daniele Rivoletti, Francesca Santamaria, Nicolò Sini, Francesco Torchiani, Delia Volpe.

Negli anni di formazione alla Scuola Normale Monia Manescalchi è stata una presenza imprescindibile nella quale ho trovato talvolta una seconda mamma, spesso una persona di famiglia, sempre un esempio di umanità, di disponibilità e di dedizione al proprio lavoro.

Devo un ringraziamento affettuoso a mia madre, che mi ha sostenuto e confortato in tante oscillazioni personali negli ultimi anni, ha coltivato la mia passione per lo studio sin dall'adolescenza ed è stata lettrice attenta del testo della tesi.

Infine, vorrei concludere con un pensiero rivolto a Maria Monica Donato, che ha avuto un ruolo determinante nel mio percorso formativo presso la Scuola. Negli ultimi dieci anni la riduzione del finanziamento pubblico destinato all'università italiana è stata accompagnata da un mutamento profondo nell'approccio all'attività di ricerca. Il rispetto degli attuali parametri di valutazione della 'produzione' scientifica, indispensabile anzitutto ai fini dell'abilitazione alla docenza, ha imposto un cambiamento culturale radicale, che spesso finisce per privilegiare la quantità piuttosto che la qualità dell'attività di ricerca e a ridimensionarne la sua naturale connessione con l'impegno didattico. Questo indirizzo è diametralmente opposto al metodo, alle finalità e alla visione della ricerca, che Monica perseguiva sino a pochi anni fa. Alla sua inclinazione ad aprire prospettive di indagine inedite, al suo rigore filologico, alla sua attitudine multidisciplinare, al suo desiderio di vedere nella storia dell'arte *anche* uno strumento di comprensione della società e dei suoi mutamenti non posso non guardare oggi con un profondo senso di nostalgia e di rimpianto.

INTRODUZIONE

L'oggetto di indagine di questa tesi di perfezionamento è un tema impegnativo. La Cappella di Santa Maria della Carità all'Arena a Padova, detta "degli Scrovegni", è diventato – a partire dal diciannovesimo secolo – uno dei monumenti più celebri del patrimonio storico-artistico italiano. La sua notorietà è connessa alla presenza al suo interno degli affreschi dipinti da Giotto alle soglie del Trecento.

Le ragioni, che mi hanno sollecitato ad affrontare lo studio di quest'oratorio, possono essere rintracciate nelle ricerche che ho svolto negli ultimi anni. In particolare, un forte incentivo è giunto tanto da un breve approfondimento sul più antico elogio di Giotto, che l'acribia filologica di Giulia Ammannati ha riportato alla luce in uno dei titoli esplicativi delle allegorie dei *Vizi* e delle *Virtù* dipinte all'interno della chiesa; quanto da un più ampio lavoro su un'allegoria e una storia della *Fede cristiana*, perduta, che Giotto aveva affrescato nel palazzo fiorentino dei Capitani di Parte Guelfa. In quest'ultimo caso la ricostruzione della storia di quegli affreschi e delle loro vicissitudini conservative aveva permesso di fugare i dubbi, spesso sollevati dagli studiosi moderni, sull'effettiva veridicità della notizia – riferita da fonti autorevoli come i *Commentarii* di Lorenzo Ghiberti – dell'attività di Giotto al Palazzo.

Nella strutturazione della tesi ho scelto di esaminare la cappella non limitandomi a prendere in considerazione il breve lasso temporale compreso tra la sua fondazione e la sua consacrazione, largamente privilegiato nella sterminata messe delle pubblicazioni apparse sino ad ora. Al contrario, ho esteso la mia attenzione e la curiosità all'arco cronologico in cui – dopo la morte di Enrico degli Scrovegni – la cappella rimase dapprima proprietà della famiglia del fondatore per passare successivamente nelle mani dei Foscari, sino agli esordi della riscoperta critica degli affreschi di Giotto poco dopo la metà del diciottesimo secolo, momento saliente nel processo di rinascita dell'interesse nei confronti dei pittori 'primitivi'. In questa prospettiva ho cercato di ricostruire le modifiche apportate alla fabbrica nel corso dei secoli, esito degli aggiornamenti liturgici e devozionali, e di tracciare la sedimentazione degli interventi da cui è risultata la sua immagine attuale. Questo approccio si è accompagnato al superamento di una caratteristica ricorrente negli studi sulla cappella, che consiste nell'analisi dei suoi aspetti architettonici e decorativi in modo parziale e parcellizzato. Questo inconveniente, che si è propagato anche a causa di una bibliografia divenuta nel tempo sempre più incontrollabile, ha contribuito in modo determinante a far nascere una congerie di ipotesi e proposte, talvolta di dubbia fondatezza, su un presunto progetto originario della cappella, sui tempi della sua costruzione e sui cambiamenti intervenuti nel tempo, che si sono tramandate in tradizioni separate, non comunicanti e non di rado contraddittorie. In contrasto con questa tendenza storiografica ho cercato – per quanto possibile – di indagare l'intera compagine nella consapevolezza della complementarità e dell'interdipendenza dei suoi elementi componenti.

Infine, ho ritenuto opportuno dedicare un'attenzione specifica alla dimensione culturale della cappella, all'integrazione tra il suo assetto architettonico-decorativo e le pratiche paraliturgiche che erano ospitate nel circuito dei resti dell'anfiteatro romano, e al discorso della sua ricezione e della sua oscillante fortuna nel corso dei secoli.

Capitolo 1

1. LA VICENDA STORICA DEL COMPLESSO DELL'ARENA

1.1 Enrico degli Scrovegni e l'acquisto dell'Arena

Nella residenza posta nella contrada di Strada Maggiore a Padova, nei pressi della Cattedrale, Enrico degli Scrovegni acquistava da Manfredo di Guецillo Dalesmanini – il 6 febbraio del 1300 – la proprietà dell'Arena, costituita da un palazzo, una loggia, stalle, edifici di servizio e due torri, orti, campi e vigneti, e sorta sui resti dell'anfiteatro romano di *Patavium*, all'esterno della cinta muraria cittadina innalzata fra il 1195 e il 1210.¹

La compravendita sanciva da un lato l'avvio del graduale declino patrimoniale dei Dalesmanini, casata magnatizia ascesa nel corso del XII secolo grazie ai rapporti vassallatici intrecciati con i vescovi della diocesi patavina; dall'altro il consolidamento della posizione economica e sociale degli Scrovegni.²

Questo ceppo familiare, nato da un ramo della parentela *de Saurellis* e contraddistinto araldicamente dall'insegna parlante della "scrofa" azzurra e pregna, rampante d'azzurro in campo d'oro, si era differenziato già nel 1227 e aveva guadagnato una posizione preminente in città nel ventennio della dominazione di Ezzelino III da Romano (1237-1356), soprattutto grazie ai rapporti stretti con l'episcopato locale. Questo legame, dimostrato anche dalla presenza documentata di diversi esponenti della famiglia nel clero patavino, valse l'investitura feudale di numerosi beni fondiari, perlopiù situati ad ovest di Padova, a Rainaldo degli Scrovegni, che con tutta probabilità inaugurò la consuetudine dell'uso del nuovo *praenomen*, di accertata derivazione toponomastica.³

La fisionomia storica di questo personaggio, nato forse entro il quarto decennio del XIII secolo, è stata fortemente condizionata nella letteratura fiorita nel corso dei secoli tanto dalla nomea assegnata da Dante Alighieri nella *Commedia*, quanto dal giudizio severo e parziale espresso da Giovanni da Nono (ca. 1275-1346), cronista e giudice presso i banchi del Palazzo della Ragione patavino. Se il primo pone Rainaldo all'Inferno fra gli usurai, che cercano riparo dalla rena infuocata e dalle fiamme che cadono dall'alto nel terzo girone del settimo cerchio, il secondo tratteg-

¹ L'atto è pervenuto in copia autentica pergamenea del 1321, pubblicata parzialmente da TOLOMEI 1880, pp. 29-31 (Archivio di Stato di Venezia, Fondo Gradenigo di Rio Marin, serie Gradenigo di Rio Marin, busta 247, *Documenti e carte A usque Y*); l'edizione integrale del testo, che riporta l'elenco preciso degli immobili e la loro destinazione d'uso al momento della vendita e non cita edifici di culto, è stata curata da SCHWARZ-ZÖSCHG 2008, pp. 167-171. Questo volume contiene un'appendice dedicata alle fonti sulla cappella, alla quale d'ora in avanti, quando non espressamente specificato, si rinvia automaticamente. In generale, sulla storia del sito dell'anfiteatro nel contesto urbano cfr. ZAMPIERI 2002(2003); ZAMPIERI 2004; GIOVAGNOLI 2008, pp. 15-21. Su Manfredo Dalesmanini cfr. KNAPTON 1985, e i rinvii bibliografici nella nota successiva.

² Sulla stirpe dei Dalesmanini e sul suo ruolo nel processo di evoluzione storica del Comune patavino cfr. COLLODO 2007, p. 59 nota 34, con bibliografia indicata; e il profilo aggiornato della storia di Padova in età comunale, accurato e rigoroso pur nel taglio divulgativo, di BORTOLAMI 2009, pp. 105-147: *passim*.

³ La località è quella nota con il nome di «Peta de Scrufa», documentata ma non identificata, verosimilmente ubicata a sud-est di Padova. Pietro e Guglielmo Scrovegno furono canonici della Cattedrale rispettivamente dal 1256 al 1276 e dal 1260 al 1268. Sulle origini della famiglia Scrovegni e su Rainaldo, dopo il lavoro pionieristico di DE BIASI 1969-1970, rimasto peraltro inedito e confluito parzialmente in DE BIASI 1970a, DE BIASI 1970b, cfr. gli studi recenti di Bortolami 2000, pp. 27-30; COLLODO 2005b, pp. 9-11; COLLODO 2007, pp. 47-62; FRUGONI 2008, pp. 13-28.

gia Rainaldo, nel suo *De generatione aliquorum civium urbis Padue tam nobilium quam ignobilium* (1318-1325 ca.) – un’opera cronachistica sulle maggiori casate nobiliari cittadine – come un uomo dalla vita viziosa, esempio di incapacità generativa, a cui è riservato persino il soprannome spregiativo di «vulva scruffe»⁴.

Tuttavia, il quadro informativo emerso dalle indagini storiche recenti consente di delineare un profilo certamente più articolato di questo personaggio: definito nei documenti «vir nobilis, sapiens et discretus»,⁵ Rainaldo svolse un ruolo di primo piano nel processo di rifondazione del Comune di Padova dopo la fine del dominio ghibellino e di creazione di un’egemonia territoriale di estensione sovracittadina.

Dopo aver sposato Capellina Malacapella, appartenente alla famiglia comitale vicentina dei Maltraversi, egli fu in grado di tessere un’accorta politica matrimoniale, grazie alla quale riuscì a stringere alleanze – tramite le unioni dei propri figli e nipoti – tanto con le stirpi signorili più eminenti del contado di Padova (da Carrara, Papafava, Paltanieri, Forzaté) quanto con le più ricche famiglie urbane (Capodivacca, Linguadivacca, Dente).⁶

Inoltre, Rainaldo intraprese l’attività creditizia. Secondo il diritto canonico, l’illiceità delle operazioni di credito, il cui lucro era fondato sul fattore ‘tempo’, originava dai profitti ottenuti tramite transazioni «tra attori ‘particolari’, agenti come soggetti singoli».⁷ Di conseguenza, il peccato di usura risultava dai rapporti finanziari intercorrenti su uno sfondo ‘privatistico’. Come Silvana Colloido ha ben argomentato, «è fondato supporre che i finanziamenti erogati per motivi di ‘utilità pubblica’»⁸ – ossia quelli destinati a potentati laici ed ecclesiastici – «fossero abitualmente o tendenzialmente intesi come immuni dalle proibizioni canoniche».⁹ È noto che Rainaldo sostenne forze alleate con Padova, erogando un mutuo nel 1284 a beneficio di Gherardo da Camino, signore di Treviso, oppure concedendo prestiti tra il 1281 e il 1289 al comune di Vicenza, soggetto al controllo padovano fin dal 1266. Invece, non esistono evidenze documentarie dirette di prestiti ad interesse attuati nei confronti di soggetti privati. Tuttavia, i numerosi atti di compravendita di diverse proprietà dei Dalesmanini a vantaggio di Rainaldo presupponevano con ogni probabilità l’esistenza di mutui con obbligazione immobiliare, che i Dalesmanini non riuscirono a onorare e che furono sanati attraverso la cessione di beni. Qualora si accettasse questa interpretazione, il giudizio dantesco, rilanciato da Giovanni da Nono, troverebbe un riscontro preciso nella realtà storica.¹⁰

⁴ Cioè di «mona di scrofa». Scrive Giovanni da Nono: «Rainaldus, cui dicebatur vulva scruffe, fuit quasi ut ioculator et, ut fertur, ibat de nocte per civitatem Padue matutinando ad instantiam nobilium et magnatum iuvenum Paduanorum, qui ex usuris fecit valorem quingentarum milium librarum». Per questa citazione dal *De generatione* cfr. CIOLA 1984-1985, p. 142; per il passo della *Commedia* cfr. *Inferno*, XVII, vv. 64-75.

⁵ La definizione è tratta dal documento (22 giugno 1283) con cui il vescovo Giovanni ricompensa Rainaldo per i favori ricevuti, investendolo del titolo di proprio vassallo: cfr. Archivio storico-diocesano di Padova, *Feudorum*, I, c. 20.

⁶ Per i rinvii bibliografici cfr. *supra*, nota 3.

⁷ COLLODO 2007, p. 60.

⁸ COLLODO 2007, p. 60.

⁹ COLLODO 2007, p. 60.

¹⁰ COLLODO 2007, pp. 59-62.

La connessione tra attività creditizia e investimenti immobiliari, perseguita da Rainaldo, fu proseguita dopo la sua morte (*post* 24 febbraio 1288 – *ante* 24 ottobre 1289)¹¹ dai suoi figli, e specialmente da quello minore, Enrico. Quest'ultimo, nato forse alla fine degli anni sessanta del XIII secolo, continuò con scaltrita intraprendenza l'esercizio del commercio del denaro, ampliando anche il raggio d'azione territoriale.

Se un prestito di natura 'privata' è documentato già nel 1289, nel luglio 1300 è attestata l'erogazione di un mutuo, destinato alla costruzione della Basilica di Sant'Antonio, a vantaggio del Comune di Padova, impegnato a contribuire all'avanzamento dei cantieri delle maggiori chiese cittadine.¹²

Inoltre, il 27 giugno 1301 Enrico ricevette il privilegio di cittadino di Venezia a pieno titolo per sé, per i figli e per gli eredi, del tutto inconsueto in quell'epoca per un forestiero. Questo provvedimento lascia credere che le relazioni d'affari del padovano con la piazza lagunare fossero a quella data consolidate e, presumibilmente, anche di alto profilo politico.¹³

Una realtà d'indebitamento e di successiva insolvenza dovette essere all'origine anche dell'acquisto dell'area dell'Arena da Manfredo Dalesmanini: un caso analogo a quelli già attestati negli anni precedenti, nei quali – come si è detto – era stato Rainaldo a subentrare nella proprietà degli immobili.

1.2 La costruzione della Cappella e le sue vicende sino alla morte di Enrico Scrovegni (1300-1336)

Con questo passaggio proprietario l'ammirazione per la *domus* «magna, murata et solarata»¹⁴ dei Dalesmanini e per le sue pertinenze fu sostituita – agli occhi dei padovani – da quella per il palazzo di Enrico Scrovegni. La documentazione superstite non riferisce di lavori di riadattamento degli edifici, ma è lecito supporre che Enrico abbia scelto di adeguare la dimora alle sue esigenze e ai suoi personali desideri. Tra questi si inserisce certamente l'iniziativa di costruire una cappella palatina all'interno del complesso. Infatti, nel lasso di tempo compreso tra il 6 febbraio 1300 e il 29 aprile 1302 – e molto probabilmente assai a ridosso del primo *terminus* – Enrico chiese e ottenne dal vescovo Ottobono de' Razzi la licenza di costruire una chiesa di modeste dimensioni, che fu con ogni probabilità il risultato del riattamento di una struttura preesistente, adibita ad altro uso.¹⁵

L'intenzione di patrocinare la costruzione di un edificio religioso era stata già manifestata da Enrico qualche anno addietro. Infatti, un atto di autorizzazione del vescovo Bernardo Platone,

¹¹ Gli estremi sono stati fissati da FRUGONI 2008, p. 23 note 1, 2.

¹² Cfr. gli statuti pubblicati da GANGUZZA BILLANOVICH 1974-1975; più recentemente cfr. COLLODO 2007, p. 65; FRUGONI 2008, p. 30.

¹³ Il testo del documento è stato pubblicato da FRUGONI 2008, pp. 84-85 nota 7.

¹⁴ SCHWARZ-ZÖSCHG 2008, p. 168.

¹⁵ Cfr. *infra*, capitolo 2. Il secondo *terminus* (29 aprile 1302) coincide con la nomina di Ottobono a Patriarca di Aquileia e si ricava da un documento (9 gennaio 1305), che riporta le lamentele del sindaco del vicino monastero degli Eremitani nei confronti delle iniziative intraprese da Enrico, che aveva ottenuto la concessione di erigere una chiesa dal vescovo «qui tunc erat», ossia da Ottobono de Razzi, predecessore di Pagano della Torre: cfr. RONCHI 1935-1936, pp. 205-211.

datato al 1294, informa che il figlio di Rainaldo degli Scrovegni aveva assunto l'impegno di far costruire nella contrada suburbana di San Gregorio la chiesa e il monastero di Sant'Orsola, riservati ai Cistercensi, per la salvezza sua e dei suoi antenati e di elargire una somma «pro dote in possessionibus»¹⁶ già acquistate o da acquistare.¹⁷

Con la realizzazione del nuovo oratorio nell'area dell'Arena quest'intenzione, probabilmente rimeditata in occasione della celebrazione del giubileo indetto da Bonifacio VIII, fu rilanciata da Enrico al massimo grado e attuata con una magnificenza senza precedenti «[in] honorem et bonum statum civitatis et comunis Padue et anime sue suorumque predecessorum remedium et salutem».¹⁸ La cappella fu solennemente dedicata alla Vergine il 25 marzo del 1303, festa dell'*Annunciazione*, come dichiarava un'epigrafe, ora perduta, documentata sul monumento funerario di Enrico Scrovegni o sulla facciata della cappella.¹⁹ È assai probabile che, a quella data, la struttura

¹⁶ Cfr. DONDI DALL'OROLOGIO 1815, doc. XXV, pp. 53-55: 54.

¹⁷ Silvana Collodo sottolinea il proposito di creare un 'sacrario' della memoria familiare da parte di Enrico e la conformità di questa decisione alle consuetudini della cultura signorile delle famiglie magnatizie: cfr. COLLODO 2007, p. 68. Cfr. anche FRUGONI 2008, p. 30. Non è noto l'esito delle relazioni tra Enrico e il monastero.

¹⁸ Così il committente si sarebbe espresso nell'atto di dotazione del 1º gennaio 1317, per il quale cfr. *infra*, note 46, 47. Secondo un'anonima cronachetta di argomento prosopografico padovano, compilata nel 1335 e soggetta a numerosi aggiornamenti nei decenni successivi – e quindi a radicali interpolazioni dei testimoni manoscritti dai quali è tramandata, circostanza che ha scoraggiato l'allestimento di un'edizione critica affidabile – Enrico avrebbe fondato il tempio «pro salute suorum et maxime pro anima eius patris Raynaldi, qui, cum esset plebane condicionis, fenoribus infinitis est fructus [da emendare con "functus": ringrazio Giulia Ammannati per la segnalazione]» (cito da JACOBUS 2008, p. 380, che riporta l'estratto dedicato alla famiglia Scrovegni; sull'operetta cfr. l'attendibile studio di COLLODO 1976(1990); per un inquadramento breve ed efficace della cronachistica locale nel corso del quattordicesimo secolo cfr. sempre COLLODO 2002). Questa fonte si pone all'origine della linea di lettura secondo la quale l'iniziativa devota di Enrico sarebbe stata intrapresa affinché potessero essere espiati i peccati derivanti dall'attività feneratizia del padre. La notizia è ripresa nel Cinquecento dall'umanista Bernardino Scardeone, che afferma: «Henricus Scrovinius, pietate ductus, pro eripienda patris anima a poena purgationis et ad illius expianda peccata, phanum pulcherrimum aedificavit in Arena» (SCARDEONE 1560, p. 332).

¹⁹ Cfr. APPENDICE 1. Sulla tomba di Enrico Scrovegni cfr. *infra*, capitolo 2. Nel *De generatione* Giovanni Da Nono accusa Enrico di aver fabbricato la cappella servendosi dei beni confiscati a Bardellone Bonacolsi, già "dominus" di Mantova, città dalla quale era stato espulso dal fratello Guido, detto Bottesella. Inoltre, sempre secondo il cronista, questa circostanza fraudolenta sarebbe stata taciuta dallo Scrovegni a Benedetto XI con atteggiamento ingannevole: cfr. sempre CIOLA 1984-1985, pp. 142-146. Nello stesso passo, il cui significato non è del tutto perspicuo, Da Nono aggiunge queste parole: «dedicavit enim Henricus se ordini fratrum Sancte Marie, qui dicunt fratres gaudentes, cui circa finem anni renunciavit» (CIOLA 1984-1985, p. 143). Non è chiaro a quale *annus* si riferisca Giovanni da Nono, ma gli indizi cronologici di contesto sono compresi tra la data d'acquisto del sito dell'Arena (6 febbraio 1300) e il pontificato di Benedetto XI (22 ottobre 1303-7 luglio 1304). Sull'affiliazione di Enrico all'ordine militare e ospedaliero dei frati della beata Maria Vergine Gloriosa cfr. le riflessioni di NAPIONE-GALLO 2007, pp. 102-104. Un coinvolgimento dei 'Fratres Gaudentes' nelle vicende costruttive dell'oratorio è stato asserito con forza da padre FEDERICI 1787, I, pp. 266-267 (sull'attendibilità delle ricerche di padre Federici cfr. l'ironia fulminante del giudizio dell'abate Lanzi riportato da PREVITALI 1964(1989), p. 155). Tale coinvolgimento è stato più recentemente argomentato, in modo puramente ipotetico, principalmente da ROUGH 1980, che ha creduto di poterlo estendere anche alla concezione del programma iconografico del ciclo di affreschi dell'aula, e quindi ripreso da OLARIU 2006 e da JACOBUS 2008, specialmente pp. 24-30, 293-304, ma è stato respinto decisamente soprattutto da SIMON 1995, p. 36; SCHWARZ-ZÖSCHG 2008, pp. 29-31. Matteo Griffoni, nel suo *Memoriale historicum de rebus bononiensium* (ca. 1411: cfr. ZABBIA 2002), riporta questo avvenimento: «eodem anno [MCCLXI], in festo sanctae Mariae, mensis martii. Ordo militiae fratrum beatae Mariae inchoatus fuit per fratrem Lodorenghum de Andalò, Gruamontem domini Chaçanimici et Ugolinum Capretum de Lambertinis milites et alios milites lombardos. Cujus Ordinis fuit ordinator dominus Pelegrinus de Castello» (R.I.S.² XVIII/2 1902, p. 15). L'Ordine fu poi riconosciuto da Urbano IV il 23 dicembre dello stesso anno con la bolla *Sol ille verus* (cfr. MANSELLI 1971; GAZZINI 2004a, pp. 426-429). Dunque, l'Ordine, che giunse ad annoverare tra i suoi membri soprattutto esponenti dell'aristocrazia comunale (da ultimo cfr. GAZZINI 2012), sembrerebbe essere nato proprio nel giorno dell'Annunciazione (cfr. tuttavia, a questo proposito, le riserve di GAZZINI 2004b, che osserva che questa notizia, riferita da un cronista che scrive a oltre un secolo e mezzo di distanza, non è suffragata da riscontri documentari). Sembra meritevole di ulteriore approfondimento la coincidenza tra la presunta data di fondazione dell'Ordine e quella di dedizione dell'edificio sacro; o, almeno, la convergenza della devozione dei 'fratres gaudentes' e di Enrico verso la Vergine. In ogni caso, nella decorazione

architettonica della cappella fosse stata completata, almeno nel suo involucro principale, e che il cardinale Niccolò di Boccasio, che consacrò la locale chiesa dei domenicani l'11 aprile successivo, presenziasse alla cerimonia.²⁰ Quest'ultimo, eletto papa nell'ottobre dello stesso anno con il nome di Benedetto XI, concesse il 1° marzo del 1304 l'indulgenza di un anno e quaranta giorni a coloro che avessero visitato la chiesa di Santa Maria della Carità nell'Arena in occasione delle principali festività mariane (*Natività, Annunciazione, Purificazione, Assunzione*) e, ancora, cento giorni a coloro che vi si fossero recati per una settimana dopo queste ricorrenze.²¹ La concessione dell'indulgenza a un edificio privato costituiva una consuetudine piuttosto rara: tale occorrenza può essere certamente spiegata alla luce degli stretti rapporti, forse anche di natura finanziaria, intercorsi tra il pontefice trevigiano ed Enrico degli Scrovegni, che ripetutamente chiese al prelado – e ottenne – diversi benefici ecclesiastici per alcuni suoi familiari.²² Tuttavia, la bolla dell'indulgenza deve essere considerata un documento di primaria importanza anche per altre ragioni:

1. formalizzava per la prima volta il titolo dell'oratorio;
2. presupponeva che la fabbrica fosse accessibile al culto, compreso lo spazio destinato alla liturgia;
3. sanciva la trasformazione di una cappella di palazzo in chiesa aperta al pubblico.²³

Quest'ultima circostanza poneva il luogo in diretta concorrenza con la vicina chiesa dei Santi Giacomo e Filippo dei frati Eremitani e, come è stato sottolineato, «creava i presupposti per una concorrenza nella cura d'anime».²⁴ Di conseguenza, agli inizi di gennaio del 1305 il Sindaco dei frati, Giovanni *a Soleis*, rinnovava al vicario del vescovo patavino le lamentele, già espresse in precedenza dal Priore del medesimo monastero, sul conto di Enrico Scrovegni, che – proseguendo i lavori della cappella – aveva oltrepassato i vincoli prescritti dalla licenza accordata dal vescovo Ottobono de Razzi. Infatti, secondo i patti Enrico avrebbe dovuto innalzare «*nam parvam ecclesiam*»,²⁵ «*cum uno altari [...] et sine campanis, et campanile secundum modum et formam certos et contentos in instrumento concessionis*»,²⁶ «*in modum quasi cuiusdam oratorii, pro se, uxore, matre et familia tantum ad quam concursus non fieret populi*».²⁷ Invece, Enrico aveva costruito una «*magnam ecclesiam*»,²⁸ «*cum pluribus altaribus*»;²⁹ inoltre aveva realizzato un «*novum campanile in Arena [...] ad ponendas campanas magnas ac novas campanas in grave scandalum,*

della cappella non è possibile ravvisare nessun riferimento – neppure di carattere araldico – alla milizia.

²⁰ Quest'ultima eventualità è stata prospettata più volte da Claudio Bellinati: cfr. BELLINATI 1967, p. 14; da ultimo BELLINATI 2008-2009, pp. 425-426. Si veda anche NAPIONE-GALLO 2007, p. 102.

²¹ La bolla è stata edita da GRANDJEAN 1905, doc. 435, coll. 294-295, ed è stata segnalata per la prima volta negli studi sulla cappella da SUPINO 1920, p. 118.

²² Cfr. NAPIONE-GALLO 2007, pp. 97-98.

²³ NAPIONE-GALLO 2007, pp. 97-98.

²⁴ FRUGONI 2008, p. 39.

²⁵ Cito il documento (9 gennaio 1305), pervenuto in una trascrizione seicentesca, da RONCHI 1935-1936, p. 211.

²⁶ RONCHI 1935-1936, p. 211.

²⁷ RONCHI 1935-1936, p. 211.

²⁸ RONCHI 1935-1936, p. 211.

²⁹ RONCHI 1935-1936, p. 211.

damnum, praeiudicium et iniuriam fratrum et monachorum inhabitantium in loco seu monasterio praedicto et eius ordinis, loci, capituli, conventus et ecclesiae romanae ac iurium eorundem»:³⁰ tutto questo «et alia multa quae ibi facta sunt, potius ad pompam et ad vanam gloriam et quae-stum quam ad Dei laudem, gloriam et honorem».³¹

Sembra utile sottolineare che, alla data del 9 gennaio del 1305, la cappella conteneva già più di un altare ed era provvista di un campanile; inoltre, è verosimile pensare che gli «alia multa quae ibi facta sunt potius ad pompam [...] quam ad Dei laudem»,³² cui si accenna nel documento, costituiscano un'allusione almeno alla decorazione pittorica della navata di mano di Giotto, a quell'altezza con ogni probabilità quasi ultimata, se non già alle tre statue a figura intera scolpite da Giovanni Pisano per l'altare.³³

La cerimonia di consacrazione dell'oratorio avvenne a distanza di qualche mese. Infatti, il 16 marzo 1305 Enrico, che intendeva «facere consecrari quandam suam capellam Paduae»,³⁴ chiese al Maggior Consiglio di Venezia che gli fossero concessi i *panni Sancti Marci*. Questi ultimi possono essere identificati – com'è stato convincentemente argomentato – con i paramenti d'altare della basilica Marciana.³⁵ Il prestito fu accordato e, con ogni probabilità il 25 marzo, festa dell'Annunciazione, la cappella, ormai completata nella compagine architettonica e decorativa, fu consacrata.³⁶ L'attendibilità della data, in cui si svolse il rito, riposa sulla notizia dell'organizzazione di una processione e della sacra rappresentazione dell'Annunciazione in quello stesso anno nello spazio dell'Arena, nella quale i Dalesmanini avevano consentito in precedenza il passeggio ai padovani.³⁷ Inoltre, alcune note annalistiche, contenute nel “Codice Zabarella” in margine alla *Cronica* di Rolandino da Padova, fanno fede che l'anno successivo la celebrazione dell'Annunciazione nell'area dell'Arena fu istituita ufficialmente dal podestà in carica.³⁸ A tal proposito sembra opportuno ribadire che la festa fu stabilita per la prima volta proprio nel 1306 e non in un periodo

³⁰ RONCHI 1935-1936, p. 210.

³¹ RONCHI 1935-1936, p. 211.

³² Cfr. *supra*, nota 30.

³³ Cfr. *infra*, capitolo 2.

³⁴ Cit. da SELVATICO 1859 *Gli affreschi di Giotto*, p. 284 nota 6.

³⁵ Cfr. MOSCHETTI 1920-1921, pp. 184-185; FRUGONI 2008, pp. 48-53.

³⁶ Per un'analisi scrupolosa dei documenti, che permette di concludere che il prestito ebbe seguito, cfr. sempre MOSCHETTI 1920-1921, *passim*.

³⁷ Quest'ultima consuetudine è ricordata da Giovanni Da Nono: cfr. CIOLA 1984-1985, p. 120. L'allestimento della processione e del dramma liturgico all'Arena in occasione della ricorrenza dell'Annunciazione del 1305 è documentato da uno «specimen expensarum et reddituum» della Cattedrale di Padova (Padova, Biblioteca Capitolare, *Diversa X*, 41, c. 27a) nel quale, «sub millesimo trecentesimo quinto, indizione tercia, die mercurii vigesimo quarto marcii», sono riportate queste spese, che rivelano la cura con cui fu preparata la festa, mantenuta anche negli anni successivi: «grossos venetos sex pro hastis XII emptis pro paliis portandis in festo anunciationis beate Marie, quando factum fuit officium angeli et Marie ad Arenam»; altri soldi furono spesi per la pulizia della chiesa e del chiostro della Cattedrale, ma anche «causa faciendi depingi duas de predictis hastis pro portandis crucibus quando necesse est» e, ancora, «pro brocietis et cordonibus ad ornandum catedras angeli et Marie», per coloro «qui portaverunt cruces nostras et reportaverunt ab ecclesia nostra cum processione ad Arenam et e converso» e «causa faciendi suere toaleas lineas et sericas paliis et frixis, que toalee desuete fuerant a paliis et frixis, ad hornandum dictas catedras angeli et Marie»: cfr. le trascrizioni di ZANOTTO 1937, pp. 371-372; e di BELLINATI 2003, p. 49.

³⁸ «MCCCVI. Kal. Februarii, Dominus Poncinus de Picinardis de Cremona, Potestas Paduae, electus pro quinque mensibus. Hic incoepit festum Sanctae Mariae de Arena»; «1306. Messer Pontino de Picinardi di Cremona Podestà di Padoa fu eletto per mesi sei. Costui cominciò a far la Festa de Santa Maria dell'Arena»: R.I.S.² VIII/1 1905-1908, p. 233.

anteriore, come si continua spesso a sostenere.³⁹ Nel 1309 Enrico condivise a metà le spese necessarie per l'allestimento della rappresentazione insieme con il Capitolo della Cattedrale patavina.⁴⁰ Inoltre, i due statuti attinenti la festa, tramandati rispettivamente dai registri del 1362 e del 1420, stabilivano minuziosamente le modalità di svolgimento della processione, intimavano che alla sua organizzazione si provvedesse «sine aliquibus comunis seu fratalearum expensis»⁴¹ - cioè senza aggravii di spesa per il Comune e per le corporazioni di mestiere - e demandavano alle milizie del podestà il controllo dell'ordine pubblico, affinché il gran concorso di popolo non fosse causa di incidenti.⁴²

Nel lasso di tempo compreso tra la data di consacrazione e l'8 agosto 1307 la chiesa fu elevata a prepositura. Infatti, in questa data il vescovo di Padova affidò al preposito della cappella la cura d'anime di tutti coloro che risiedevano all'interno del circuito dell'Arena, prerogativa spettata sino a quel momento ai preti della chiesa di San Tommaso, nei cui confini parrocchiali ricadeva l'Arena.⁴³ Si può pensare che, a seguito di questa decisione, qualche contrasto fosse sorto con il

³⁹ Come Ettore Napione argomenta, «lo statuto della festa di Maria Annunciata, riportato in un registro degli Statuti riformati dai Carraresi compilato nel 1362, racconta di una processione presieduta dal vescovo e dal podestà che dalla cattedrale si dirigeva «ad cappellam Arene», dove veniva recitato il dramma liturgico. Questo statuto non è datato ed è privo di altri indicatori cronologici, anche se il testo propone un riferimento «in lode della Santa Romana Chiesa» di sapore esplicitamente «guelfo», che suona improbabile prima del placarsi dei contrasti cittadini tra le parti guelfe e ghibelline (1292). In questo senso, potrebbe essere significativo che nel registro lo statuto immediatamente precedente sia datato 1298: diventa probabile una stesura del dispositivo sulla festa mariana in uno degli anni a seguire e appare possibile ipotizzare che l'origine della processione all'Arena avesse coinciso proprio con la consacrazione della nuova chiesa dello Scrovegni» (NAPIONE-GALLO 2007, pp. 106-107). In ogni caso, la redazione del dispositivo, che nomina esplicitamente la *capella Arene*, deve essere avvenuta dopo la sua costruzione. Sempre Napione ha evidenziato che l'origine della festa nell'anno 1278, più volte ripresa nella letteratura nel corso degli ultimi decenni, può essere considerata il risultato di un fraintendimento, peraltro già segnalato in SELVATICO 1859 *Gli affreschi di Giotto*, p. 221. Questa data fu anteposta alla trascrizione di uno statuto sulla festa dell'Annunciazione edito da padre FEDERICI 1787, II, *Codex Diplomaticus* pp. 97-98; I, p. 294. Tale statuto coincide con la versione del registro statutario della città di Padova riformato nell'anno 1420, sotto il governo veneziano, come precisa TOLOMEI 1880, pp. 41-42, che ripubblicò il documento. In questa versione l'indicazione specifica della cappella, presente nel primo statuto esaminato in questa nota, viene sostituita da un riferimento più generico («in curtivo Arene, in locis preparatis et solitis»). Nella sua recente monografia sulla cappella degli Scrovegni Laura Jacobus, che pure asseconda l'ipotesi di una definizione normativa della festa nel 1278 (JACOBUS 2008, pp. 33-35), pubblica nuovamente il documento in una trascrizione di Benjamin G. Kohl e precisa che la data 1278 introduce «a statute concerning the imprisonment of debtors» e non il dispositivo sulla festa dell'Annunciazione, il quale «occurs in the next paragraph» (JACOBUS 2008, p. 346). Infine, bisogna tener conto che nessun accenno alla festa compare nella redazione statutaria di epoca comunale, risalente al 1276 con aggiunte fino al 1285, edita da GLORIA 1873. Cfr. APPENDICE 2. Prestano fede all'inesattezza di Domenico Maria Federici anche: GENNARI 1804, III, p. 89; DONDI DALL'OROLOGIO 1813, p. 101, *Documenta* p. 175; SELVATICO 1836, p. 12; RUSKIN 1853-1860⁽³⁾1900, p. 3; GLORIA 1862-1870, I, p. 211; BÖHM 1898; MOSCHETTI 1904, pp. 12-13; MOSCHETTI 1907, pp. 12-13; SUPINO 1920, p. 117; MOSCHETTI 1920-1921, p. 199; BRUNELLI 1925, p. 101; TOESCA 1951, p. 483; SHORR 1956, p. 209; SCHLEGEL 1957, p. 134; GNUDI 1958, p. 244; STUBBLEBINE 1969, p. 73; THOMAS 1973, p. 124; DERBES-SANDONA 1998, p. 274; JACOBUS 1999, p. 93; KOHL 2004, p. 184; OLARIU 2006, p. 232; SCHWARZ-ZÖSCHG 2008, p. 21; SCHWARZ 2011, *passim*; TOMEI 2015, p. 81. Di orientamento opposto sulla questione SBERTI 1818, p. 54; GLORIA 1865, pp. 20, 27-28 nota 37; TOLOMEI 1894, pp. 57, 60; BRUNELLI 1921, p. 17; BILLANOVICH 1940(2004, p. 55); BORTOLAMI 2000, p. 23; BELLINATI 2003, p. 19; PISANI 2014, pp. 217-218 nota 10; da ultimo HUECK 2018, p. 60. FRUGONI 2008, pp. 60, 101 nota 107, conclude che «la festa fu regolata da un'ordinanza del podestà Ongaro degli Oddi nel 1298; il testo tuttavia è conservato nello Statuto carrarese del 1362» e rinvia a BRUNELLI 1925.

⁴⁰ Il dettaglio è indicato in una nota di spese del summenzionato *specimen* della Biblioteca Capitolare di Padova, trascritta da ZANOCCO 1937, p. 373; e da SCHWARZ-ZÖSCHG 2008, pp. 185-186.

⁴¹ Cfr. APPENDICE 2.

⁴² Cfr. APPENDICE 2. È dunque lecito pensare che qualche sinistro si fosse verificato in uno degli anni antecedenti la stesura dei dispositivi.

⁴³ Il documento, al pari di quello del 1308 menzionato più avanti, è stato tramandato in una copia approntata dal notaio Bartolomeo de' Lupi sotto l'episcopato di Jacopo Zeno (1460-1481), ora pubblicata da SCHWARZ-ZÖSCHG 2008, pp. 177-178.

clero di San Tommaso, che con ogni probabilità non accettò di buon grado la sottrazione della chiesa dell'Arena alla giurisdizione parrocchiale. Infatti, quasi un anno più tardi – il 2 agosto 1308 – fu richiesto che tale disposizione fosse approvata ufficialmente davanti al vescovo da *Bertholinus* e *Johannes*, rispettivamente chierico e cappellano della chiesa di San Tommaso.⁴⁴ Tuttavia, una composizione definitiva della controversia ebbe luogo soltanto il 13 ottobre del 1309. In quel giorno Enrico donò al presbitero Tommaso, preposito della chiesa di Santa Maria della Carità, il giuspatronato, che lui stesso deteneva, sulla chiesa di Sant'Alberto *de Vancio storte* nella diocesi di Padova. Immediatamente dopo il preposito rinunciava a tale patronato a favore del priore del monastero di Santa Maria di Solesino, del quale la chiesa di San Tommaso era una dipendenza; in cambio il priore del monastero cedeva al preposito della chiesa dell'Arena il patronato sulla stessa chiesa di San Tommaso.⁴⁵

Tuttavia, a fronte di questo accordo continuarono ad essere tesi i rapporti con i concorrenti frati dell'attiguo convento degli Eremitani. Infatti, agli inizi di agosto del 1310 Giovanni, priore del monastero di San Giovanni di Verdara e vicario del vescovo Pagano della Torre, notificava ai frati che la cappella dell'Arena «*ipsius domini episcopi erat ed est et ad ipsum dominum episcopum institutio, correctio et ordinatio iure diocesano spectabat et spectat*»; e per questo motivo che, qualora avessero ritenuto di essere stati oggetto di offesa da parte di Enrico degli Scrovegni o dei cappellani o piuttosto dei chierici della cappella, avrebbero potuto inoltrare le loro petizioni per iscritto direttamente al vescovo.⁴⁶

Queste tensioni prolungate contribuirono forse a ritardare la formalizzazione di una dotazione di beni alla cappella da parte di Enrico, che fu sancita soltanto diversi anni più tardi, agli inizi del mese di gennaio 1317. Con quest'atto lo Scrovegni assegnava al *titulus* di Santa Maria della Carità, con vincolo d'inalienabilità, un numero congruo di beni immobiliari, tra i quali alcune case site nella contrada dell'Arena e altri possedimenti fondiari nel circondario di Padova, soprattutto nel villaggio di Torre, ad Arquà e Noventa. I proventi delle rendite ottenute da questi possessi erano destinati al mantenimento del clero dell'oratorio, sovrinteso da un preposito, la cui proposta di nomina era riservata solamente a Enrico e ai suoi eredi, ai quali era trasmesso il giuspatronato della cappella. Il preposito era tenuto all'obbligo di residenza, a provvedere a sue spese al mantenimento di altri tre sacerdoti e di quattro chierici, ai quali spettava l'officiatura della cappella, e

⁴⁴ Cfr. SCHWARZ-ZÖSCHG 2008, pp. 178-180.

⁴⁵ Cfr. SCHWARZ-ZÖSCHG 2008, pp. 180-185. Il preposito *Thomasius*, indicato anche come *Thomasinus*, è stato identificato con il *notarius* «*Thomasinus quondam magistri Savini ab Agusellis*» (TOLOMEI 1880, p. 39), autore dell'atto di dotazione della cappella del 1317 (per il quale cfr. *infra*), e con il frate Tommaso di Savino *ab Aguxellis* «*olim prepositi ecclesie de l'Arena*» citato nel testamento dello Scrovegni del 12 marzo 1336 (cfr. l'edizione del documento di BARTOLI LANGELI 2008, pp. 484-485) da BELLINATI 1974, p. 25, che ritiene ragionevolmente che sia stato il primo preposito della chiesa. Contestualmente alla permuta dei diritti di giuspatronato Enrico si impegnava anche a versare «*libras ducentas denariorum parvorum in utilitatem ipsorum fratrum et monasterio convertendas, specialiter pro emendo unam domum in civitate, vel suburbiis Padue, in qua prior et fratres monasterii, qui sunt et pro tempore erunt, cum venerint Paduam possint decenter desce[nd]ere et comode habitare*»: SCHWARZ-ZÖSCHG 2008, p. 184. L'impegno non fu soddisfatto, se nel testamento il padovano destinava un lascito di analogo importo e al medesimo scopo al monastero per ottemperare all'accordo scritto (BARTOLI LANGELI 2008, pp. 508-511); nello stesso passo è fatto ricordo anche della circostanza dello scambio dei giuspatronati.

⁴⁶ Il documento, cui fa riferimento BELLINATI 1974, pp. 25, 29, è stato pubblicato da SCHWARZ-ZÖSCHG 2008, pp. 186-188.

di quattro coadiutori. Inoltre, veniva fatto obbligo di custodire le offerte raccolte durante la festa dell'Annunciazione e altre solennità, affinché fossero destinate «in fabrica et necessitatibus et ornamentis ipsius ecclesie et sacristie».⁴⁷ La visita pastorale era concessa al vescovo e ai suoi vicari ogni qualvolta ne fosse stata fatta richiesta, purché questo non comportasse un aggravio di spesa per il clero locale, e, qualora il preposito avesse agito in modo non conforme a queste disposizioni, sarebbe stato rimosso e sostituito.⁴⁸

Questa donazione fu riconfermata da Enrico al preposito *Raynerius* nella sua casa di Venezia il 23 marzo 1319, integrata da nuove clausole: a lui e alla sua seconda moglie, Jacopina d'Este,⁴⁹ sarebbe spettato a vita l'usufrutto del compendio dell'Arena e delle sue pertinenze nella contrada dell'Arena; tali proprietà sarebbero state trasmesse ai discendenti maschi di Enrico sopravvissuti dopo la sua morte, assieme al giuspatronato della chiesa dell'Arena.⁵⁰

La convalida e l'aggiornamento dell'atto possono essere interpretati nel contesto delle vicende politiche della città e di quelle personali dello stesso Enrico. A partire dalla seconda metà del primo decennio del secolo questi aveva acquisito un prestigio sociale sempre più elevato, accresciuto dalla sua partecipazione a missioni diplomatiche o a delegazioni di rappresentanza.⁵¹ Tuttavia, proprio in questo periodo l'egemonia politica territoriale di Padova sulla Marca trevigiana e la compattezza sociale interna alla città, che era stata garantita fino a quel momento dai rapporti economici di forza con il contado e da un ceto dominante in grado di assicurare una direzione politica al 'reggimento' comunale, si deteriorarono progressivamente per la pressione militare continua di Cangrande della Scala, che, muovendo da Verona, conquistò Vicenza nel 1311 e gli avamposti di Montagnana, Este e Monselice nel 1317.⁵² In questa situazione precaria Giacomo da Carrara, esponente di un casato magnatizio ben radicato nel contado, fu investito dal consiglio comunale della carica di capitano generale a vita della città (25 luglio 1318).⁵³ Enrico intraprese un cauto percorso di allineamento alle scelte politiche di Giacomo ancor prima che questi divenisse capitano e nel febbraio 1318 appoggiò la sua decisione di giungere a un accordo con lo scaligero.⁵⁴ Nel 1320, mentre l'assedio era ancora in corso, le truppe mercenarie guidate da Ulrico di Walsee, conte di Gorizia, che già controllava Treviso, e vicario imperiale di Federico d'Austria, che era stato eletto imperatore in concorrenza con Ludovico il Bavaro, entrarono a Padova, dove erano state chiamate proprio per far fronte allo scaligero. In questa circostanza Enrico lasciò volontariamente

⁴⁷ TOLOMEI 1880, p. 38.

⁴⁸ TOLOMEI 1880, pp. 33-39.

⁴⁹ Non è noto il nome della prima moglie di Enrico, sorella di Ubertino da Carrara: cfr. l'albero genealogico della famiglia ricostruito da FRUGONI 2008, pp. XVIII-XIX. La menzione di Jacopina nel documento sembra essere il più antico *terminus ante quem* della data del matrimonio.

⁵⁰ Cfr. SCHWARZ-ZÖSCHG 2008, pp. 192-194.

⁵¹ Cfr. COLLODO 2007, pp. 72-73. Il giudice Guglielmo de Cortusiis rammenta che Enrico fu uno dei legati padovani che intervennero alla cerimonia di incoronazione di Enrico VII di Lussemburgo: cfr. GUILLELMI DE CORTUSIIS *Chronica de novitatibus Padue et Lombardie*, a cura di B. PAGNIN, in R.I.S.² XII/5 1941-1991, p. 13.

⁵² Oltre all'imprescindibile lavoro di Hyde 1966(1985, pp. 223-246), più recentemente su questi fatti storici cfr. COLLODO 1988(1990).

⁵³ Sull'affermazione della signoria carrarese cfr. HYDE 1966(1985, pp. 223-246); KOHL 1998, COLLODO 2005a.

⁵⁴ COLLODO 2007, p. 74; FRUGONI 2008, pp. 63.

il suo palazzo all'Arena, che fu occupato dal vicario imperiale, e la città stessa, sfuggendo in tal modo anche alle violenze che la insanguinavano, e si trasferì a Venezia, assumendo forse un atteggiamento equidistante sia verso lo scaligero sia verso il carrarese.⁵⁵ Nel 1323 è documentata la sua presenza a Padova a una professione monacale assieme a Giacomo, con il quale i rapporti pubblici continuavano dunque ad essere, almeno apparentemente, buoni.⁵⁶ Alla morte di quest'ultimo, nel 1324, il potere passò nelle mani del nipote Marsilio, che aveva sposato Bartolomea, figlia di Manfredo, fratello dello Scrovegni. Nel 1328, dopo la resa e la dedizione formale di Padova a Cangrande e la restaurazione della pace interna, Enrico ritornò in città, nella quale veniva concesso il rientro ai fuoriusciti, cui era garantito anche il recupero dei beni.⁵⁷ Nonostante egli avesse promesso fedeltà a Cangrande, cui donò preziosi regali, la sua ricomparsa infastidì Marsilio, che dichiarò, in modo del tutto pretestuoso, che Enrico era in debito con lui della somma di circa diecimila lire, che Bartolomea avrebbe dovuto ricevere dall'eredità del padre. Cangrande tentò una mediazione, ma, di fronte alle richieste senza condizione di Marsilio, Enrico, che temeva per la propria vita, decise di fuggire nottetempo a Venezia, mentre il carrarese prendeva possesso di tutti i suoi beni nei territori di Padova e Vicenza.⁵⁸ Da quel momento Enrico non avrebbe messo mai più piede in patria; proseguì gli affari e le transazioni commerciali per conto dei parenti a Venezia sino alla morte, sopraggiunta il 20 agosto 1336.⁵⁹

Qualche mese prima, il 12 marzo, Enrico rinnovò per l'ultima volta le proprie disposizioni testamentarie nella sala capitolare del monastero camaldolese di San Mattia degli Eremiti a Murano.⁶⁰ Proprio dal testo risulta in modo paradigmatico il ruolo di primo piano assegnato dallo Scrovegni alla chiesa di Santa Maria della Carità nella strategia di rappresentazione di sé e della *magnificentia* delle opere da lui patrocinate di fronte alla comunità patavina. La prima condizione espressa è l'elezione della sua sepoltura nel monumento costruito a sue spese nella Cappella dell'Arena; qualsiasi tumulazione in altra sede avrebbe dovuto essere considerata temporanea in previsione della traslazione delle spoglie in quel luogo di culto. Più aleatoria sembra essere, invece, la clausola che stabiliva di provvedere alla costruzione di una casa del clero nello spazio adiacente alla cappella, poiché essa era vincolata all'eventuale restituzione di beni sottratti allo Scrovegni dal carrarese. All'oratorio erano riconfermate le donazioni di beni mobili e immobili decise in passato. Non disponendo a Venezia dell'atto di dotazione del 1317, Enrico decideva nuovamente

⁵⁵ COLLODO 2007, p. 74; FRUGONI 2008, pp. 63-64. La fuga è ricordata da Guglielmo de Cortusius nella sua cronaca: cfr. R.I.S.² XII/5 1941-1991, p. 33. Nella città lagunare il ricco uomo d'affari aveva ottenuto licenza sin dal 1318 di essere accompagnato nei suoi spostamenti da una guardia del corpo e da altri inservienti, evidentemente a tutela della propria incolumità in una congiuntura politica assai incerta: cfr. i documenti pubblicati da JACOBUS 2008, pp. 372-373.

⁵⁶ COLLODO 2007, p. 75; FRUGONI 2008, p. 64.

⁵⁷ L'accordo di resa prevedeva che Marsilio avrebbe mantenuto il controllo della città: cfr. KOHL 1998, pp. 56-59.

⁵⁸ Cfr. per tutte queste notizie il *De Gestis italicorum post Henricum VII Caesarem* di Albertino Mussato: MUSSATO 1636, pp. 105-106.

⁵⁹ Gli investimenti intrapresi per conto della sorella Leonora sulla piazza lagunare sono documentati nel 1334 – sensali il preposito dell'Arena, *Raynerius*, e il chierico di San Tommaso, *Angelinus* – da un quadernetto di entrate e uscite: cfr. SCHWARZ-ZÖSCHG 2008, pp. 198-200. A proposito della data di morte dello Scrovegni, segnalo l'incongruenza tra il 23 agosto indicato da DE BIASI 1969-1970, p. 122, e il 20 agosto che risulta dal registro di successione edito parzialmente da JACOBUS 2013, p. 409.

⁶⁰ Si tratta del settimo testamento dettato dallo Scrovegni in ordine di tempo, l'unico che si sia conservato. Un estratto dell'atto era stato pubblicato da HUECK 1973, pp. 290-294; soltanto in tempi recenti un'edizione è stata approntata da BARTOLI LANGELI 2008.

che fosse assicurata la presenza di membri del clero, ma approfittava della circostanza per ridurre il numero (due sacerdoti, tre chierici, coadiutori secondo necessità), e ordinava che la comunità seguisse la regola di sant'Agostino⁶¹ e che fosse sottomessa al vescovo, cui veniva lasciata la facoltà di visitare la chiesa ogniqualvolta giudicato opportuno. Inoltre, le offerte in denaro ricevute in occasione della festa dell'Annunciazione e in altre festività erano destinate a coprire le spese per la fabbrica, gli ornamenti e le altre necessità della chiesa e della sacrestia. Egli riservava a se stesso, finché restava in vita, l'uso, l'usufrutto e l'abitazione di tutto ciò che era dentro e fuori il perimetro dell'Arena; alla sua morte, questi beni e le altre proprietà nella contrada dell'Arena erano lasciati ai suoi figli maschi, Bartolomeo e Ugolino. In assenza di eredi, devolveva tutti questi beni alla chiesa di Santa Maria della Carità con vincolo di inalienabilità; qualora gli esecutori testamentari, delegati a mantenere l'ufficio divino, fossero stati inadempienti, la chiesa sarebbe pervenuta all'episcopato locale.⁶²

1.3 Dagli Scrovegni ai Foscari

Enrico fu sepolto temporaneamente nella chiesa di San Mattia a Murano, ma qualche mese più tardi, il 23 novembre 1336, le spoglie furono trasferite «in ecclesia Sancte Marie de Caritate de l'Arena de Padua, scilicet in monumento in ipsa constructo [pro] me»,⁶³ nel rispetto delle ultime volontà dello Scrovegni e per cura della vedova Jacopina, che fu rimborsata per le spese sostenute dagli esecutori testamentari grazie alla mediazione del patrizio veneziano Marco Corner.⁶⁴

Malgrado la riconquista carrarese di Padova, sottratta al controllo scaligero nel 1337, e la morte di Marsilio, avvenuta il 21 marzo 1338, i figli di Enrico tardarono a reinsediarsi stabilmente nella città antenorea e forse rimasero per quasi un quindicennio a Venezia. Intorno al 1352, anno di morte di Bartolomeo di Enrico, suo fratello Ugolino potrebbe aver fatto ritorno assieme alla madre Jacopina nel palazzo dell'Arena.⁶⁵ In una procura della cancelleria vescovile patavina del 1358 Ugolino è qualificato come detentore del giuspatronato della chiesa di San Tommaso all'Arena, mentre diciotto mesi più tardi sua madre nominava un tal Zinello preposito della cappella di Santa Maria. Dopo essersi rassegnato ad accettare l'autorità di Francesco il Vecchio da Carrara (1355-1388) ed essersi conquistato la sua fiducia, Ugolino fu più volte podestà di Belluno dal 1361

⁶¹ Secondo HUECK 1973, p. 108, questa disposizione non sarebbe da interpretare come una innovazione, ma come la ratifica di una situazione già esistente *de facto*. Sui canonici regolari di Sant'Agostino cfr. J. MORAN, *s.v. Agostinianesimo*, in *Dizionario Istituti Perfezione* 1974-2003, I, pp. 262-278: 268-271.

⁶² Cfr. *supra*, nota 58.

⁶³ BARTOLI LANGELI 2008, p. 480.

⁶⁴ Quest'ultimo, che nel 1365 sarebbe divenuto doge, sposò in prime nozze una figlia di Enrico, Giovanna Scrovegni: cfr. RAVENANI 1983, e l'albero genealogico ricostruito da KOHL 1995, p. 45.

⁶⁵ Per tutte queste vicende cfr. KOHL 1995; da ultimo KOHL 2004, p. 192. Nel 1353 fu stipulato un accordo tra i frati Eremitani e Ugolino, con il quale i frati si impegnavano a non «far alcuna novità nelli muri [confinanti dell'Arena], né mai attaccarsi alli detti dell'Arena sotto pena di L. 300 de piccoli ogni volta che contrafarano a questo instrumento»: cfr. *Carte Foscari* 1988, p. 95. Tuttavia, i contrasti proseguirono, se cinque anni più tardi fu ratificato un nuovo accordo, in forza del quale si stabiliva di «disfar fabbriche sopra li muri dell'Arena»: cfr. *Carte Foscari* 1988, p. 95. Una data diversa del rientro di Ugolino (ca. 1360) era stata addotta precedentemente dallo stesso KOHL 1988, p. 49.

al 1371 e nel luglio 1372 entrò a far parte del Consiglio di guerra convocato dal Signore di Padova per combattere Venezia. Inoltre, nel 1375 si trasferì dapprima a Firenze, dove fu capitano del popolo dal 12 febbraio al 15 giugno, e quindi – nella tarda estate – a Bologna, dove ricoprì la carica di podestà, prima di far rientro a Padova agli inizi dell'anno successivo.⁶⁶

Peraltro, la graduale ricostituzione del ruolo politico degli Scrovegni nell'orizzonte cittadino ed extraregionale si accompagnò alla ricomposizione del patrimonio fondiario della famiglia anche grazie all'acquisto di proprietà a Montagnana, e all'addizione di unità immobiliari confinanti con il complesso dominicale dell'Arena.⁶⁷ A queste iniziative si aggiunsero quelle promosse in campo finanziario da Caterina, sorella di Ugolino, e dall'unica figlia di quest'ultimo, Maddalena, andata in sposa al cavaliere Francesco Manfredi da Reggio nel gennaio 1376 e rimasta prematuramente vedova nel 1381: ambedue proseguirono così la tradizionale attività della famiglia.⁶⁸

Nel 1388, dopo l'abdicazione di Francesco il Vecchio (29 giugno) a favore del figlio Francesco II, detto Novello, e la successiva conquista di Padova da parte dell'esercito di Giangaleazzo Visconti (18 dicembre), Ugolino, cooptato da tempo nella cerchia dei funzionari carraresi, passò dalla parte del Conte di Virtù.⁶⁹ Nel successivo biennio di dominazione viscontea della città lo Scrovegni fu leale servitore del nuovo Signore e in questo nuovo ruolo non perse tempo nel volgere a proprio vantaggio la disgrazia politica – ed economica nello stesso tempo – dei carraresi. Tuttavia, nel 1390 Francesco Novello riprese il controllo di Padova: la restaurazione del suo potere comportò la condanna in contumacia di Ugolino e di due dei suoi figli, Enrico e Pietro; la confisca dei loro beni, compreso il palazzo dell'Arena, che fu sottoposto a un saccheggio durato per ben tre giorni;⁷⁰ e il loro ripiego a Venezia sotto la protezione della Repubblica della Serenissima. Dalla primavera del 1391 la casa divenne la residenza del fratellastro di Francesco Novello, il cosiddetto Conte da Carrara. È incerto se quest'ultimo arrivasse a godere del giuspatronato della prepositura, ma nel marzo del 1399 un suo agente testimoniò alla nomina, compiuta davanti all'autorevole chierico padovano Francesco Zabarella, del nuovo arciprete della cappella di Santa Maria della Carità.⁷¹ Soltanto nel 1404, un anno prima della sconfitta di Francesco Novello e della caduta della città sotto il controllo di Venezia, Ugolino fu reintegrato dei propri beni; si spense

⁶⁶ Oltre a KOHL 1995, sulla biografia di Ugolino cfr. anche NARDI 2009. Come si apprende da una missiva del medico Giovanni di Bartolomeo Casini, datata al 19 settembre 1375 e indirizzata ai Signori Difensori della Repubblica di Siena, l'assunzione della podesteria a Bologna non era stata l'esito di una scelta personale, ma di un ordine ricevuto da Francesco il Vecchio, che aveva chiesto allo Scrovegni di mettersi per sei mesi al servizio del vicario pontificio della città emiliana. Cfr. sempre NARDI 2009, p. 205.

⁶⁷ KOHL 1995, p. 43-44.

⁶⁸ KOHL 1995, p. 44.

⁶⁹ Questo tradimento fu forse motivato anche da una vicenda privata. Il 22 novembre 1388 Francesco Novello, che aveva venduto le proprietà di famiglia ai suoi uomini di fiducia per sostenere le spese per la difesa della città, fece ratificare a Ugolino l'acquisto da parte di Manno di Manno Donato di beni dei carraresi, situati nei villaggi di Creola e Saccolongo, che in precedenza erano appartenuti agli Scrovegni e sui quali Ugolino si sarebbe impegnato a rinunciare a ogni diritto. Tuttavia, nello stesso giorno quest'ultimo mise per iscritto nel proprio palazzo all'Arena di aver approvato quell'atto sotto intimidazione di Francesco Novello e che quelle proprietà erano state illegalmente usurpate l'anno prima con il consenso di Francesco I. Contestualmente Ugolino conferiva tali proprietà ai figli Enrico e Giacomo tramite *donatio inter vivos*. Cfr. KOHL 1995, p. 44.

⁷⁰ Così risulta dal *Chronicon Patavinum* di Andrea Gatari, in R.I.S. 1730 XVII, col. 788: «fu dato principio al sacco della Casa piena d'antichi e moderni e nobilissimi mobili con grandissimo furore e strepito: il qual sacco durò per tre giorni continui».

⁷¹ Per tutte queste notizie cfr. sempre KOHL 1995.

poco prima del 26 febbraio 1410, forse proprio nel palazzo all’Arena.⁷² I suoi figli Enrico e Pietro, dopo esser rientrati a Padova, furono aggregati al Consiglio cittadino, il nuovo organismo politico-amministrativo che esprimeva la classe dirigente locale.⁷³ In particolare, Pietro fu membro di questo consesso dal 1423 al 1438, dapprima assieme al fratello Enrico e, dopo la sua morte (*post* 12 giugno 1426-*ante* 28 marzo 1429),⁷⁴ con il nipote Giacomo, figlio di Enrico.

Nel 1439 ebbe luogo una cospirazione filocarrarese in funzione antiveneziana, che fu sventata. Uno dei suoi capi più influenti fu proprio Giacomo Scrovegni, che, condannato a morte, riparò nel Ducato di Milano, trovando rifugio presso Filippo Maria Visconti, e non fece mai più ritorno nei confini della Serenissima.⁷⁵ In quest’occasione egli fu colpito con un provvedimento, la confisca dei beni, che avrebbe inciso in modo significativo anche sul destino dell’asse ereditario familiare, sulle cui vicissitudini sembra opportuno soffermarsi. Il 27 giugno 1435 il patrimonio di Ugolino Scrovegni, composto da immobili cittadini, terre, mulini, pascoli, diritti decimali e livelli, titoli di Stato, bestiame, cavalli e rimasto sino ad allora indiviso, fu spartito in egual misura tra i due eredi maschi, Pietro e il nipote Giacomo, con un accordo dal quale rimase temporaneamente escluso il complesso dominicale dell’Arena. Inoltre, a un mese di distanza, il 30 luglio 1435, Pietro istituì suo erede universale proprio Giacomo, destinando a titolo di compenso a sua figlia Caterina la quota restante della dote pattuita, che ammontava complessivamente a 1500 ducati, nonché ulteriori 1500 ducati.⁷⁶ Queste disposizioni non furono modificate neppure dopo la condanna di Giacomo, la fuga e la confisca dei beni.⁷⁷ Dopo la morte di Pietro, avvenuta nell’autunno del 1443, il 27 febbraio 1444 il Consiglio dei Dieci, uno dei massimi organi di governo della Serenissima, deliberò di confiscare a Giacomo i beni che quest’ultimo avrebbe dovuto ereditare dallo zio, tra cui il complesso dell’Arena. Queste proprietà furono vendute alla figlia di Pietro, Caterina Scrovegni, dietro corresponsione di 10.000 ducati all’erario veneziano rateizzata in cinque anni, per essere cedute immediatamente dopo all’avvocato e genero della nobildonna, Francesco Capodilista – che aveva sposato Gigliola o Ziliola, figlia di Caterina – in comproprietà con Niccolò Savonarola.⁷⁸ Questa triangolazione permise di mantenere il palazzo dell’Arena sotto il controllo della famiglia Scrovegni soltanto per pochi anni. Infatti, il 20 ottobre 1451 Francesco e il fratello Gabriele Capodilista, subentrato al Savonarola nel ruolo di comproprietario, alienarono l’Arena

⁷² Per questi estremi cfr. ZEN BENETTI 2012, p. 198. Si può precisare che la data di morte di Ugolino deve essere posteriore al 7 gennaio 1409, quando concedeva a livello a un tal Valentino di Liborio per ventinove anni una casa con un fondo a Padova, come riportato in *Carte Foscari* 1988, p. 95.

⁷³ Maddalena, sorella di questi ultimi, sembra aver trascorso il resto della propria vita a Venezia: cfr. MEDIN 1894-1985(1895), p. 256. Nel 1407 Enrico strinse un patto di amicizia e di reciproco aiuto in caso di guerra con la Repubblica della Serenissima: cfr. ZEN BENETTI 2012, p. 198.

⁷⁴ Nel 1426 Enrico Scrovegni fece testamento, come segnalato in *Carte Foscari* 1988, p. 96; per il secondo estremo, che si ricava da un codicillo del testamento di Maddalena Scrovegni, cfr. ZEN BENETTI 2012, p. 193.

⁷⁵ Per un resoconto di quest’episodio cfr. SEGARIZZI 1916, *passim*.

⁷⁶ Con questa decisione Pietro privilegiava il principio della successione dei figli maschi nella procedura di trasmissione dei beni familiari, coerentemente con le scelte dei suoi antenati.

⁷⁷ Cfr. ZEN BENETTI 2012, pp. 198-200.

⁷⁸ Caterina mantenne il possesso di una villa a Veggiano, ma in cambio si accollò le spese per il mantenimento della madre Antonia, dei conti di Arco. Cfr. ZEN BENETTI 2013, pp. 433-434. Per un profilo biografico, per quanto non aggiornato, di Francesco Capodilista cfr. TRENTI 1975.

al cardinale e camerlengo di Santa Romana Chiesa Ludovico Trevisan, probabilmente a causa di difficoltà finanziarie.⁷⁹

Una descrizione piena di ammirazione dell'insieme delle fabbriche dell'Arena – e specialmente della cappella – vergata alla vigilia del passaggio della tenuta nelle mani del cardinale, è consegnata da una 'guida' accreditata come l'umanista e medico padovano Michele Savonarola, fratello di Niccolò, nel suo celebre *Libellus de magnificis ornamentis regie civitatis Padue*, un testo scritto all'incirca nella prima metà degli anni Quaranta del Quattrocento, quando l'autore si era ormai trasferito a Ferrara.⁸⁰ Nell'opera, che rientra nel genere letterario delle *laudes civitatum*, l'autore, muovendo da una prospettiva 'municipalistica', elogia gli "ornamenta" della sua città, con un'attenzione specifica verso gli aspetti di opulenza urbana che le sono assicurati in special modo dalle pitture, copiose nelle chiese e nei palazzi. Così, volendo passare in rassegna i *magnifica civium edificia*, Savonarola si accontenta di nominarne uno soltanto, «quo nullum magnificentius civi accomodatum in Italia reperitur», e prosegue: «est enim eius nimium superbus ingressus, nam porta superba est marmoreis quadratis decorata, super quam turris non magne altitudinis confabricata est. Curia rotunda ante palatium meniis merlatis quam amplissima. Cappella magna picturis Zoti pictorum principis ornatissima, que tribus sacerdotibus in dies et horas sanctificatur. Viridario amplissimo amplissimoque horto munitum, cui neque camere decore, neque sale, cetera, ad domus nobilium commodum que accedunt, minime desunt [...]. Hanc autem sibi domus ipsa nobilium de Scrovineis dignitatem vendicavit, cum in honorem Virginis gloriose cappellam illam sic sumptuosam edificaverit. Arbitror enim plures in Italia dominos tam magnifica habitatione non gaudere».⁸¹ Il brano appare tanto più significativo se si considera che Savonarola afferma che la magnificenza superlativa della *domus* è assicurata soprattutto dalla cappella, resa "ornatissima" dagli affreschi di Giotto, *pictorum princeps*. In un passo precedente del *Libellus* l'elogio di Giotto si accompagna a quello di altri pittori, che – per la prima volta al di fuori di Firenze – sono elencati tra i *virii illustres* che hanno lasciato testimonianze mirabili della propria opera in città, dalle quali è discesa in larga parte la loro fama. L'apprezzamento rivolto a questi *mechanici gloriosi* si fonda soprattutto sulla consapevolezza della portata intellettuale della loro attività, che è dimostrazione della *perspectiva scientia*, a sua volta *philosophiae pars*. Dopo aver passato in rassegna i presunti *domestici* (Guariento, Giusto de' Menabuoi), Savonarola elenca gli *externi*, «et primum in sede locabo Zotum Florentinum, qui primus ex antiquis et musaicis figuris modernas mirum in modum configuravit; cuius in arte tanta fuit praestantia, ut et aliorum et usque modo princeps habitus sit. Hic magnificam amplamque nobilium de Scrovineis Cappellam suis cum digitis magno cum pretio pinxit, ubi novi et veteris Testamenti imagines velut viventes apparent».⁸² Peraltro, l'esemplarità della pittura giottesca richiama in questa cappella, come anche nella Sala Capitolare nella

⁷⁹ Il contratto di vendita è stato pubblicato da GIOVAGNOLI 2008, pp. 180-188.

⁸⁰ Per una breve descrizione del *codex unicus* che ci ha tramandato l'opera e dei suoi contenuti cfr. M.M. DONATO, in *La miniatura a Padova* 1999, pp. 230-231. Per una riflessione sugli aspetti figurativi e, più in generale, sui dati d'interesse storico-artistico contenuti nel *Libellus* rinvio soprattutto al contributo di DONATO 1999. Per una biografia di Savonarola si veda ancora PESENTI MARANGON 1977.

⁸¹ SAVONAROLA 1902, p. 50.

⁸² SAVONAROLA 1902, p. 44.

Basilica del Santo, un afflusso di artisti forestieri, giovani desiderosi di studiare questi affreschi, che ritornano poi nelle proprie patrie «doctiores facti».⁸³

Il fasto e il prestigio della dimora dell'Arena, evocati dalle parole di Michele Savonarola, dovevano essere dunque perfettamente commisurati alle aspettative di un personaggio di primo piano come Ludovico Trevisan.

Con le vicende della vendita della *domus magna* e, soprattutto, della cappella si intrecciano strettamente quelle del suo giuspatronato. Quest'ultimo, dopo la confisca dei beni a Giacomo Scrovegni, rimase prerogativa dogale e fu riconosciuto soltanto il 4 marzo 1448 a Francesco Capodilista, che nel 1451 lo trasmise al Trevisan. Nel dicembre 1462 il prelado fece dono degli immobili dell'Arena al nipote Francesco, che il 17 giugno 1475 li vendette per 2600 ducati ai fratelli Alvise e Giovanni Foscari di San Simeone Piccolo, i quali nel 1476 ottennero da Sisto IV la conferma del giuspatronato in perpetuo.⁸⁴

Il ramo di San Simeone Piccolo del casato dei Foscari, i cui membri presenziavano nel Maggior Consiglio sin dalla "serrata" del 1297, aveva avuto origine dalla decisione del doge Francesco di lasciare il palazzo di San Simeone Piccolo, dove risiedeva il fratello, il procuratore Marco, per trasferirsi in un più prestigioso palazzo sul Canal Grande, a San Pantalon, dal quale derivò il nome dell'altro ceppo familiare.⁸⁵

L'acquisto della proprietà dell'Arena da parte dei membri di una delle famiglie veneziane di più antica nobiltà e in posizione sociale ed economica in continua ascesa non costituisce un episodio isolato, ma rientra all'interno delle strategie patrimoniali attuate dal patriziato veneziano dopo la conquista di Padova e la creazione di uno stato di dimensioni regionali. Infatti, l'aumento progressivo dei rischi connessi alla pratica del commercio marittimo con l'area orientale del bacino del Mediterraneo, dovuto allo stato di guerra continuo contro i Turchi, aveva sollecitato il dirottamento degli investimenti dei veneziani verso l'entroterra padano, con l'obiettivo di creare proprietà fondiari estese e compatte. Alvise e Giovanni Foscari, abili mercanti, avevano curato i loro interessi commerciali con il Levante, ma, al contempo, si erano dedicati alla gestione dei feudi posseduti nel trevigiano e nel padovano, dei quali il loro casato era stato investito sin dal 1331. È probabile che l'acquisto della tenuta fosse stato motivato dall'opportunità di investire i capitali realizzati nell'attività mercantile in beni immobili in grado di garantire una rendita fondiaria. Inoltre, nel 1476 i due fratelli acquistarono dal Trevisan per cento ducati anche la marezzana⁸⁶ situata nei pressi dell'Arena, nonché i diritti livellari su cinque casette nel vicino cosiddetto "borgo delle Ballotte", dei quali beneficiò Pietro Foscari. Quest'ultimo, già primicerio della basilica di San Marco e, dal 1477, cardinale, sarebbe divenuto vescovo di Padova nel 1481.⁸⁷

⁸³ SAVONAROLA 1902, p. 55.

⁸⁴ Per tutti questi fatti cfr. GIOVAGNOLI 2008, pp. 38-46; ZEN BENETTI 2013. La bolla pontificia del 1476 è stata edita da GIOVAGNOLI 2008, pp. 189-190.

⁸⁵ GIOVAGNOLI 2008, p. 47 nota 106. Sui due fratelli cfr. GULLINO 1997a; GULLINO 1997b.

⁸⁶ <http://www.treccani.it/enciclopedia/marezzana/>

⁸⁷ GIOVAGNOLI 2008, pp. 49-51. Per un profilo biografico di Pietro Foscari cfr. DEL TORRE 1997.

A questo frangente risale l'inventario dei beni mobili e immobili del beneficio ecclesiastico presentato dal preposito della cappella, Lorenzo Saraceno, al vicario del vescovo Jacopo Zeno il 13 luglio.⁸⁸ Questo registro documenta – all'altezza della seconda metà del XV secolo – la condizione dei fondi coltivati da contadini, dai quali la prepositura riscuoteva annualmente affitti in natura oppure in denaro; nonché del corredo, dei libri liturgici e dei paramenti sacri della cappella.⁸⁹

Un'immagine approssimativa dell'Arena dopo l'acquisto dei Foscari è restituita dal diarista, cronista e storico di estrazione patrizia Marin Sanudo il Giovane (Venezia 1466-1536) nel suo *Itinerarium [...] cum syndicis Terre firme*.⁹⁰ Quest'opera è il resoconto, concepito per la pubblicazione, di un viaggio, fortemente desiderato, che condusse l'autore in sei mesi, dal 15 aprile al 3 ottobre 1483, a visitare e a «describer le terre, castelli, borgi, ville, lagi, fiumi, fonti, campi, prati et boschi ène sotto l'imperio Veneto dala parte di terra»⁹¹ in compagnia di tre Sindaci inquisitori, titolari di una magistratura giudiziaria della Repubblica di Venezia, inviati per compiere un'ispezione periodica e sistematica del dominio di terraferma della Serenissima. Marin Sanudo, che aveva avuto un'educazione umanistica e che all'epoca dei fatti aveva solo diciassette anni, si unì ai magistrati ufficiosamente in quanto cugino di uno di loro, Marco Sanudo. L'*Itinerario* dovette essere composto rielaborando gli appunti presi durante il viaggio in un volgare di base toscana con forti inflessioni veneziane, ed eleggendo come modello di descrizione storico-geografica l'*Italia illustrata* di Biondo Flavio, edita a Roma qualche anno prima, nel 1474.⁹² Nella sezione dedicata a Padova Sanudo si sofferma dapprima sulle opere difensive della città e passa quindi a illustrare concisamente i suoi edifici: tra questi «l'Arena è uno palazzo posto nella contrà dei Remitani, et par reliquie fusse bella e tonda, murada atorno et entro, loco amplo et di gran circuito, con li zardini; mostra vestigia fusse anticha et bella. In capo è uno palazzo fabricato per il soprascripto episcopo [Pietro Foscari] quando era primicerio di San Marco; la comprò per ducati triamilia; entro è una chiesa dà ducati 400, *de ius patronatus*».⁹³ L'accenno, sia pur nella sua brevità, rivela l'apprezzamento di Sanudo per la configurazione complessiva della tenuta, ma anche il suo interesse antiquario, che lo spinge a segnalare la vetustà dei resti sui quali essa è sorta. Particolarmente degna di nota è l'affermazione che il palazzo era stato fabbricato per Pietro Foscari «quando era primicerio di San Marco»: sia perché la costruzione era di fondazione ben più antica, sia perché, qualora si ammettesse l'ipotesi che i nuovi proprietari avessero immediatamente provveduto a un parziale rinnovamento dell'edificio, in tal caso il lasso di tempo sarebbe stato davvero breve, ossia compreso fra la data dell'acquisto (17 giugno 1475) e quella in cui Pietro Foscari lasciò la

⁸⁸ L'inventario è stato reso noto da BELLINATI 1979, che lo ha confrontato con altri inventari ed estimi della cappella, risalenti al XV e XVI secolo e conservati nell'Archivio di Stato di Padova e, soprattutto, nel fondo della Curia vescovile del locale Archivio storico-diocesano. La chiusura prolungata di questa istituzione, dovuta a lavori di restauro della sede in cui è ospitata, non ha permesso un esame del materiale archivistico, rimasto inedito, da essa conservato. Una valutazione della sua importanza ai fini della ricostruzione degli aspetti liturgici e paraliturgici collegati alla cappella potrà essere espressa da chi scrive in altra sede.

⁸⁹ Per ulteriori considerazioni sul contenuto del documento cfr. *infra*.

⁹⁰ Sull'autore e sull'opera cfr. ora M. KNAPTON, J. LAW in SANUDO 2014, pp. 9-80.

⁹¹ M. KNAPTON, J. LAW in SANUDO 2014, p. 9.

⁹² Per queste informazioni cfr. M. KNAPTON, J. LAW in SANUDO 2014, pp. 9-80, *passim*.

⁹³ SANUDO 2014, p. 166.

carica di primo canonico della basilica marciana (10 dicembre 1477).⁹⁴ L'autore omette del tutto la menzione della famiglia Scrovegni, che per lungo tempo aveva posseduto il complesso e aveva provveduto a erigere la cappella della Vergine, e, del resto, non si preoccupa neppure di ricordare il ciclo giottesco dell'oratorio. Questo silenzio può apparire sorprendente, se si considera che Sanudo dimostra un certo interesse nei confronti dei pittori, tra i quali ricorda Altichiero e Pisanello «in arte pyctoria excelenti»,⁹⁵ e, più latamente, delle opere d'arte realizzate nelle varie tecniche.⁹⁶ L'unico dato, al quale il cronista sembra accordare importanza, è la condizione patrimoniale della tenuta, di cui riporta l'importo dell'acquisto e delle entrate del beneficio ecclesiastico, pari a quattrocento ducati: in breve, è il valore della rendita che sembra interessare sopra ogni altra notizia a Sanudo, intento a osservare e a descrivere i beni della Terraferma nelle mani dei patrizi lagunari da un angolo visuale esplicitamente 'veneziano'.

Dopo la morte di Alvise (1481) e Giovanni (1482) la casa dell'Arena, insieme con il giuspatronato della chiesa di Santa Maria della Carità, continuò ad essere amministrata in comune dai loro eredi, cioè da Domenico e Francesco, figli di Alvise, e da Agostino e Marco, figli di Giovanni; e, quando Francesco Foscari dettò le sue volontà testamentarie (1511), stabilì che la sua «parte dell'Arena»⁹⁷ fosse sottoposta al vincolo fidecommissario. Questo istituto giuridico, che si diffuse a Venezia nel corso del XVI secolo, ambiva a impedire la vendita o l'alienazione di beni immobili appartenenti alla famiglia, in modo tale che l'erede godesse del possesso, ma non della proprietà di questi beni, che dovevano essere trasmessi intatti ai successori.

In seguito, Pietro Foscari, figlio di Marco di Giovanni, fu in grado di riunire l'intera proprietà dell'Arena nelle sue mani grazie alle nozze nel 1534 con Elena Grimani, figlia di Bianca Foscari e nipote di Francesco di Alvise, la quale portò in dote al suo sposo la terza parte della metà dell'Arena; e anche grazie all'acquisto negli anni successivi delle quote restanti dagli altri discendenti titolari.⁹⁸ Nel 1581 Pietro stabilì nel testamento che la trasmissione dell'Arena, assieme al giuspatronato, sarebbe stata assoggettata alla legge della primogenitura, procedendo nell'ordine di successione dal figlio maschio più anziano a quello più giovane; e che, qualora un discendente non avesse avuto eredi maschi, l'Arena sarebbe stata lasciata in dote ad una figlia femmina, procedendo sempre dalla maggiore di età alla minore. In tal caso la figlia femmina avrebbe dovuto sposare un membro della famiglia Foscari ammesso nel Maggior Consiglio. Qualora l'ultimo figlio maschio non avesse avuto neppure figlie femmine, il palazzo sarebbe spettato a un membro della stirpe Foscari ammesso nel Maggior Consiglio, il quale sarebbe stato tenuto a rispettare la legge della primogenitura.

Questo provvedimento, pur non riuscendo a scongiurare lo scoppio di contese ereditarie,

⁹⁴ Cfr. per questi estremi DEL TORRE 1997. In ogni caso, la notizia di lavori eseguiti da Pietro Foscari al palazzo dell'Arena è tramandata anche da un documento redatto nel 1801, in occasione di una vertenza legale, nel quale si afferma che il cardinale e vescovo di Padova «con li proprj dinari lo ridusse nell'attuale stato». L'atto è citato da GIOVAGNOLI 2008, p. 140 nota 421.

⁹⁵ SANUDO 2014, p. 392.

⁹⁶ SANUDO 2014, p. 392. L'omissione è sottolineata anche da G.M. VARANINI nel commento a SANUDO 2014, p. 167.

⁹⁷ Cit. da GIOVAGNOLI 2008, p. 53.

⁹⁸ Per un profilo biografico di Pietro cfr. GULLINO 1997c. Nel 1574 la famiglia ospitò nel palazzo il re Enrico III di Francia: SANOVINO 1581, p. 167.

avrebbe permesso ai Foscari di mantenere il possesso dell'Arena nei secoli successivi. Nel 1808 l'ultima discendente, Marta, sposò Bartolomeo I Vincenzo Gradenigo di Rio Marin e la famiglia si estinse in quest'ultimo casato, dal quale il Comune di Padova avrebbe acquistato la proprietà dell'Arena nel maggio 1881.⁹⁹

⁹⁹ Per un resoconto di questi fatti cfr. sempre GIOVAGNOLI 2008, pp. 51-62; 150-154; pp. 161-172 per l'albero genealogico dei Foscari di San Simeone Piccolo, corredato da notizie biografiche.

Capitolo 2

2. LA COMPAGINE ARCHITETTONICO-DECORATIVA

2.1 L'aula seminterrata e i prospetti esterni della cappella

Una delle caratteristiche salienti del sito dell'Arena padovana è la stratificazione plurimillennaria di fasi costruttive riferibili a edifici di diversa morfologia e funzione, sinora indagate soltanto in parte nel corso degli scavi archeologici, in un contesto urbano sottoposto a numerose trasformazioni nel corso dei secoli.¹⁰⁰

Infatti, se il completamento del canale artificiale detto Piovego nell'area retrostante la cappella risale al 1209 e, dunque, precede di quasi un secolo la sua consacrazione, soltanto nel secondo dopoguerra è stata ultimata la riorganizzazione dei tracciati delle vie d'acqua all'interno di Padova. Quest'ultimo intervento ha alterato profondamente la coerenza dell'impianto urbano e ha comportato, tra l'altro, l'interramento di quell'ansa del letto del fiume Bacchiglione, che corrisponde alle attuali *Riviera dei Mugnai*, *Riviera dei Ponti Romani* e *Riviera Tito Livio*, ed è prossima allo spazio dell'Arena [1]. Dunque, fino ad anni relativamente recenti quest'area appariva quasi completamente circondata dalle acque, in una situazione ambientale che determinava una percezione più obliqua della cappella rispetto al presente.¹⁰¹

Dopo la scomparsa degli spettacoli gladiatorii l'anfiteatro fu abbandonato e successivamente divenne oggetto di spoliazioni, che non giunsero – tuttavia – a obliterarne del tutto la *facies*, come avvenuto nel caso del teatro patavino, che sorgeva dove ora si trova il Prato della Valle.

È verosimile pensare che il materiale prelevato dall'anfiteatro fosse reimpiegato in misura cospicua nella costruzione di fabbriche che sorsero sui suoi resti oppure in prossimità del suo perimetro, come quelle edificate dai Dalesmanini. Di queste ultime si conserva memoria documentaria nell'atto di compravendita dell'Arena tra i Dalesmanini ed Enrico degli Scrovegni, ma, allo stato attuale, resta impossibile precisarne i lineamenti planimetrici.

La creazione dell'oratorio deve essere valutata in stretta connessione con lo scomparso palazzo degli Scrovegni, la cui facciata seguiva la linea ricurva del lato breve dell'ellisse dell'Arena posto alle spalle del Piovego, all'interno di una vera e propria tenuta agricola. Le proporzioni della cappella, definita «pulcherrima»¹⁰² da Giovanni da Nono nella sua *Visio Egidij regis Patavie* (ca. 1314-1318)¹⁰³ offrono il termine di paragone più adeguato per risarcire idealmente la magnificenza della vicina residenza, descritta da Albertino Mussato all'incirca nello stesso periodo come un «palacium mire pulcritudinis»¹⁰⁴ altissimum latumque splendidissimis pavimentis privatum olim

¹⁰⁰ Dopo le indagini archeologiche del 1880-1881 (Tolomei-Ghirardini-Maestri) e del 1906-1907 (Brunelli Bonetti) nuove campagne sono state eseguite nel 2007 (Ruta-Tuzzato-Zanovello) e 2013 (Bressan-Fagan-Fiocchi-Rigato-Michelini). Per i riferimenti bibliografici su queste ultime due cfr. *infra*.

¹⁰¹ Sulla storia urbanistica di Padova cfr. almeno PUPPI-UNIVERSO 1982, pp. 227-264.

¹⁰² [GIOVANNI DA NONO, *Visio Egidij regis Patavie*], in FABRIS 1977, p. 146.

¹⁰³ Sulla data dell'opera cfr. ZABBIA 2001. Come osserva Chiara Frugoni, nello stesso passo il vicino tempio degli Eremitani è giudicato soltanto *pulchrum*: FRUGONI 2008, p. 32.

¹⁰⁴ Sic!

Henrici Scrovegni viri ditissimi».¹⁰⁵ Peraltro, l'incrocio delle notizie documentarie e dei dati ricavati dalla campagna di scavo archeologico del 2013, che ha interessato l'area corrispondente al sito del palazzo [2], mostra che è assai concreta la possibilità che la dimora abbia subito una profonda trasformazione edilizia subito dopo il passaggio nelle mani dei Foscari, nell'arco del biennio 1475-1477.¹⁰⁶ Una rara immagine del palazzo, così come doveva apparire agli inizi dell'Ottocento, è stata tramandata da alcuni disegni preparatori e da un acquerello di Marino Urbani [3] – il cui grado di fedeltà può essere considerato alto, sebbene non totale – che riproducono quella «costruzione bizzarra affatto»¹⁰⁷ pochi anni prima della sua demolizione, avvenuta nel dicembre 1827.¹⁰⁸

Come ben evidenziato nella pianta [4], la cappella si sviluppa longitudinalmente lungo l'asse nord-ovest – sud-est nello spazio già occupato in precedenza dai setti radiali dell'anfiteatro. Inoltre, considerando che la cappella non è in asse con i radiali, è possibile ipotizzare che questi ultimi fossero scomparsi già prima della costruzione dell'edificio,¹⁰⁹ mentre è certo che la facciata della cappella si innesta sulle fondamenta dell'anfiteatro.¹¹⁰

Invece, è assai arduo precisare se la fabbrica della cappella sia stata il risultato di un'iniziativa progettuale originale oppure sia stata condotta recuperando e adattando preesistenze architettoniche dell'età dei Dalesmanini.¹¹¹ Tuttavia, alcuni indizi sembrano accreditare questa seconda possibilità. Infatti, nel corso del restauro del 2001-2002 sono state rinvenute alcune lacune quadrangolari, poste a intervalli regolari nello strato pavimentale in cotto della navata sottostante a quello attualmente in opera, e all'interno di queste lacune sono state riscoperte le tracce di pilastrature successivamente demolite [5]: tale ritrovamento lascia sospettare che la cappella sia – almeno in parte – l'esito della ristrutturazione di un edificio precedente.¹¹²

Al di sotto dell'aula della cappella si estende un vasto ambiente seminterrato, impropriamente chiamato cripta, al quale si accede attraversando prima un'intercapedine scavata nel 1937¹¹³ lungo il fianco settentrionale della cappella e, quindi, un varco preceduto da un avancorpo, coperto da una tettoia [6, 7]. Le destinazioni d'uso di questo spazio, coperto da volta a botte a sesto ribassato,

¹⁰⁵ MUSSATO 1903, p. 89. Non sembra dar senso la lezione "privatum". Come mi suggerisce Francesco Busti, è possibile che il testo presentasse in origine in questo passo la lezione "pavitum". Sulla datazione del *De gestis Italicorum* mussatiano (*post* 1314-*ante* 1329) cfr. MODONUTTI 2013, pp. XXV-LXXV.

¹⁰⁶ Cfr. in proposito *supra*, capitolo 1. I risultati delle indagini del 2013 sono stati resi noti da BRESSAN-FAGAN 2013, che hanno tentato di distinguere i resti di una prima fase edilizia, ascrivibile al momento in cui la proprietà era in mano ai Dalesmanini; una seconda fase, forse da connettere con gli interventi attuati dagli Scrovegni; e una terza, alla quale appartiene una buona parte delle strutture murarie riemerse, che viene fatta risalire all'iniziativa dei Foscari. Si attende ora anche BRESSAN-MIELE c.d.s.

¹⁰⁷ CHEVALIER 1831, p. 39.

¹⁰⁸ I disegni preparatori (Venezia, Municipalità di Mestre-Carpenedo, Fondo Urbani de Gheltof), la tavola acquerellata (Padova, Biblioteca Civica, Raccolta iconografica padovana, X, 1897), ai quali di può aggiungere un ulteriore disegno (Padova, Biblioteca Civica, Raccolta iconografica padovana, X, 1529: riprodotto di recente da ZAMPIERI 2004, p. 24, fig. 13) sono stati schedati in *Marino Urbani* 1971, pp. 102-109. Sull'attendibilità documentaria di questo materiale grafico cfr. DAL PIAZ 2005, p. 21. Sulla demolizione del palazzo cfr. i documenti resi noti da PROSDOCIMI 1960, pp. 75-77.

¹⁰⁹ Cfr. l'elaborato grafico di BRESSAN-FAGAN 2013, p. 28.

¹¹⁰ Cfr. ZAMPIERI 2004, p. 12.

¹¹¹ BORSELLA 2003, p. 174.

¹¹² Cfr. a questo proposito BORSELLA-PIOVAN 2003, p. 205.

¹¹³ Cfr. BORSELLA 2005, p. 123.

non sono note. Tuttavia, se la sua funzione principale è certamente quella di camera d'aria tra la falda acquifera, che è situata attualmente poco al di sotto del piano di calpestio, e il pavimento della cappella, non si può escludere un uso di carattere più ufficiale, al quale lascia pensare la presenza di una decorazione pittorica.¹¹⁴ Questo vano è illuminato da monofore aperte in asse con le finestre dell'aula superiore e prive di infissi – ad eccezione di spesse inferriate – che lasciano circolare liberamente l'aria, e ha consentito di preservare nel tempo la cappella soprastante e i suoi affreschi dall'umidità di risalita.¹¹⁵ Nel corso dei secoli il seminterrato dovette forse cadere in disuso, e, se nel tardo diciottesimo secolo esso risultava «ben di spesso inondato»¹¹⁶ dalle acque di falda, nel 1880 il sindaco della città Antonio Tolomei osservava che in passato, per porre rimedio a queste infiltrazioni, si era ricorso ad «accumulare ivi entro, sopra il vecchio pavimento, uno strato abbondante di macerie e di terra»¹¹⁷ e si augurava che, dopo l'acquisto della cappella da parte del Comune, si sarebbe potuto «toglier l'acqua [...] che invade non di rado la cripta» e anche «abbassare il livello del suolo circostante».¹¹⁸ Il deflusso delle acque, agevolato da una lieve inclinazione del pavimento, è attualmente assicurato da un sistema di drenaggio costruito nel 1997-1998, che estromette il liquido che si raccoglie in una pozza, situata a ridosso della parete di controfacciata della cappella.¹¹⁹ La volta è ornata con un seminato di stelle su fondo neutro, eseguite a tempera nei toni del rosso e del blu, le quali appaiono di morfologia analoga a quelle che coprono la volta a crociera della sacrestia della chiesetta [8, 9]. Per questa ragione sembrerebbe spontaneo pensare che tanto la decorazione della volta del seminterrato quanto quella della sacrestia siano state portate a termine in un'unica campagna di lavori; o, quantomeno, che siano all'incirca coeve.¹²⁰ A tale campagna possono forse essere ascritti anche gli intonaci dipinti sulle pareti perimetrali del seminterrato, che partono da un'altezza di 1,30 m dal piano pavimentale. In particolare, sulla parete di fondo, che corrisponde a quella di controfacciata dell'aula superiore, sono presenti tracce assai labili di un fregio, che sembrerebbe richiamare quello, di fattura più elaborata, che corre su tutte le quattro pareti della sagrestia della cappella.¹²¹

L'analisi architettonica dell'edificio, che può avvalersi dei rilievi realizzati nel 1982 e 1989

¹¹⁴ Questo spazio è stato indicato talvolta anche come un cenobio, sebbene sia assai improbabile che abbia ospitato una comunità di monaci: BORSELLA 2003, p. 173. Invece, Domenico Maria Federici aveva ipotizzato che esso ospitasse il refettorio della comunità dei Frati Gaudenti (FEDERICI 1787, I, p. 263), il cui ruolo nella costruzione dell'oratorio appare in verità quantomeno ipotetico.

¹¹⁵ Prima dello scoppio della Seconda guerra mondiale nel seminterrato sono stati realizzati otto setti murari equidistanti, che raggiungono in altezza l'intradosso della volta e sono disposti trasversalmente alle pareti longitudinali, per aumentare la capacità di resistenza dell'edificio all'urto delle bombe: cfr. BORSELLA 2003, pp. 173-174; 176. Sugli altri tentativi previsti e in parte attuati per proteggere la cappella durante il conflitto cfr. NEZZO 2008. Si precisa che l'altezza delle monofore all'esterno è stata ridotta nel 1997 per evitare l'ingresso delle acque meteoriche nel seminterrato: cfr. BORSELLA 1998.

¹¹⁶ FEDERICI 1787, I, p. 263.

¹¹⁷ TOLOMEI 1880, p. 20.

¹¹⁸ TOLOMEI 1880, p. 21. La quota della falda freatica, condizionata dal regime fluviale del Piovego, si è notevolmente abbassata dopo i lavori di interrimento dell'ansa del Bacchiglione degli anni Sessanta: cfr. ZAMPIERI 2004, p. 66.

¹¹⁹ BORSELLA 2003, p. 174. Sopra di essa, entro una nicchia, vi sono i resti di un condotto fittile, che, al contrario, era stato forse pensato per apportare modesti quantitativi di acqua nel seminterrato.

¹²⁰ Sulla sagrestia cfr. *infra*.

¹²¹ Si spera che il restauro dei murali del seminterrato, in corso nel momento in cui si scrive (1 agosto 2018), possa restituire questo fregio a una condizione di leggibilità migliore di quella attuale. Sulle porzioni della volta, sulle quali l'intervento si è già concluso, si osserva chiaramente un "pentimento". Il frescante ha ripetutamente dipinto, in corso d'opera, alcune sequenze di stelle, che ha poi parzialmente scialbato o occultato, sovrapponendo ad esse sequenze di stelle disposte secondo un orientamento differente.

dall'architetto Adriano Verdi, consente di evidenziare almeno due distinte fasi costruttive principali.¹²²

Una prima fase comprende il corpo longitudinale e la tribuna presbiteriale, ad eccezione dell'abside poligonale [10]. Questa porzione della cappella è costituita da un volume a base rettangolare in mattoni, coperto da un tetto a due falde, e da un corpo più piccolo a base quadrata, che conclude l'aula.

La facciata principale presenta superfici laterizie a vista, giocate in profondità su tre piani, ed è delimitata da due paraste angolari [11]. Al di sotto delle falde del tetto una fascia intonacata riveste gli archetti di coronamento. In basso si apre il portale, caratterizzato da stipiti e da un architrave in pietra d'Istria [12]. Al di sopra l'archivolto è ornato da tre ghiera concentriche, costituite da conci calcarei sagomati alternati a laterizi. Nello spessore della ghiera più esterna si alternano coppie di motivi geometrici a stelle bianche e rosse. Tutto il portale è incassato in un risalto della muratura, dal quale aggettano due mensole, che occultano parzialmente la ghiera più esterna. Una fotografia¹²³ del prospetto della cappella, presa da Carlo Naya nell'ottobre 1865 [13],¹²⁴ e un disegno acquerellato della facciata [14], eseguito dagli ingegneri Gabriele Benvenuti e Vincenzo Grasselli e dal pittore Barnaba Lava assieme ad altri undici tavole, che erano state predisposte nel 1871 con l'obiettivo di documentare la situazione conservativa complessiva del monumento, mostrano che altre due mensole, che appaiono analoghe a quelle tuttora in opera, erano ancora visibili a quelle date sulle paraste angolari.¹²⁵ Tutte queste mensole sorreggevano le volte dello scomparso portico esterno, documentato già nel 1421, quando Maddalena degli Scrovegni chiese di essere sepolta «ante fores ecclesiae sub porticu»¹²⁶ di Santa Maria della Carità. Tale portico sarebbe evidentemente da considerare come un'aggiunta successiva a una prima fase, come lascia pensare la sovrapposizione delle mensole all'archivolto del portale; e del suo crollo, dovuto a «non medicata vecchiezza», riferisce per la prima volta la *Guida* di Giannantonio Moschini nel 1817.¹²⁷ In alto, in asse con il portale, si apre una trifora in pietra calcarea, composta da tre finestre concluse da archi acuti e trilobate al loro interno. L'apertura centrale è più alta delle laterali, sovrastate da due fori esalobati. Tutta la trifora è racchiusa entro un arco a tutto sesto, dal profilo dentellato, a doppio toro e doppia gola sia interna sia esterna.

Nella lunetta campeggia un affresco con una *Madonna con Bambino* [15], in cattive condizioni e lacunoso in corrispondenza della figura del Bambino. È incerto se l'immagine, della quale è

¹²² Su questi aspetti rinvio sin da ora a VERDI 2000, DAL PIAZ 2005, alle schede di A. VERDI e F. MAGANI, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, pp. 157-171, e ai rilievi di A. VERDI in *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, pp. 59-66.

¹²³ Padova, Biblioteca Civica, Raccolta iconografica padovana, XXXIII 2839. Cfr. V. DONVITO, in *Giotto et l'art à Padoue au XIVe siècle* 2003, pp. 142-143.

¹²⁴ Sulle riproduzioni di Naya della chiesetta e dei suoi affreschi cfr. ora l'ottimo saggio di FILIPPIN 2009.

¹²⁵ La serie di tavole è conservata nella Biblioteca Civica di Padova: su di esse cfr. il saggio di S. BORSSELLA e le schede in *Giotto et l'art à Padoue au XIVe siècle* 2003, pp. 85-88, 144-157.

¹²⁶ MEDIN 1894-1895(1895), p. 265.

¹²⁷ Cfr. MOSCHINI 1817, p. 6, da cui è tratta la citazione. Il portico doveva essere caduto poco prima del 23 giugno 1817, data della lettera con cui la Delegazione provinciale invitava la Congregazione municipale a intervenire presso la famiglia Gradenigo, affinché provvedesse al restauro della struttura: cfr. PROSDOCIMI 1960, p. 69.

ben leggibile soltanto l'incarnato della Vergine, possa essere riferita al pittore Domenico Zanella, pittore locale piuttosto mediocre, autore di tele di carattere devozionale, vissuto tra il XVII e il XVIII secolo e documentato fino al 1739, sebbene un'esecuzione nella prima metà del XVIII secolo sia da considerare assai verosimile.¹²⁸ In ogni caso, il ben informato Giovanni Battista Rossetti, autore di una *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova* edita nel 1765, asserisce che questo maestro fu l'autore delle «due figure a chiaro scuro di terra gialla fatte a fresco nel vestibolo di questa chiesa».¹²⁹ La fotografia (1865) di Naya della facciata dell'oratorio [13] e il disegno del prospetto (1871) di Benvenuti-Grasselli-Lava [14] non permettono di chiarire quali fossero i soggetti di queste due figure, sulle quali tace anche la letteratura coeva, ma mostrano che entrambe erano ospitate entro finte nicchie archiacute. Dalla fotografia e dal disegno si ricava che, ai lati della trifora, entro una finta partitura architettonica costituita da una trabeazione su pilastri che incorniciava la stessa trifora, erano rappresentate altre due figure, che possono essere identificate con l'Angelo annunciante e con la Vergine, inginocchiata a terra in segno di umiltà. La scena dell'Annunciazione era forse completata da un Dio Padre o da una colomba sopra la trifora, laddove tanto la fotografia quanto il disegno mostrano la parte sommitale del coronamento ad archetti ciechi oblitterata. Se si osserva la fotografia, le pose teatrali dei due protagonisti lasciano pensare a un'antiorità di questa decorazione, più barocca rispetto a quella di Zanella. Altre figure erano state affrescate sulle paraste laterali e, come indicano altri disegni di Benvenuti-Grasselli-Lava, nel 1871 qualche lacerto restava anche sui fianchi della cappella, in prossimità della facciata. Tutte queste pitture erano solidali con un assetto del prospetto che fu sconvolto dalla perdita del portico. Infatti, al di sopra di quest'ultimo vi era un terrazzo cinto da una balaustrata – con balconcino aggettante su mensole al centro – accessibile mediante due porte, aperte nello spessore di due muraglie laterali con terminazioni superiori a voluta, che dovevano dissimulare delle rampe di accesso. Questa situazione è documentata da un'incisione del *Circus patavinus* [16] riprodotta nell'edizione del 1669 dell'opera odepiorica di Francesco Scoto¹³⁰ e, in modo ancor più particolareggiato, nelle vedute dell'Arena [3] di Marino Urbani degli inizi del XIX secolo.¹³¹ Come mostra chiaramente la fotografia di Naya [13], dopo il crollo del vestibolo e l'eliminazione delle muraglie laterali sagomate l'area mediana della facciata era stata risarcita e intonacata, forse affinché non andasse «scapitando la pittura della interna parete».¹³² Tuttavia, la sua scomparsa accelerò il processo di degrado della decorazione esterna, che fu definitivamente rimossa con il restauro della facciata nel 1881.¹³³ In quell'occasione il paramento murario fu privato di quasi tutti gli intonaci, creando una *facies* che coincide con quella giottesca della cappella nel *Giudizio Universale* sulla controfacciata.

¹²⁸ Cfr. la scheda di F. MAGANI, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, p. 253. Su Domenico Zanella cfr. FANTELLI 1987; F. MAGANI, P.L. FANTELLI in *Da Padovanino a Tiepolo* 1997, pp. 231-232; FANTELLI 2007, pp. 135-136.

¹²⁹ ROSSETTI 1765, p. 23, ripreso da BRANDOLESE 1795, p. 213; MOSCHINI 1817, p. 6.

¹³⁰ SCOTO 1669, tra p. 44 e 45.

¹³¹ Su questi disegni cfr. *supra*, nota xx. Ad essi va affiancato anche il disegno [17] della cappella osservata dall'area retrostante, tradotto in incisione nel 1834 e pubblicato da Mrs. Mary CALLCOTT 1835, ma evidentemente eseguito nel novembre 1827, quando lord Augustus W. Callcott fece degli schizzi dal vero di parti degli affreschi di Giotto, come dichiarato nel *Postscriptum* dello stesso libro. Nell'incisione è ben osservabile dal retro la muraglia laterale aggiunta alla destra della facciata.

¹³² Così MOSCHINI 1817, p. 6, che si era augurato che si fosse posto rimedio al più presto a tale situazione.

¹³³ PROSDOCIMI 1960, p. 55.

Il fianco meridionale [18] è ritmato da sette paraste, che suddividono la superficie in sei campi; quelle più esterne sono più larghe delle rimanenti. In ciascun campo si apre una monofora a tutto sesto, nella cui strombatura è posta in alto una lastra traforata e lobata. In passato ciascuna finestra poteva essere chiusa da scuri esterni, ora scomparsi, la cui antica presenza è testimoniata dalle coppie di cardini in ferro destinati a sorreggerli. Nel secondo campo a partire da sinistra, in posizione asimmetrica, si osservano nella muratura la soglia, gli stipiti e l'architrave di una porta murata, sormontata da un doppio arco laterizio, di cui quello più interno imita l'alternanza tra mattoni e conci calcarei presente anche sull'archivolto del portale d'ingresso della facciata. Essa corrisponde, all'interno della cappella, allo zoccolo dipinto da Giotto con le *Allegorie delle Virtù* e, in particolare, alla figura della *Karitas*, che è attraversata da una vistosa fenditura. Di conseguenza, è stato ragionevolmente affermato che questa apertura fu realizzata prima della campagna di affresatura dell'aula, ma venne murata prima del compimento del ciclo giottesco. Inoltre, se si considera che al di sotto della soglia della porta è collocata una delle monofore del seminterrato [19], è logico pensare che la porta non fosse lambita dal terreno, ma che fosse raggiungibile tramite una passerella o una struttura simile. L'area esterna, che questo varco avrebbe dovuto collegare con la chiesa, fu prescelta da Enrico degli Scrovegni nel suo ultimo testamento (1336) affinché vi fosse edificata la casa del clero, che, tuttavia, non fu mai fabbricata.¹³⁴

La tessitura muraria prosegue in modo omogeneo e senza soluzione di continuità lungo il fianco destro del coro quadrato [20], la cui parete d'ambito è più alta di quella dell'aula a causa della progressiva riduzione del volume della fabbrica sotto il medesimo colmo del tetto. Una cesura si osserva all'attacco della muratura dell'abside pentagonale, che è semplicemente addossata a quella del coro [21]. Si nota anche che il raccordo inclinato sopra lo zoccolo dell'edificio è sfalsato in corrispondenza della giuntura tra la parete del coro e i lati dell'abside, nei quali esso è posto ad una quota leggermente superiore [22]. Inoltre, le due monofore che si aprono lungo i lati intermedi dell'abside stessa presentano una morfologia differente da quelle del fianco destro [23]. Infatti, queste finestre non sono a tutto sesto, ma ogivali; sono più strette e slanciate e le lastre in pietra nelle strombature, situate immediatamente al di sotto degli archi acuti, si contraddistinguono per un disegno dei trafori diverso da quello presente nelle aperture sul lato meridionale. Anche nelle strombature delle finestre absidali sono alloggiati i cardini che ospitavano gli scuri lignei, andati perduti. Infine, le doppie ghiera degli archi, assenti nelle monofore del lato meridionale, mostrano un motivo alternato di pietre bianche e mattoni rossi sia all'esterno sia all'interno, che si differenzia da quello dell'archivolto della porta sul fianco meridionale e, come si vedrà, anche da quello della porta sul lato settentrionale.¹³⁵ Tutti questi dettagli lasciano concludere che l'abside fu giustapposta in una seconda fase, successiva al completamento dell'aula e del presbiterio, oppure – secondo una prassi operativa caratteristica dei cantieri medievali, nei quali le maestranze potevano eventualmente procedere per settori – fu eretta indipendentemente dal corpo edilizio restante e a questo aggregata. In ogni caso, sembra verosimile che l'abside sia stata terminata prima della consacrazione della chiesa, nel marzo 1305.

¹³⁴ Cfr. capitolo 1

¹³⁵ Lo stesso motivo di pietre alternate al cotto si rintraccia anche nell'oculo traforato aperto sul lato di fondo dell'abside.

Il lato settentrionale della cappella, che affacciava in origine verso il distrutto palazzo, ha subito numerose trasformazioni nel corso dei secoli, come dimostrano le discontinuità rilevabili nel paramento murario [24]. Anche questa fiancata è ritmata da paraste che suddividono la superficie in sei campi. Nel sesto campo a partire da sinistra è collocata una porta, il cui archivoltò è ornato da una doppia ghiera e attraverso la quale era possibile accedere alla cappella dal palazzo.¹³⁶ A causa della presenza di questa porta la parasta angolare della fiancata, che si trova sopra di essa, termina con un raccordo seghettato [25]. A sinistra della porta laterale si sviluppa il corpo quadrangolare, che al pianterreno ospita la sagrestia e che occupa in parte la rientranza tra il lato settentrionale dell'aula e l'abside [26]. Come l'abside, anche questo spazio è stato aggiunto quando la costruzione della navata e del coro quadrato era stata già ultimata. Infatti, all'interno del vano della sagrestia si può osservare il gioco di profondità a due o a tre piani delle paraste lungo la parete d'ambito del presbiterio e di quella terminale sinistra della navata, che certamente preesistevano e che sono state poi coperte dagli intonaci di rivestimento [27]. Inoltre, nel sottotetto, sopra l'estradosso della volta della loggia chiusa al piano superiore, sono perfettamente leggibili gli archetti di coronamento sulle medesime pareti, sui quali sono state riscoperte le tracce di intonaci di finitura [28, 29].¹³⁷ Anche la porta grazie alla quale si accede alla sagrestia sembra essere esistita sin dall'origine: diversamente non si spiegherebbe la terminazione in basso della parasta d'angolo del lato sinistro del coro su un archetto su mensole, che si trova proprio sopra l'arco ribassato della porta e che appare peraltro identico a quelli posti sotto il colmo del tetto [30].¹³⁸

Prima di passare all'analisi dell'interno della cappella sembra opportuno soffermarsi su un'altra apertura, che si trova sotto il colmo del tetto del lato settentrionale del coro quadrato, ad angolo con la parete terminale sinistra dell'aula [29, 31, 32]. Si tratta di un varco che interrompe la sequenza delle arcatelle e al quale si accede attualmente tramite una 'botola' aperta sulla volta a botte della loggia chiusa posta al piano superiore alla sagrestia.¹³⁹ È assai difficile stabilire con precisione quando sia stato realizzato questo foro, provvisto di soglia, stipite sinistro e architrave in pietra. Un indizio sembra essere offerto dalla sua funzione: infatti, esso serviva a rendere praticabile il sottotetto del coro, altrimenti del tutto inaccessibile.¹⁴⁰ È possibile supporre, dunque, che esso sia stato ricavato assai precocemente, dopo che erano stati completati i lavori di elevazione

¹³⁶ La porta, murata nel corso dei secoli, è stata riaperta nel 1998-1999 per consentire l'ingresso dal cosiddetto "Corpo Tecnologico attrezzato", un vano d'ingresso che garantisce il filtraggio dell'aria nella cappella e abbatte la percentuale degli inquinanti atmosferici in entrata. Va precisato che la doppia ghiera dell'arco presenta all'esterno mattoni laterizi e all'interno un motivo con conci lapidei alternati a laterizi, esattamente come nella porta murata sul lato meridionale.

¹³⁷ Cfr. BORSELLA 2005, pp. 106, 113.

¹³⁸ A questo proposito cfr. JACOBUS 2008, p. 67; invece, un'opinione opposta è stata espressa da A. VERDI, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, p. 169, che pensa che la porta sia stata aperta quando è stato aggiunto il corpo di fabbrica. Il peduccio d'imposta dell'archetto è sagomato in modo analogo a quelli di tutti gli archetti sommitali. La parasta summenzionata proseguiva per tutta l'altezza della parete: nella loggia al piano superiore è stata rimossa, mentre i suoi resti si scorgono ancora nel soprastante sottotetto. Per considerazioni ulteriori su questi aspetti rinvio al paragrafo dedicato alla sagrestia, in questo stesso capitolo.

¹³⁹ Su questa loggia cfr. *infra*.

¹⁴⁰ Un ingresso alternativo a questo ambiente poteva essere garantito soltanto da un varco o da abbaino sul tetto, la cui esistenza sull'area presbiteriale non è peraltro documentata, o dallo sportello con il *Dio Padre* dipinto da Giotto e inserito nella scena dell'*Annunciazione* al di sopra dell'arco trionfale, che affaccia sull'aula interna. Tuttavia, è assai improbabile che questo sportello fosse destinato a tale scopo, considerato che si apre ad un'altezza di 10,75 m dal pavimento della cappella e che, adottando questa soluzione, gli staggi di una scala a pioli sarebbero stati appoggiati direttamente sull'intonaco dipinto, con il rischio di procurare danni alle pitture.

della sagrestia ed era divenuto agibile il piano superiore. Nel corso dei lavori di consolidamento dell'arco trionfale, eseguiti a più riprese dopo il 1880 e dopo il terremoto del 1936,¹⁴¹ e in quelli di rifacimento della copertura della cappella nel 1963¹⁴² questo sottotetto ha subito modifiche rilevanti, che compromettono inevitabilmente la lettura della stratigrafia architettonica. Infatti, in occasione di quei lavori fu pesantemente rimaneggiata la controfacciata dell'arco trionfale [33]. In un primo tempo lo spessore interno del muro, in cui si apre la 'finestra' chiusa dallo sportello dipinto verso l'aula da Giotto con l'immagine del *Dio Padre*, fu ringrossato con mattoni laterizi e con un architrave in cemento. In un secondo tempo, al di sopra dell'apertura e in asse con questa, la muratura del timpano fu parzialmente svuotata per guadagnare un accesso al sottotetto dell'aula, eliminando così l'abbaino collocato sulla falda destra della copertura della navata, che aveva assolto sino ad allora a quel compito; e fu montata una piattaforma di calpestio in legno, che taglia a metà la 'finestra' che prospetta sull'aula.¹⁴³ Nell'assenza di una documentazione fotografica della situazione precedente a questi interventi l'unica, preziosa testimonianza grafica della configurazione di questo spazio – e dello spessore della parete di controfacciata sopra l'arco trionfale – è il dettagliatissimo disegno acquerellato (1871) in sezione della cappella di Benvenuti-Grasselli-Lava [34].¹⁴⁴ Questa sciografia mostra anche che, dalla seconda metà del XIX secolo, è rimasto inalterato l'arcone costruito sopra la volta del presbiterio, la cui funzione non è chiara. In passato è stato ripetutamente ipotizzato che al di sopra di quest'arco si elevasse un campanile a vela, che sarebbe stato successivamente sostituito dall'attuale cella campanaria, costruita su tre lati sopra il perimetro absidale.¹⁴⁵ La torretta, alla quale si accede tramite un varco aperto nel sottotetto del coro, è costituita da un doppio ordine architettonico. Coppie di lesene esterne mostrano di sorreggere una trabeazione, e ogni campo contiene un'apertura delimitata da due piedritti, con base e capitello, a sostegno di un arco a tutto sesto. Le due aperture più settentrionali sul fronte nord-est sono state murate, mentre quella che volge a sud è stata chiusa con mattoni disposti 'a nido d'ape' per consentire la ventilazione dell'interno, al pari di una monofora posta sul fronte occidentale. Su questo prospetto una seconda apertura è chiusa da una porta, che introduce nello spazio interno. Nel

¹⁴¹ Cfr. BORSELLA 2003, pp. 175-176.

¹⁴² Cfr. FABBRI COLABICH-PROSDOCIMI-SACCOMANI 1964.

¹⁴³ Che questo solaio sia stato messo in opera nel 1963 è confermato dalla ricognizione del sottotetto esperita, all'incirca nel dicembre 1961, da Alessandro Prosdocimi e Decio Gioseffi, che afferma esplicitamente che «il vano [...] non è, anzitutto, dotato di solaio e si cammina sull'estradosso della volta» (GIOSEFFI 1963, p. 119).

¹⁴⁴ Cfr. *infra*. Secondo Laura Jacobus, in un primo tempo sull'arco trionfale ci sarebbe stata una finestra e Giotto avrebbe escogitato la figura del *Dio Padre* su una vetrata, inserita nella scena dell'*Annunciazione*. Esternamente questa monofora avrebbe presentato un'accentuata strombatura, ricostruita ipoteticamente dalla studiosa proprio sulla base della sezione di Benvenuti-Grasselli-Lava, e sarebbe stata delimitata in alto da una lastra traforata. In seguito il presbiterio sarebbe stato sopraelevato e il pittore avrebbe deciso di sostituire la vetrata con una tavola dal medesimo soggetto: cfr. JACOBUS 1995. Quest'ipotesi, piuttosto studiata, non è suffragata da evidenze sicure. Più recentemente, la studiosa ha rielaborato questa sua opinione, giungendo persino ad appoggiare l'attribuzione della tavola del *Dio Padre* a Giusto de' Menabuoi – sostenuta da RADKE 2004, p. 77 – in una monografia (JACOBUS 2008), che arriva a «conclusions parfois déconcertantes et méthodologiquement discutables» (ROMANO 2009, p. 81).

¹⁴⁵ Questa ipotesi fu sostenuta da RONCHI 1935-1936, pp. 207-209, che riproduceva la già citata incisione con il *Circus patavinus* (1669), nella quale si osserva un campaniletto a vela sopra il tetto della cappella. La proposta fu respinta da GIOSEFFI 1963, p. 119, secondo il quale l'ubicazione del campanile deve esser stata *ab origine* quella attuale. Due fori 'passacorda' sono tuttora visibili su altrettanti spicchi della volta absidale [35]. Grazie ai fori per le corde, le campane potevano essere suonate direttamente dal presbiterio. Dà credito a Ronchi DAL PIAZ 2005, pp. 30-31. Come anticipato nel primo capitolo, la presenza di un campanile è documentata sin dal 1305.

suo aspetto attuale questa struttura potrebbe essere l'esito di un rimaneggiamento compiuto nel diciottesimo secolo. Alla linearità degli esterni della cappella corrisponde l'essenzialità dell'aula interna, le cui pareti sono prive di qualsiasi oggetto architettonico e che è conclusa da una semplice volta a botte. Questo spazio è ricoperto quasi interamente dal ciclo di affreschi con *Storie della Vergine e di Cristo*, dipinto da Giotto.

2.2 Giotto a Padova: un'introduzione

La paternità giottesca del ciclo dell'aula è tramandata da autorevoli fonti letterarie coeve. Il cronista Riccobaldo da Ferrara nella sua *Compilatio chronologica*, che raccoglie notizie fino alla primavera del 1313, informa che «Joctus pictor eximius florentinus agnoscitur. Qualis in arte fuerit testantur opera facta per eum in ecclesiis minorum Assisii, Arimini, Padue et in ecclesia Arene Padue».¹⁴⁶ Inoltre, un altro cenno si rintraccia nel *Liber documentorum amoris*, poema d'argomento amoroso-didascalico iniziato prima del 1309 e ultimato intorno al 1314 dal notaio e poeta Francesco da Barberino (1264-1348). Quest'ultimo fu esiliato da Firenze nel 1304 e negli anni successivi si stabilì a Padova e a Treviso (1308), prima di trasferirsi oltralpe nel 1309 per rientrare nuovamente in Italia nel 1313. In un passo del testo poetico, situato nel «documentum de regulis amoris sub industria», sono descritti gli effetti negativi dell'Invidia e nella glossa corrispondente l'autore cita la personificazione dell'Invidia, dipinta da Giotto nella serie delle *Allegorie dei Vizi* sullo zoccolo di una delle pareti laterali dell'aula, in questi termini: «Invidiosus invidia comburitur intus et extra. Hanc Padue in Arena optime pinsit Giottus».¹⁴⁷ Questo soggetto fu dunque il primo tra quelli giotteschi ad essere celebrato per iscritto¹⁴⁸ e la brillante, recente operazione di decifrazione ed edizione dei *tituli* sottoposti a queste allegorie, composti contestualmente al loro concepimento, ha permesso di chiarirne il motivo. Infatti, nell'iscrizione sottostante l'*Invidia* è specificato che essa fu dipinta dall'«industria docte mentis»¹⁴⁹ di Giotto, che è il più antico elogio di Giotto stesso sin qui conosciuto, dal quale è derivata la sollecitazione del ricordo letterario di Francesco da Barberino. L'uso della formula *docta mens* – mai spesa in precedenza, a quanto

¹⁴⁶ Cit. da GNUDI 1959, pp. 26-30: 28, che, in assenza di un manoscritto autografo, ritiene questa lezione, pubblicata in tre versioni a stampa della *Compilatio* (Roma 1474; Roma 1476; Torino 1477), quella originaria. Nella più recente edizione dell'opera Ann Teresa Hankey opta per una lezione differente, tradata dal ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 83.2, c. 71r (XIV secolo); e dal ms. Berlin, Staatsbibliothek, F. Lat. 118, c. 139v (1500 ca.): «Zottus pictor eximius Florentinus agnoscitur; qualis in arte fuerit testantur opera facta per eum in ecclesiis Minorum Assisii, Arimini, Padue ac per ea que pinxit Palatio Comunis Padue et in ecclesia Arene Padue» (HANKEY 1991, p. 244; RICCOBALDO FERRARESE 2000, pp. 218-9). La curatrice giudica questo testo non corrotto, perché completo della pericope «ac per ea que pinxit Palatio Comunis Padue», della quale sono privi due testimoni del tardo XV secolo (mss. Malta, National Library, XXI [90]: al suo posto presenta l'espressione «et in cappella extra Sanctum Antonium»; Real Biblioteca di El Escorial, a.IV.28) e le tre edizioni quattrocentesche. Tuttavia, non sembra da escludere l'ipotesi che questo passo fosse in origine una postilla a margine («una progressiva integrazione delle notizie, forse nel corso del tempo» è accertamente suggerita da ROMANO 2012, p. 117 nota 7) e sia scivolato a testo in un momento imprecisato della tradizione manoscritta; in tal caso si tratterebbe dunque di un'interpolazione. Infatti, «per ea» non si accorda con «testantur» e sospetta è la costruzione «palatio», che diverge tanto dalla precedente «in ecclesiis» quanto dalla successiva «in ecclesia».

¹⁴⁷ In attesa dell'edizione critica annunciata da Maria Cristina Panzera, si cita ancora da FRANCESCO DA BARBERINO 1905-1927, II, p. 83).

¹⁴⁸ MURRAY 1953, p. 62.

¹⁴⁹ AMMANNATI 2015(2016), p. 471, e soprattutto AMMANNATI 2017, p. 85.

è noto, per descrivere l'abilità di un maestro – in luogo del topos della *docta manus*, con cui è celebrato, ad esempio, Nicola Pisano nell'iscrizione sul pulpito nel Battistero di Pisa (1260), sembra segnare – significativamente con Giotto – una svolta nella considerazione sociale della figura dell'artista e assurge a snodo cruciale e periodizzante nella transizione dalla celebrazione epigrafica alla celebrazione *in libris* degli artisti, che, al pari di quanto già avvenuto nel mondo greco antico, tornano gradualmente ad essere ricordati per iscritto.¹⁵⁰

Si può ritenere per certo che queste iscrizioni furono tra i 'ritocchi' a secco con cui si chiuse il cantiere pittorico giottesco, verosimilmente in tempo per la consacrazione, che dovette coincidere con il 25 marzo, festa dell'Annunciazione. L'intervallo temporale dei lavori in cappella è stato circoscritto entro il biennio marzo 1303-marzo 1305 dalla letteratura più autorevole.¹⁵¹

Se i dati conosciuti non lasciano spazio a eventuali dubbi sull'autografia e sulla cronologia dell'intervento giottesco nella cappella, un'incertezza maggiore interessa le occasioni e i tempi dell'arrivo del pittore toscano a Padova, nonché l'entità della sua opera nella città veneta. La testimonianza di Riccobaldo ferrarese ha ispirato in passato l'ipotesi che gli spostamenti del maestro dal cantiere della Basilica superiore di San Francesco ad Assisi alla chiesa dei Minori di Rimini, quindi alla Basilica del Santo a Padova, siano stati il risultato di un'ampia egemonizzazione della sua attività da parte dell'ordine francescano.¹⁵² Tuttavia, questa linea interpretativa è stata recentemente messa in discussione da quanti hanno ritenuto più opportuno ridimensionare il ruolo

¹⁵⁰ Sulla rinascita della celebrazione letteraria degli artisti agli inizi del XIV secolo è fondamentale COLLARETA 2004.

¹⁵¹ Si veda PREVITALI 1967(1993), pp. 82-87, seguito dalla maggioranza degli studiosi; è impossibile dar conto di tutte le sfumature delle singole opinioni espresse dagli autori. La posizione di Cesare Gnudi, che giungeva ad abbassare la cronologia dei murali padovani alla seconda metà del primo decennio del XIV secolo (GNUDI 1958, pp. 105-107), poteva giustificarsi sino a una trentina di anni fa con l'esigenza di spiegare il divario stilistico che distanzia questo ciclo dagli arcaismi delle *Storie di San Francesco* nella Basilica Superiore di Assisi. Infatti, queste ultime erano indiziate di essere state commissionate nel periodo in cui fu ministro generale dell'ordine francescano Giovanni da Morrovalle (maggio 1296-1304) – cioè in un periodo assai a ridosso delle storie della Cappella dell'Arena – sulla base di un'indicazione contenuta nelle *Vite* di Vasari. In seguito, le ricerche di Luciano Bellosi, avvalorate da indizi di storia del costume e dall'analisi delle architetture e della costruzione prospettica, hanno consentito di riassetare la cronologia delle storie assisiati agli inizi degli anni novanta del Duecento (BELLOSI 1985), che è stata poi confermata anche da prove documentarie (cfr. *in primis* COOPER-ROBSON 2003, seguito da COOPER-ROBSON 2009, ma soprattutto da BELLOSI 2007), eliminando in tal modo qualsiasi perplessità circa il completamento delle pitture della cappella entro il marzo 1305. Inoltre, ai fini della datazione degli affreschi è sembrata dirimente la presenza di alcune croci di consacrazione, scoperte nel corso dei restauri agli inizi degli anni Sessanta e situate entro i piccoli riquadri inseriti nella fascia perimetrale collocata tra il registro inferiore delle storie e lo zoccolo [36, 37, 38]. Queste croci sono state riferite alla cerimonia del marzo 1305 da BELLINATI 1967; e di recente da JACOBUS 2008, pp. 39-41, mentre Eve Borsook e Chiara Frugoni hanno rilevato che simili croci potevano anche essere state tracciate nella cerimonia del 1303 e successivamente ripetute sul nuovo intonaco (BORSOOK 1980², pp. 7-8; FRUGONI 2008, p. 94 n. 61). Da ultimo, si è manifestata anche la propensione a considerare come *terminus ante quem* per la campagna il 1° marzo 1304, cioè la data della concessione dell'indulgenza da parte di Benedetto XI: cfr. FRUGONI 2008, p. 48. Infine, secondo le ricerche più recenti, non può essere più considerato attendibile il riferimento all'anno 1306, che risulta da una nota di pagamento di un registro di spese della Cattedrale di Padova, per l'esecuzione di una parte della serie di sei Antifonari "de nocte" (ora nella Biblioteca Capitolare della stessa città), illustrati da figure e storie che talora derivano puntualmente dagli episodi giotteschi all'Arena e costituiscono un caso esemplare e precoce del fenomeno di ricezione della pittura di Giotto nell'illustrazione libraria (cfr. le schede di M. MINAZZATO, in MARIANI CANOVA-MINAZZATO-TONIOLO 2014, pp. 187-218, specialmente pp. 190-193, con indicazione e discussione della bibliografia precedente). In tal modo, cade la possibilità di considerare la data di allestimento di questi codici come un *terminus ante quem* per la conclusione del cantiere degli affreschi dell'Arena. La fattura di questi libri liturgici andrà più verosimilmente scalata tra la fine del primo e il secondo decennio del Trecento, come aveva sospettato già FLORES D'ARCAIS 1974(1981), pp. 34-37.

¹⁵² Cfr. specialmente FLORES D'ARCAIS 1995, pp. 128-133; COOPER 2013, pp. 38, 45; GUAZZINI 2015(2016), pp. 20-22, 39 nota 122, con bibliografia indicata.

dei frati Minori e insistere sulla capacità attrattiva del fitto ventaglio di rapporti socio-politici intercorrenti agli inizi del Trecento fra le corti signorili, la curia pontificia e, infine, il patriziato, il ceto notarile e l'episcopato patavini.¹⁵³ Se le relazioni tra le élites politiche del tempo possono aver agevolato il passaggio di Giotto nella Marca trevigiana, sembra comunque più naturale attribuire il suo reclutamento ai frati francescani del Santo, desiderosi di assicurarsi il pittore che aveva ottenuto il massimo prestigio con l'impresa delle *Storie francescane* della basilica della casa-madre dell'ordine minoritico. È molto probabile che l'arrivo di Giotto a Padova abbia preceduto l'avvio dell'inchiesta papale sull'attività inquisitoriale dei francescani, ai quali quest'ultima era stata affidata nel 1257,¹⁵⁴ nella Marca trevigiana. Quest'indagine fu sollecitata dalle denunce di scandali e soprusi perpetrati dai Frati Minori, accusati di estorsione a danno dei fedeli, mancato coinvolgimento dei vescovi nelle attività inquisitoriali e occultamento della documentazione relativa ai processi; e spinse Bonifacio VIII dapprima a togliere loro in via cautelativa l'ufficio «in Marchie Tarvisine sive Sancti Antonii seu Venetiarum provincia»¹⁵⁵ il 1^o giugno del 1302, e – definitivamente, dopo la conclusione del rapporto – nel gennaio del 1303.¹⁵⁶ Questa vicenda forse condizionò anche l'andamento dei cantieri del Santo, che dovettero presumibilmente rallentare per qualche anno e, quindi, conoscere un rinnovato fervore dopo l'approvazione nel 1307 di uno statuto cittadino che disponeva nuovi finanziamenti per i lavori.¹⁵⁷ Si potrebbe quindi considerare la metà dell'anno 1302 come un attendibile *terminus ante quem* della chiamata del pittore. La cooptazione di Giotto nel cantiere edilizio e decorativo della basilica, che si prolungò per decenni, avvenne dopo che era stata completata l'elevazione del deambulatorio e delle cappelle radiali, che su di esso si aprono, nonché della nuova sala capitolare e di altri corpi di fabbrica del complesso conventuale.¹⁵⁸

Nel complesso del Santo il ciclo giottesco di maggiore estensione è quello della Sala capitolare [39]. I soggetti sono squadernati sulle quattro pareti della sala. Quest'ultima è uno spazio a pianta rettangolare, con uno dei due lati lunghi che si apre direttamente sul chiostro grazie a una serie di arcate. La copertura è a volta a botte lunettata, che imposta su peducci. Poiché i profili delle lunette amputano brutalmente gli affreschi parietali, si ricava che la sala doveva avere in origine un soffitto piano o a capriata, sostituito da una volta in muratura quando – poco prima della metà del Quattrocento – fu decisa la sopraelevazione di quest'ala della struttura conventuale. Sul lato lungo orientale della sala campeggiava una *Crocifissione*, della quale si osserva attualmente soltanto un frammento con i sacerdoti ebrei [40], mentre la parte restante della composizione è in larga parte obliterata al di sotto di intonaci posteriori. Sulla stessa parete si osservano a sinistra la *Stigmatizzazione di San Francesco* [41] e a destra il *Martirio dei francescani a Marrakesh* [42]. Al di sotto di quest'episodio ne compare un secondo, di cui si scorge ora soltanto un'inquadra-

¹⁵³ Ci si riferisce a ROMANO 2008, pp. 144-154, 156, che sembra convincere BAGGIO 2010, p. 142.

¹⁵⁴ Cfr. GALLO 2002, p. 138.

¹⁵⁵ Cit. da RIGON 2002, p. V.

¹⁵⁶ Su questi avvenimenti cfr. RIGON 2002.

¹⁵⁷ Cfr. in proposito GALLO 2002, p. 139.

¹⁵⁸ Sulla storia della fabbrica architettonica cfr. almeno i saggi di BAGGIO 2012 e VALENZANO 2012. Si segnala che sull'attività di Giotto al Santo Giacomo Guazzini ha discusso la sua tesi di perfezionamento presso la Scuola Normale Superiore nel 2017, della quale si attendono gli esiti a stampa.

tura architettonica, caratterizzata dalla presenza di un'arcata e di due pennacchi con l'*Angelo* e la *Vergine annunciata* [43]. È possibile, come ha ipotizzato Luca Baggio, che qui fosse stato dipinto un altro episodio della vita del lisbonese, ossia la *Vestizione di Sant'Antonio*.¹⁵⁹ Infine, sulla parete settentrionale si succedono entro un loggiato da sinistra verso destra *Santa Chiara*, *San Francesco* e, dopo altri due personaggi non identificabili con sicurezza perché danneggiati irrimediabilmente dall'apertura della porta, *San Giovanni Battista* e il *Re David* [44]; su quella meridionale, entro un identico partito architettonico, compaiono i profeti *Isaia*, *Daniele* e, dopo l'ingombro dell'altare che ha determinato la scomparsa di due figure, *Sant'Antonio* e l'allegoria della *Morte*.

Le storie delle *Stimmate* e del *Martirio* tradiscono una fattura pittorica meno accurata – al netto della pessima situazione conservativa – rispetto ai sacerdoti ebrei della *Crocifissione*, che sono figure monumentali dall'espressione accigliata, rivestite da manti rifiniti con dorature a missione e contraddistinti dall'alternanza di lumeggiature sui ricasci sporgenti e di sottosquadri profondi, che definiscono le pieghe più interne. Tuttavia, l'altissima qualità dei murali si manifesta soprattutto nell'abilissima costruzione prospettica dei loggiati sui lati corti, concepita in subordine a un baricentro ottico assiale. Le membrature architettoniche poggiano su uno zoccolo costituito da specchiature marmoree a finto marmo e riquadrate ai margini, che appaiono del tutto simili a quelle del basamento dell'aula della Cappella dell'Arena e che, tuttavia, sembrano esser state pesantemente risarcite e ridipinte quando, nel corso del diciannovesimo secolo, gli affreschi furono riscoperti. È legittimo pensare che in quell'occasione si decise di estendere questo partito decorativo anche al di sotto delle due scene delle *Stimmate di San Francesco* e del *Martirio di Marrakesh*, ottenendo un effetto di continuità che non doveva essere presente sin dall'origine. Infatti, il riquadro delle *Stimmate* doveva proseguire in basso, mentre, come detto, al di sotto del *Martirio* era inserito un altro episodio. L'effetto 'spazioso' del loggiato è costruito anzitutto grazie all'aggetto nel registro superiore di una balaustra, che è sorretta da mensoloni ornati da foglie acantine ed è risolta nel piano inferiore da un motivo cassettonato, in modo assai simile a quella che delimita lo zoccolo con le *Storie francescane* nella Basilica Superiore di Assisi. Inoltre, al di sotto di questa balaustra e di una trabeazione cosmatesca, la rientranza che inquadra le nicchie archiacute, lo spessore degli archi ogivali e, infine, gli sguinci modanati, che avvicinano ai santi e ai profeti, determinano un triplice recesso, che si conclude con il piano azzurro di fondo. Peraltro, la coerenza ottica degli scorci prospettici dello spessore degli archi ogivali sembra anticipare quella, ancor più elaborata, dei due "finti coretti" dipinti ai lati dell'arco trionfale di accesso al presbiterio della cappella degli Scrovegni.

Tutte queste considerazioni lasciano ipotizzare che l'avvio di questo cantiere dovette precedere quello nella cappella dell'Arena, sebbene non sia da escludere una prosecuzione e un compimento del primo contemporaneamente al secondo.¹⁶⁰

Un'ulteriore tassello dell'attività di Giotto e della sua bottega al Santo è stato rintracciato nella

¹⁵⁹ BAGGIO 2004, p. 571.

¹⁶⁰ Sull'intervento giottesco nella sala del Capitolo cfr. da ultimo essenzialmente BAGGIO 2004; BAGGIO 2010; ROMANO 2012. Si vedano anche i rinvii bibliografici nelle note successive.

prima cappella meridionale del tornacoro basilicale, la cui dedicazione a Santa Caterina è attestata per la prima volta nel 1387 e il cui giuspatronato appartenne agli Scrovegni prima del 1398, quando esso fu ceduto alla famiglia Zabarella [45]. Il sacello è a pianta quadrangolare ed è coperto da una volta a crociera costolonata. In questo ambiente la decorazione pittorica trecentesca originaria è stata in larga parte integrata o rinnovata 'in stile' nel corso dell'intervento realizzato dal pittore Giovanni Cherubini nel 1924-1925, il quale, peraltro, ha largamente ridipinto gli intonaci che erano sopravvissuti in condizioni di pressoché totale illeggibilità. I brani, che si presentano in uno stato di conservazione relativamente migliore, si trovano nel sottarco dell'arcone di accesso. Quest'ultimo è rivestito da una serie di mezze figure di sante entro formelle polilobate, circondate da un fregio vegetale a racemi e alternate a losanghe contenenti fioroni oppure falere decorate. Questi busti appaiono fortemente ripassati, come rivela, ad esempio, l'espressione zuccherosa di una delle sante [46] e come risulta dall'esame ravvicinato delle superfici pittoriche. Tuttavia, laddove la pellicola pittorica risulta più integra, la costruzione plastica dei volti [47] sembra richiamare la compattezza scultorea delle figure del ciclo della cappella dell'Arena e lascia supporre una stretta contiguità cronologica tra le due opere.¹⁶¹

Infine, negli spazi conventuali, e più precisamente nel cosiddetto 'andito' di passaggio tra il chiostro del capitolo e quello dei novizi, si trovano i pochi lacerti di due composizioni pittoriche affrontate, i cui soggetti, di ispirazione francescana, sono stati individuati in un *Lignum vitae Christi* sulla parete meridionale e in un *Lignum vitae Sancti Francisci* su quella settentrionale. Il *Lignum vitae Christi* è «una raffigurazione mistica della Crocifissione, che si presta ad un'illustrazione allegorica della storia della salvezza attraverso il sacrificio di Cristo, utilizzando una simbologia legata alle caratteristiche dell'albero, con una precisa identificazione della Croce con l'Albero della vita descritto nella Genesi e nell'Apocalisse».¹⁶² La sua iconografia deriva dall'omonimo trattatello composto da Bonaventura da Bagnoregio verso il 1260 e costituiva un *pendant* visivo del percorso di meditazione elaborato dal teologo francescano nel suo opuscolo. Sul tronco dell'albero era rappresentato *Cristo crocifisso*, mentre alle estremità dei rami frondosi rote vegetali ospitavano mezze figure di *Profeti* [48] i quali sorreggevano cartigli, che si dispiegavano in diagonale lungo i rami e che contenevano passi tratti dall'operetta bonaventuriana. Dirimpetto ad esso, sulla parete settentrionale, era raffigurato un soggetto affine, il *Lignum vitae Sancti Francisci*. Quest'ultimo era caratterizzato dalla presenza al centro della figura di San Francesco, a partire dal quale si originavano bracci vegetali, dai quali pendeva un gran numero di rote con episodi della vita e miracoli del fondatore dell'Ordine. Questa disposizione mirava a enfatizzare la *Christiformitas* di Francesco, assimilato ad un vero e proprio *alter Christus*. È possibile che l'invenzione dei soggetti, traduzione visiva di testi di alta complessità dottrinale, possa risalire direttamente a Giotto, mentre l'esecuzione potrebbe essere stata delegata alla bottega. La corrispondenza iconografica tra i due soggetti lascia credere che essi furono realizzati in una campagna unitaria, forse a ridosso

¹⁶¹ La riscoperta critica di questi affreschi spetta a FLORES D'ARCAIS 1968. Cfr. inoltre essenzialmente [FLORES] D'ARCAIS 1984b; FLORES D'ARCAIS 1995, p. 133; COZZI 2002, pp. 80-81; COZZI 2007, p. 82; ROMANO 2008, pp. 156-157; BOURDUA 2012, pp. 191-192.

¹⁶² SIMBENI 2006, p. 186.

o contemporaneamente al ciclo della cappella dell'Arena.¹⁶³

Dopo il compimento di quest'ultimo, il soggiorno patavino di Giotto – inframmezzato dalla pausa assiate del 1307-1308, quando fu chiamato a dipingere la Cappella della Maddalena – si protrasse grazie alla prestigiosa commissione civica della decorazione della volta lignea carenata del locale Palazzo della Ragione, che fu sopraelevato su progetto di Giovanni degli Eremitani a partire dal 1306 nell'ambito di un programma di lavori che non era ancora terminato nel 1309. Dunque, nella seconda metà del primo decennio del Trecento – e forse proprio sullo scorcio del decennio – il maestro doveva attendere a queste pitture, che rappresentavano soggetti astrologici, andati precocemente distrutti assieme alla copertura nel 1420 a causa di un incendio.¹⁶⁴

In conclusione, qualora si privilegi l'ipotesi che siano stati i Frati Minori del Santo a chiamare Giotto a Padova, si può pensare che l'occasione che consentì a Enrico Scrovegni di alloggiare al pittore la commessa nella cappella dell'Arena siano stati i contraccolpi che la sottrazione dell'ufficio inquisitoriale ai francescani nel gennaio 1303 dovette determinare sull'avanzamento dei lavori nel loro complesso basilicale. Invece, rimane più problematico comprendere quale sia stato il tramite effettivo cui l'uomo d'affari ricorse per assicurarsi l'artista. A tal proposito, non possono essere sottovalutati gli stretti legami politici e la consuetudine di Enrico con Benedetto XI, che – come si è detto – emanò nel 1304 la bolla con cui si concedeva l'indulgenza ai pellegrini che avessero visitato la chiesetta di Santa Maria della Carità. Inoltre, sempre grazie a questo pontefice lo Scrovegni ottenne nel dicembre 1303 – in un documento in cui viene definito «familiaris noster» – che un suo consanguineo, il chierico Giacomo di Leone *de Malacapellis*, potesse progredire nella carriera ecclesiastica ottenendo un beneficio, nonostante la macchia di una nascita illegittima. Un provvedimento analogo fu adottato dal papa il 15 marzo del 1304 a favore di Rainaldo, figlio di Manfredo e nipote di Enrico.¹⁶⁵ Un secondo tramite potrebbero essere stati direttamente i Francescani, ai quali nel luglio 1300 – come ricordato nel primo capitolo – Enrico aveva garantito un

¹⁶³ Sui due *Ligna vitae* cfr. essenzialmente, oltre a SIMBENI 2006, COZZI 2001, *passim*; COZZI 2002, pp. 84-88; BOURDUA 2002, *passim*; SIMBENI 2012, con bibliografia indicata. Sempre all'interno della Basilica, è stato di recente proposto di ascrivere alla mano di Giotto un affresco che si trova nella cappella della Madonna Mora, che si attesta all'estremità sinistra del tornacoro e coincide con l'antica chiesa francescana di santa Maria Mater Domini, nella quale il corpo di Sant'Antonio fu venerato tra il 1231, anno della sua morte, e il 1263, e che fu poi inglobata nella grandiosa basilica nel corso del Duecento. Sulla parete di fondo vi è un tabernacolo realizzato alla fine del Trecento, che ospita il simulacro policromo della Vergine con il Bambino, scolpito da Rinaldino di Francia nel 1396. Questa scultura è concepita in connessione iconografica con un affresco dipinto sul muro retrostante, che rappresenta una *Glorificazione della Vergine tra i profeti Isaia e David, con angeli e il Dio Padre Benedicente* e che, come Giacomo Guazzini ha argomentato di recente, è in realtà ben più antico. Infatti, al netto delle estese ridipinture, evidenti soprattutto in corrispondenza dei panneggi delle vesti di Isaia e Davide, e dei rifacimenti delle dorature delle aureole, il profilo monumentale e l'intensa espressività delle figure dei profeti, l'ondulazione dei riccioli della loro barba, che richiama, ad esempio, quella del sacerdote nella scena della *Consegna delle Verghe* nella cappella degli Scrovegni; il disegno delle pieghe dei panneggi delle tuniche e la presenza di finiture preziose, come le dorature a missione dal disegno assai elaborato sulle vesti oppure le decorazioni in pastiglia della corona di Davide e di quella della Vergine, completa anche di *cabochon* vitrei, hanno suggerito l'ipotesi di un coinvolgimento diretto di Giotto in quest'opera. Tale immagine sarebbe stata pensata in stretta complementarietà con un simulacro mariano, poi sostituito da quello tuttora in opera sullo scorcio del secolo, quando si decise anche di riconfigurare la *facies* dell'altare costruendo il fastoso tabernacolo: cfr. GUZZINI 2015(2016).

¹⁶⁴ Su questa scomparsa decorazione cfr. essenzialmente FLORES D'ARCAIS 1998b, BLUME 2000, pp. 70-84; FLORES D'ARCAIS 2007; SPIAZZI 2008; sul riattamento del palazzo BORTOLAMI 2008.

¹⁶⁵ La 'pista' pontificia è accreditata soprattutto da NAPIONE-GALLO 1007, *passim*; e da ROMANO 2008, pp. 159-160. Per i due documenti cfr. GRANDJEAN 1905, doc. 155, col. 126, da cui è tratta la citazione; doc. 648, col. 411.

mutuo necessario per far fronte alle spese di costruzione della basilica antoniana.¹⁶⁶ In ogni caso, il desiderio dello Scrovegni di concretizzare il suo prestigio politico in un'impresa di carattere monumentale fu la ragione principale che lo spinse ad avvalersi di Giotto per la decorazione del proprio oratorio.

2.3 L'interno

2.3.1 Il ciclo giottesco

La decorazione pittorica dell'aula [49, 50] della cappella è dedicata – come Irene Hueck ha efficacemente sintetizzato – «alla storia della salvezza umana, dalle storie di Gioacchino e Anna e l'Incarnazione del Verbo alla Passione di Cristo e al Giudizio Universale».¹⁶⁷

Il ciclo prende avvio dalla volta, digrada progressivamente lungo i tre registri delle pareti ed è completato dallo zoccolo basamentale. La sequenza narrativa, che unisce la vicenda genealogica di Cristo, desunta principalmente dagli Apocrifi del Nuovo Testamento (Protovangelo di Giacomo, Vangelo dello Pseudo Matteo) e dalla *Legenda Aurea*, con il racconto della Sua esistenza terrena tramandata dai Vangeli canonici, è autonoma sul versante iconografico dalle *Allegorie* e dai riquadri a finto marmo dello zoccolo, che, tuttavia, sono connessi tematicamente con il Giudizio Universale.¹⁶⁸ La ripartizione delle storie e delle fasce ornamentali sui lati fu fortemente vincolata dall'asimmetria nella distribuzione dei sei punti di luce, concentrati soltanto sulla parete meridionale e assenti in quella settentrionale, un tempo messa in ombra dal vicino palazzo. Per questo motivo la corrispondenza tra le specchiature nello zoccolo e i registri soprastanti ha un ritmo diverso sulla parete destra rispetto a quella sinistra [51, 52].¹⁶⁹

L'elaborazione del programma iconografico consentì di adottare soluzioni solidali con le esigenze performative della sacra rappresentazione dell'Annunciazione, come si vedrà nel prossimo capitolo. Inoltre, sembra plausibile che l'intero *Bildprogramm* sia nato dalla convergenza delle ambizioni della committenza, della conoscenza approfondita delle Sacre Scritture e di scritti di carattere agiografico da parte di un consulente teologico, quasi certamente un chierico; delle impareggiabili doti del pittore e – come dimostrano i ritmi in latino che illustrano le *Allegorie dei Vizi e delle Virtù* – della collaborazione di un letterato.¹⁷⁰

¹⁶⁶ Cfr. *supra*.

¹⁶⁷ HUECK 2005, p. 81.

¹⁶⁸ Per la consultazione dei testi religiosi cfr. <http://www2.bibbiaedu.it/>; APOCRIFI NUOVO TESTAMENTO 1994, I, pp. 123-139; 347-385; *Legenda Aurea* 1998, *passim*.

¹⁶⁹ ARONBERG-LAVIN 1990, p. 43. Sul rapporto proporzionale tra i singoli riquadri e il ciclo nel suo complesso cfr. specialmente HUECK 1977. Sull'iconografia del ciclo nel suo complesso cfr. essenzialmente SETTIS 1979 [2005], pp. 237-252; BELLINATI 1997; HUECK 2005; le schede di A. VOLPE *et alii* ne *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, pp. 183-253; FRUGONI 2008; FLORES D'ARCAIS 2009; HUECK 2018, ai quali si rinvia automaticamente sin da ora per tutti i soggetti citati e per la bibliografia precedente, quando non espressamente segnalato.

¹⁷⁰ Claudio Bellinati aveva ripetutamente suggerito, con un'insistenza sempre maggiore, di rintracciare il *concepteur* del ciclo in Altegrado dei Cattanei, che nel 1301 fu nominato arciprete del capitolo dei canonici di Padova (da ultimo cfr. BELLINATI 2003, pp. 25-32). Altri studiosi hanno proposto di riconoscerlo in qualche personaggio legato all'ala pauperistica dei Francescani e alle idee di Ubertino da Casale, ma questi tentativi sono stati giudicati inattendibili per ragioni cronologiche e pertanto respinti da HUECK 2005,

La sequenza di esecuzione dei lavori di affresatura dell'aula rispecchia i procedimenti più consueti nei cantieri di quest'epoca, poiché essi proseguirono dall'alto verso il basso e dall'altare verso la controfacciata, «seguendo di piano in piano un oggettivo andamento “a pontate”, utilizzando un ponteggio unico»,¹⁷¹ per un totale di oltre novecento giornate di lavoro.¹⁷² Inoltre, in questo cantiere Giotto, perfezionando le novità tecniche già sperimentate nella Basilica superiore di Assisi, ebbe l'accortezza di far corrispondere le altezze dei piani dei ponti con i margini inferiori delle storie, introducendo una razionalizzazione dei metodi di lavoro.¹⁷³

La volta a botte dell'aula è dipinta di azzurrite, il solo pigmento utilizzato per i fondi,¹⁷⁴ ad imitazione di un cielo, sul quale si staglia un seminato di stelle ottenute applicando foglia d'oro sagomata su un supporto in rilievo [53]. Tale cielo è delimitato da due fasce decorative realizzate a ridosso della parete di controfacciata e di quella dell'arco trionfale ed è suddiviso in due campi da una terza fascia. Nell'asse centrale della volta si aprono i due tondi che ospitano i protagonisti della decorazione pittorica, ciascuno al centro dei due campi: la *Madonna con il Bambino* in quello occidentale [54] e il *Redentore benedicente* in quello orientale [55]. Nel campo occidentale, attorno alla santa titolare dell'oratorio, si dispongono quattro profeti entro altrettanti tondi, che possono essere identificati grazie ai versetti riportati nei cartigli da essi sorretti: procedendo in senso orario si riconoscono *Malachia*, che annuncia l'ingresso del Signore nel Suo tempio, nel giorno della Sua venuta (Ml 3, 1-2) [56]; *Daniele*, che dà testimonianza del Dio vivente, che dura in eterno (Dn 6, 27) [57]; *Baruch*, che ostenta un cartiglio con un versetto del Libro di Baruc (Baruc 3, 36)¹⁷⁵ [58]; *Isaia*, che mostra il testo in cui si dice che la Vergine partorirà un figlio (Is 7,14) [59]. Invece, più incerta è l'interpretazione dei tre profeti, privi di cartigli e attributi, che circondano il *Cristo* nel campo orientale, ai quali si aggiunge anche la mezza figura del precursore, *San Giovanni Battista*. Secondo Irene Hueck, potrebbe trattarsi, sempre muovendo in senso orario, di *Ezechiele* o *Mosè*¹⁷⁶ [60], seguito appunto dal *Battista* [61], da *Geremia* [62], con la calvizie ricorrente nell'iconografia di questo profeta, e da *Zaccaria*¹⁷⁷ [63]. Nelle tre fasce che suddividono la

pp. 82, 96 nota 9. Invece, Giuliano Pisani individua l'“ispiratore” dei murali nel teologo agostiniano Alberto da Padova (cfr. PISANI 2008, pp. 194-211; PISANI 2014). Tuttavia, Irene Hueck afferma in modo assai ragionevole che è improbabile che questo consulente fosse uno di quegli agostiniani eremitani – alla comunità dei quali Alberto da Padova apparteneva – che entrarono molto presto in concorrenza con Enrico Scrovegni (HUECK 2018, p. 66). Come si vedrà oltre, la sequenza e la concezione di parte delle *Allegorie delle Virtù e dei Vizi* trova effettivamente precedenti specifici anche – ma non esclusivamente – nelle opere di sant'Agostino. Il recupero dei titoli delle *Allegorie di Vizi e Virtù* intrapreso da Giulia Ammannati offre nuovi dati sulla modalità di interazione almeno tra invenzione delle figure da parte del pittore e composizione dei versi da parte dell'*auctor* (cfr. AMMANNATI 2017, p. 19), modalità sulle quali la studiosa si accinge ora a fare piena luce (AMMANNATI c.d.s.). Viene da chiedersi se non possa esserci stata coincidenza di più ruoli in una sola persona: cioè, se il consulente teologico non possa essere stato anche l'autore dei titoli. Quest'ultimo resta sconosciuto (AMMANNATI 2017, pp. 16-17).

¹⁷¹ BASILE 2002, p. 38. Cfr. anche FRUGONI 2008, p. 93 nota 55.

¹⁷² Su quest'ultimo dato cfr. ora CAPANNA-GUGLIELMI 2018.

¹⁷³ Cfr. ROMANO 2008, p. 175; CAPANNA-GUGLIELMI 2018.

¹⁷⁴ Cfr. MARABELLI-SANTOPADRE-IOELE-BIANCHETTI-CASTELLANO-CESAREO 2005, p. 19.

¹⁷⁵ “Egli è il nostro Dio e nessun altro può essere confrontato con Lui”.

¹⁷⁶ Per la prima interpretazione cfr. BELLINATI 1997, p. 20. FRUGONI 2008, p. 112, sostiene che si tratti di Mosè, che sorregge le tavole della legge. Sebbene la *Farbikonographie* codificata per le vesti di Mosè preveda, in altre storie del ciclo, un mantello di colore giallo, l'interpretazione sembra assai plausibile.

¹⁷⁷ Cfr. HUECK 2005, pp. 83-84, che propone le sue identificazioni sulla scorta di alcuni confronti con le figure dei mosaici del Battistero fiorentino.

volta sono rappresentati entro cornici quadrilobate patriarchi e re dell'Antico Testamento, cioè gli antenati di Cristo.¹⁷⁸ Questi ultimi sono alternati nella fascia orientale a figure angeliche racchiuse entro tralci ornamentali, che possono essere forse collegate alla corte celeste raccolta attorno al *Dio Padre* nel lunettone dell'*Annunciazione*; nella fascia mediana a mezze figure – forse antenati di Davide – entro cornici esagonali; in quella occidentale a giovani nimbat, forse da mettere in relazione con le schiere degli eletti del *Giudizio Universale*.

La vicenda genealogica di Cristo prosegue con il ciclo delle *Storie della Vergine e di Cristo*, che inizia sul lato meridionale, all'angolo con il diaframma dell'arco trionfale, in una posizione privilegiata per chi entra in cappella dalla porta laterale, la stessa che attraversava Enrico Scrovegni sette secoli fa ogni volta che muoveva dal vicino palazzo.¹⁷⁹ Si comprende bene, dunque, come l'organizzazione della narrazione fosse stata definita soprattutto in subordine al percorso d'ingresso del committente e alla sua ricezione del messaggio salvifico squadernato sulle pareti.

Il senso di lettura degli episodi giustapposti delle Scritture, scanditi da fasce ornamentali e disposti su tre registri sovrapposti, procede da sinistra verso destra fino all'angolo con la parete di controfacciata e prosegue sulla parete opposta, con un andamento a spirale che si estende anche al lunettone che sovrasta l'accesso al presbiterio, sul quale è rappresentata la doppia scena della *Missione dell'Arcangelo Gabriele* e dell'*Annunciazione*. Inoltre, va precisato che la larghezza di ciascun riquadro è pari al doppio della larghezza delle lunghe finestre che illuminano l'ambiente da sud.¹⁸⁰

Le trentotto storie neotestamentarie possono essere suddivise in due gruppi: il primo raccoglie i fatti della vita della Vergine; il secondo quelli della vita di Cristo. All'interno del primo gruppo si può ulteriormente distinguere il nucleo delle sei storie incipitarie, i cui protagonisti sono Gioacchino e Anna, genitori di Maria; all'interno del secondo quello delle storie della Passione di Cristo.

Nel primo riquadro Gioacchino viene cacciato dal Tempio di Gerusalemme da Ruben [65] – la cui dignità sacerdotale è segnalata dal filatterio sul suo capo¹⁸¹ – perché, essendo privo di prole, non ha il diritto di presentare le proprie offerte al Signore, cioè l'agnello sacrificale che tiene in grembo. Il respingimento di Gioacchino, che appare afflitto, è espresso dalla spinta del sacerdote, che strattona con le dita della mano destra il mantello del malcapitato. Al di là della superficie della parete il tempio, tagliato lungo il margine sinistro, è colto in una veduta angolare, che permette di saggiare la profondità dello spazio. L'edificio sacro è indicato per sineddoche dalla recinzione ornata da marmi mischi; dall'altare, su cui è appoggiata l'Arca dell'Alleanza, sormontato da un ciborio sorretto da colonnine tortili scanalate; e da un ambone aggettante provvisto di bassorilievi sui plutei e di candelabri sugli spigoli. In questa storia, come nelle successive, la maggiore organicità del rapporto tra figura e architettura rispetto alla *Legenda* di San Francesco ad Assisi è una

¹⁷⁸ Nella fascia orientale si riconosce inequivocabilmente Abramo che impugna il coltello [64], pronto a sacrificare il piccolo Isacco.

¹⁷⁹ Sul rapporto intrattenuto dalle storie della Vergine con la tradizione iconografica precedente cfr. soprattutto LAFONTAINE-DO-SOGNE 1964-1965 II; GIUNTA 1974-1976; PAPASTAVROU 2007, *passim*.

¹⁸⁰ Aggiungo che la percezione ottica dal basso dell'estensione parziale delle scene del registro più alto sulla curva d'imposta della volta è attenuata.

¹⁸¹ Cfr. FRUGONI 2008, p. 114.

soluzione obbligata anche dalle ridotte dimensioni dei singoli riquadri.

Gioacchino, umiliato davanti al popolo, decide di ritirarsi con il gregge di pecore e con i pastori tra i monti, dove, accolto festosamente solo dal suo cane, rimane per cinque mesi [66]. Il paesaggio brullo è reso con il grande sasso di roccia e pochi alberelli dalle fronde botanicamente variegate. In primo piano i due pastori, dei quali uno si appoggia ad un bastone ricavato evidentemente da un ramo, si stanno avviando al pascolo con le pecore, in procinto di uscire dallo stazzo coperto. I mandriani si scambiano uno sguardo d'intesa che si traduce nella comprensione dello stato d'animo di Gioacchino, appena giunto nel luogo di ritiro. In questa scena, e in molte altre del ciclo, Giotto manifesta grande accuratezza nella resa dei toni delle singole tinte – come nel caso del rosa del mantello di Gioacchino – e riesce a creare accordi cromatici armoniosi in ciascuna composizione. In questo episodio il colore del vello delle bestie, di cui si percepisce in modo veridico la consistenza filamentosa, varia sin quasi a confondersi con quello della roccia messa in ombra.

Nel frattempo l'anziana Anna, afflitta per l'incapacità di generare figli e angosciata per la lontananza del marito, inizia a pregare e a elevare suppliche al Signore [67]. Quest'ultimo si manifesta a lei tramite un angelo, che preannuncia alla donna che avrà una discendenza. L'angelo si introduce da una finestrella nella stanza di Anna. Questa soluzione appare coerente con le strategie progettate per la messinscena di sacre rappresentazioni come quella dell'Annunciazione, che si teneva annualmente nello spazio dell'Arena padovana. In questo episodio Giotto aggiunge il dettaglio dell'ancella con i capelli raccolti nella retina, che è intenta a filare all'esterno della camera di Anna e il cui nome – Giuditta – è tramandato dal Protovangelo di Giacomo. Nell'economia del riquadro la sua presenza allude a un fatto secondario del racconto apocrifo. Infatti, secondo la narrazione, Anna, tremante e timorosa per la visione e per il discorso che ha ascoltato, si getta sul letto nella sua camera e rimane giorno e notte in preda al timore e raccolta nella preghiera. Quindi, chiama a sé la serva e le chiede per quale motivo non l'abbia confortata, pur avendola vista delusa e angosciata per la sua 'vedovanza'. A queste parole la giovane replica di non avere colpe, se Dio l'ha resa sterile e l'ha privata del marito. Questa risposta suscita il pianto di Anna.

La casa, le cui linee di profondità convergono sulla superficie verso sinistra – come accerta anche lo sviluppo prospettico dei lacunari del soffitto cassettonato – è aperta su un lato come se fosse una casa di bambole. L'edificio è abbellito da girali vegetali sugli stipiti e sulle trabeazioni e da un bassorilievo inserito nel frontone triangolare dipinto sul lato rivolto verso l'osservatore. Il pittore riprende il motivo iconografico dei genietti alati che sorreggono l'*imago clipeata* della divinità entro una valva di conchiglia, frequente sulle lastre dei sarcofagi tardoantichi, e ne offre una reinterpretazione in un contesto cristiano. All'interno della stanzetta sono disseminati numerosi oggetti della vita quotidiana di una donna agiata degli inizi del quattordicesimo secolo, come il forziere, la panca, il letto a baldacchino con le cortine appese, il mantice e la scodella.

Dopo l'*Annuncio ad Anna* l'angelo si manifesta anche a Gioacchino, al quale comunica che sua moglie ha concepito una figlia per volontà del Signore. Perciò il messo lo esorta a tornare dalla sua sposa e a fare un sacrificio [68]. Nel riquadro sono rappresentati congiuntamente tanto l'amba-

sciata quanto l'olocausto. Gioacchino riceve dall'angelo il messaggio divino e, simultaneamente, è in *proskynesis* dinanzi all'altare. Su di esso brucia un agnello e dal braciere salgono lingue di fuoco dai colori cangianti, che, con il loro effetto di trasparenza, sono il brano pittorico più raffinato di tutta la scena. Il sacrificio è accettato dalla *dextera Domini* e nella nube di fumo, che sale verso il cielo, svanisce la figura angelica. In primo piano sia il messaggero sulla destra sia il pastore orante a sinistra sono concepiti come *repoussoirs*, in modo tale da accentuare la regressione in profondità del soggetto principale. In basso, sulla terra riarsa, dove spuntano radi fasci di erbe e qualche arbusto, le capre brucano e due montoni si affrontano a cornate.

Nella scena successiva Gioacchino, accovacciato in riposo, vede in sogno l'"angelo-gnomo"¹⁸² in volo a mezza figura, che gli era apparso poco prima e che lo sollecita a tornare al più presto da Anna a Gerusalemme [69]. Sulla sinistra il pastore con il cappello a larga tesa, il quale si appoggia al bastone, mutua un motivo iconografico comune nei sarcofagi antichi, forse desunto da qualche tomba della prima età cristiana [69a].¹⁸³ L'altro guardiano di pecore è effigiato di profilo in modo tanto più icastico se si osserva che il pittore restituisce gli accenti espressivi di questo personaggio in una sola metà della faccia. Il successo di questo profilo è testimoniato dal reimpiego in controparte del suo 'patrono' in un brano degli affreschi compiuti da Giotto nella Badia fiorentina qualche anno più tardi [70, 70a].¹⁸⁴

Quando Gioacchino e i suoi pastori sono in cammino e ormai prossimi all'arrivo, l'angelo del Signore appare ad Anna e le suggerisce di andare alla Porta Aurea¹⁸⁵ per farsi incontro al marito [71]. Dopo una lunga attesa assieme alle sue ancelle, Anna può riabbracciare e baciare il suo sposo e il sospirato ricongiungimento suscita la gioia di tutti i conoscenti. In questa scena Giotto, che dimostra la sua abilità nella resa della *dispositio* dei singoli personaggi, inserisce nel corteo delle serve di Anna – e tra queste quella in primo piano con il manto foderato di pelliccia di vaio potrebbe essere la stessa Giuditta – una figura muliebre, con il capo velato e interamente rivestita da un mantello dalla tonalità bruno-rossiccia. Per quanto si possa considerare sensata la proposta di Claudio Bellinati, che suggeriva di identificare la donna con una vedova – cioè con una donna nella medesima condizione in cui Anna si era trovata fino al ritorno di Gioacchino – appare maggiormente fondata l'ipotesi di Anne Markham, che intende il soggetto come una figura vestita a lutto, allusione profetica alla Passione di Cristo e al futuro dolore di Maria.¹⁸⁶ Invece, la donna in ricchi abiti rossi con fregi dorati potrebbe essere Esmeria, che, secondo la *Legenda Aurea*, fu madre di Elisabetta e sorella di Anna.¹⁸⁷ La quinta architettonica, che occupa il secondo piano in diagonale, è la porta turrata e merlata, rafforzata da un bugnato nella metà inferiore e fornita di caditoie e di fori per gli archibugi.

¹⁸² La definizione è stata forgiata da BELLOSI 1985, pp. 48-49.

¹⁸³ Cfr. MARKHAM TELPAZ 1964, p. 373.

¹⁸⁴ Sui murali della Badia, ROMANO 2015. Sul contributo determinante di Giotto alla riscoperta del profilo nella pittura occidentale cfr. BELLOSI 1985, pp. 52-54.

¹⁸⁵ Non vi è notizia di una porta Aurea a Gerusalemme. Il nome è dunque un espediente letterario e fu coniato molto probabilmente per indicare il passaggio dall'età del peccato originale a quella della Salvezza: cfr. A. VOLPE in *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, p. 178.

¹⁸⁶ Cfr. BELLINATI 1989; MARKHAM TELPAZ 1964, p. 373. Per il riepilogo di altre interpretazioni, a mio avviso di fondatezza assai dubbia, cfr. A. VOLPE in *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, p. 178.

¹⁸⁷ Cfr. LISNER 1985, pp. 5-6.

La doratura dell'archivolto tortile dell'arco rinvia esplicitamente al nome di questo varco.

La cesura fisica della narrazione, che continua sul lato settentrionale dell'aula, coincide con il passaggio a un secondo nucleo di sei storie, dedicato alla vita della Vergine.

Nel primo riquadro Anna partorisce Maria nel suo letto, le cui cortine aperte lasciano osservare la scena [72]. La neonata, infagottata nelle fasce che – secondo un'opinione comunemente diffusa – avrebbero contribuito a forgiare i suoi lineamenti, compare due volte. Dapprima è effigiata in basso mentre la sua nutrice le stringe il nasino per far aprire i suoi polmoni, secondo un radicato uso contadino.¹⁸⁸ In un secondo momento viene riconsegnata alla madre. Sempre in basso, una ragazza sta arrotolando una fascia. Sull'uscio una giovane svolge davanti a una delle ancelle di Anna un panno, che contiene una vivanda, probabilmente un pezzo di pane. Un'altra giovane sta per porgere alla puerpera un recipiente, forse contenente il nutriente brodo di pollo.

La verosimiglianza della scena era originariamente potenziata da dettagli quasi del tutto scomparsi, come il bacile in primo piano, rivestito di stagno, che ora – quando non è caduto – appare ossidato. È facile immaginare come la lamina di metallo contribuisse a riflettere la luce incidente proveniente dalle finestre e a diffonderla all'interno della cappella.

Secondo gli Apocrifi, Maria, dopo essere stata svezzata e avendo compiuto il terzo anno di età, viene presentata dai suoi genitori al tempio affinché possa vivere con le altre vergini nell'adorazione del Signore [73]. Nell'*Ingresso di Maria al Tempio* Giotto ripropone la scatola architettonica del tempio, in scorcio dal basso, che è osservata da una veduta angolare diversa da quella privilegiata nella *Cacciata di Gioacchino*. Inoltre, in questo episodio la struttura appare rialzata su un basamento, ornato da lastre di marmo, ed è preceduta da una breve scalinata. La Vergine viene sospinta e incoraggiata dalla madre e incrocia le braccia come segno di accettazione della volontà divina. Sulla soglia del recinto il sacerdote e le altre fanciulle con il capo velato attendono l'ingresso della novizia. Gioacchino è relegato ai margini della scena, dietro il servo con la schiena piegata sotto il peso del cesto del corredo di Maria. A destra due uomini sembrano commentare l'avvenimento. I nimbi, che – con piena coerenza ottica – sono scorciati rispettando l'articolazione delle figure nello spazio, sono rilevati in modo tale da suggerire la tridimensionalità di ciascun santo personaggio della sacra famiglia. Inoltre, la messa in ombra del lato destro delle figure indica chiaramente che l'illuminazione, proveniente dall'esterno del quadro, giunge dalla trifora della controfacciata, che è la sorgente di luce di riferimento adottata dal pittore per tutto il ciclo di murali.¹⁸⁹ Questo accorgimento testimonia l'obiettivo da parte di Giotto di ottenere una percezione integrata e coordinata tra spazio reale tridimensionale e spazio illusivo bidimensionale.

All'età di quattordici anni Maria, divenuta fertile, decide di offrire al Signore la propria castità senza unirsi in matrimonio, in contrasto con le leggi di Israele. Il sacerdote affida dunque la scelta del suo sposo al giudizio di Dio, che comanda a ciascun uomo della stirpe davidica privo di moglie di depositare una verga al tempio.

¹⁸⁸ FRUGONI 2008, p. 12.

¹⁸⁹ Cfr. le considerazioni di HILLS 1987, pp. 41-71.

Consegnate le verghe, il sacerdote interroga il Signore e ascolta il suo responso: «Introduci i bastoni di tutti nel santo dei santi; i bastoni restino lì. Ordina poi loro che vengano da te domani a riprendere i loro bastoni; dalla cima di un bastone uscirà una colomba e volerà in cielo. Maria sarà data in custodia a colui nella cui mano il bastone sarà restituito».¹⁹⁰ Infine, la volontà divina presceglie Giuseppe come sposo di Maria.

Giotto rappresenta i frangenti narrativi della *Consegna delle verghe* [74], della *Pregghiera per la fioritura delle verghe* [75] e dello *Sposalizio di Maria e Giuseppe* [76] replicando il medesimo involucro architettonico del Tempio, sezionato come se si trattasse di una casa di bambole e osservato da un'angolatura leggermente spostata a destra. La costruzione è suddivisa in tre navate, che terminano in altrettante absidi. La navata centrale, illuminata da bifore, è coperta da un soffitto cassettonato ligneo e la sua abside presenta un catino partito a lacunari. Al centro del presbiterio figura l'altare, il cui fronte è coperto da un paliotto tessuto con motivi geometrici. Nella scena della *Pregghiera per la fioritura delle verghe* sulla mensa sono deposti due vasi di offerta, riprodotti alla stregua di oggetti forgiati da un orefice di età gotica. Nei tre riquadri Giuseppe, identificato dal nimbo, compare abbigliato con una tunica azzurra e un mantello giallo. La decisione di Giotto di ritagliare nella sequenza uno spazio autonomo all'episodio dello Sposalizio, accennato solo superficialmente nel Vangelo di Luca (Lc 1, 26-28) e nella *Legenda Aurea* e assente nei Vangeli apocrifi,¹⁹¹ fu probabilmente motivata da esigenze di perspicuità narrativa. La composizione risulta bipartita: all'estrema destra Giuseppe, che reca in mano la verga fiorita in un giglio, sta infilando l'anello nel dito di Maria, mentre il sacerdote congiunge le loro mani; a sinistra i pretendenti esprimono il loro disappunto con la maldicenza o rompendo le verghe sulle ginocchia.

L'ultima storia dipinta sul registro superiore del lato settentrionale è il *Corteo nuziale della Vergine* [77]. Quest'ultima, abbigliata con una veste bianca dal lungo strascico, è seguita da un gruppetto di sette ancelle ed è preceduta da due uomini con il mantello rosso – nessuno dei quali identificabile con Giuseppe, come confermano l'assenza del nimbo e la discordanza con la *Farkonographie* codificata per le vesti del falegname – e da un suonatore di viella accompagnato da due valletti con le clarine. Il corteo è diretto verso una casa, di cui si scorge una loggia su mensole.

Nel Protovangelo di Giacomo e nel Vangelo dello Pseudo-Matteo si afferma che, dopo le nozze, Giuseppe conduce Maria a vivere nella propria casa, dove avrebbe avuto luogo successivamente l'annuncio della nascita di Gesù. Tuttavia, l'assenza di Giuseppe nella scena porta a escludere che i due testi siano state le fonti di questo episodio. Invece, un altro Apocrifo, noto come *Vangelo sulla nascita di Maria*, tramanda una versione differente, che fu poi adottata nella *Legenda Aurea* e puntualmente ripresa dal pittore.¹⁹² Nel capitolo *De Nativitate Sancte Marie Virginis* Jacopo da Varazze scrive che Giuseppe, dopo aver preso in sposa la Vergine, torna nella sua casa a Betlemme per provvedere al necessario per le nozze. Invece, Maria, assieme a sette fanciulle, giunge nella

¹⁹⁰ Così il Vangelo dello Pseudo-Matteo: cfr. APOCRIFI NUOVO TESTAMENTO 1994, I, p. 357.

¹⁹¹ Nella *Legenda aurea* il matrimonio tra Giuseppe e Maria è citato nel capitolo *De Annuntiatione dominica* (*Legenda Aurea* 1998, I, p. 327); e in quello *De Nativitate sancte Marie Virginis* (*Legenda Aurea* 1998, II, p. 906).

¹⁹² Cfr. D'ONOFRIO 2009b, pp. 5-11.

casa dei suoi genitori a Nazareth, dove avrebbe ricevuto l'annuncio dell'Incarnazione.¹⁹³ La fedeltà del pittore al dettato di questo testo è dimostrata anche dalla morfologia della loggia dipinta nel riquadro, che coincide con quella appartenente alla casa in cui Maria riceve l'annuncio dell'angelo Gabriele nella scena successiva sul lunettone dell'arco trionfale. Poiché Giotto riproduce le stesse quinte architettoniche con caratteristiche sempre costanti nelle diverse scene, si può tenere per certo che la casa verso cui il corteo muove è quella di Nazareth. Un dettaglio curioso è il ramo frondoso che sporge dalla balconata della casa, che è stato convincentemente identificato con il cosiddetto "maio", cioè con quel ramo verdeggiante che – secondo un'usanza ben documentata tra quattordicesimo e quindicesimo secolo – un corteggiatore poteva appiccicare alla casa della donna amata.¹⁹⁴

Il murale fu parzialmente danneggiato quando fu aperto un foro, dissimulato da una gelosia lignea, per consentire ai proprietari del palazzo di assistere alle funzioni da un piano sopraelevato, senza scendere nella cappella. Questa rottura della muratura ha obliterato totalmente uno dei medaglioni inseriti nella fascia decorativa a destra del *Corteo*. È impossibile datare con un certo margine di approssimazione questo intervento, che fu compiuto in un periodo in cui la considerazione riservata al ciclo giottesco aveva iniziato ad affievolirsi. La grata potrebbe risalire al Cinquecento, come è stato ipotizzato da Adriano Verdi, e risulta che l'apertura fu chiusa dai proprietari nel 1835, su richiesta del Comune di Padova.¹⁹⁵

La narrazione prosegue sul lunettone dell'arco trionfale, il cui margine inferiore, situato a una quota più bassa di quella delle storie laterali del registro superiore, è una trabeazione decorata alla cosmatesca, che è sorretta dai capitelli scolpiti dell'arco trionfale e da quelli dipinti agli angoli con le pareti laterali [78]. In alto è rappresentata la *Missione dell'Arcangelo Gabriele* [79]. Si tratta di un soggetto, che ha un precedente iconografico specifico in due miniature appartenenti ad altrettanti codici, probabilmente allestiti a Costantinopoli nella prima metà del XII secolo, che tramandano le omelie mariane del monaco Giacomo di Kokkinobaphos.¹⁹⁶ Al centro, su una tavola in legno di pioppo, inserita tra gli affreschi e destinata a coprire un affaccio da uno spazio retrostante, è effigiato *Dio padre in trono* [80], che è colto nell'atto di conferire all'arcangelo il compito di annunciare alla Vergine l'Incarnazione di Cristo.¹⁹⁷ Il trono, su cui siede l'Eterno, è preceduto da tre gradini, con pedate marmorizzate e alzate decorate con motivi alla cosmatesca. La coerenza iconografica tra i gradini riprodotti a fresco sul muro e il trono dipinto sulla tavola lascia pensare che quest'ultima fosse originariamente ben dissimulata all'interno della scena, secondo un'intenzione mimetica ora compromessa dalle pesanti cadute della pellicola pittorica. L'architettura gotica del trono, rifinito con trafori, semicolonnine tortili, intarsi cosmateschi, intagli e ornati vegetali, è fortemente scorciata ed è simile a quella che ospita l'allegoria della *Giustizia* nello zoccolo

¹⁹³ Cfr. *Legenda Aurea* 1998, I, p. 906. Il Vangelo canonico, che informa che l'Annunciazione ebbe luogo a Nazareth, è Lc, I, 26-38.

¹⁹⁴ D'ONOFRIO 2009b, pp. 11-14.

¹⁹⁵ Cfr. A. VERDI, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, pp. 238-239.

¹⁹⁶ Cfr. TOESCA 1941, p. 144; da ultimo TOMEI 2017, p. 75.

¹⁹⁷ Un precedente, che testimonia l'uso di inserire pannelli lignei dipinti con l'immagine di Cristo o di parti della sua figura entro pitture murali, è il supporto che riproduceva il volto di Cristo nella scena apocalittica affrescata sulla controfacciata della chiesa di San Pietro al Monte a Civate, che data al tardo undicesimo secolo.

dell'aula. La figura di Dio padre, ritratto nelle sembianze di Cristo,¹⁹⁸ siede su un cuscino azzurro con ricche bordure provviste di scritte pseudo-cufiche, dorate a missione, che guarniscono anche gli orli della sua veste bianca, assieme a piccoli esagoni blu. L'aureola, di cui resta la sagoma, era dorata e punzonata. Con la mano destra, costruita – come tutti gli incarnati – su uno strato preparatorio in verdaccio con ombreggiature ad acquerello e con rialzi in biacca, Dio impartisce il compito dell'annuncio all'arcangelo, che appare con le braccia conserte in segno di umiltà e di accettazione del proprio compito. Invece, con quella sinistra regge uno scettro dorato. Il trono è circondato lateralmente da una corona di angeli scalati in profondità su dei cirri di nuvole, che rivolgono lo sguardo verso il centro o dialogano tra loro o, ancora, suonano le tube e altri strumenti musicali.¹⁹⁹ Ai lati dell'arco trionfale compaiono i protagonisti della scena dell'*Annunciazione*, ossia l'arcangelo Gabriele a sinistra e la Vergine Maria a destra, che abitano uno stesso ambiente, la cui sezione è riprodotta specularmente su entrambi i lati [81, 82].²⁰⁰ La Madonna, che tiene in mano un libro davanti al leggio, ha appena ricevuto l'annuncio e dopo essersi genuflessa – così come narrato nelle *Meditationes Vitae Christi* – incrocia le braccia al petto per manifestare il suo consenso alla volontà del Signore: «Tandem prudentissima virgo, auditis verbis angeli, consensit. Et ubi in supradictis suis revelacionibus continetur, profunda devocione genuflectit, et iunctis manibus dixit: *Ecce ancilla Domini. Fiat michi secundum verbum tuum*».²⁰¹ Lo Spirito Santo discende su di essa, che indossa qui per la prima volta la veste smanicata e purpurea con ricami dorati che la contraddistingue come Annunciata,²⁰² mentre l'angelo è circondato da una raggiera luminosa. Il doppio episodio affrescato sull'arco spiega il significato teologico del titolo di dedicazione della cappella: infatti, nell'ordine dato da Dio a Gabriele si manifesta l'estrema carità di Dio verso l'uomo, redento dal peccato originale grazie all'incarnazione e al sacrificio del Figlio sulla croce.

¹⁹⁸ Secondo San Paolo Cristo è “immagine del Padre”: cfr 2 Cor, 4, 4. Su questo aspetto cfr. COLLARETA 2003, pp. 141-142.

¹⁹⁹ Come Chiara Frugoni ha ben giudicato (FRUGONI 2008, p. 186 nota 12), è implausibile che gli angeli siano suscettibili di identificazione con le virtù divine (Misericordia e Pace, Verità e Giustizia) intente in una pia disputa sull'opportunità che Dio perdoni o meno l'umanità, condannata per colpa di Adamo, attraverso l'incarnazione e il sacrificio del Figlio sulla croce. Questa disputa, narrata in un salmo di Bernardo da Chiaravalle, fu ripresa e veicolata dalle *Meditationes vitae Christi*, un trattato francescano dedicato alla meditazione privata sui fatti della vita di Cristo, che fu concepito per un'anonima suora clarissa. Nel 1908 Emile Mâle riconobbe l'impatto esercitato da questo trattato sullo sviluppo del teatro religioso e – attraverso di esso - sulle forme e sui contenuti delle arti figurative (MÂLE 1949⁵(1986, p. 48). Seguendo e articolando l'intuizione dello studioso francese, MATHER 1913 giunse ad affermare che le *Meditationes* avrebbero ispirato la presunta rappresentazione di quell'episodio e, come si vedrà meglio più avanti, di altri dettagli narrativi nelle scene successive del ciclo giottesco. Quest'ipotesi ha incontrato un largo consenso negli studi (cfr. soprattutto SIMI VARANELLI 1992, pp. 141-146; da ultimo POLZER 2017; TOMEI 2017). Tuttavia, secondo gli studi di filologia testuale più recenti e attendibili, il testo, scritto originariamente in latino e del quale esistono numerosi volgarizzamenti, non risalirebbe a prima degli inizi del Trecento (FALVAY-TÓTH 2014; FALVAY-TÓTH 2015). Anche se si prescinde da questa aporia, potrebbe essere più verosimile qualificare il rapporto tra il trattato e il ciclo di Giotto non come un legame di meccanica subordinazione del secondo al primo, ma come rispecchiamento negli affreschi di quella religiosità accostante e drammatica, che ha le sue radici nelle manifestazioni esteriori di devozione della spiritualità francescana e che è espressa al più alto grado di elaborazione letteraria proprio dalle *Meditationes*. A tal proposito mi sembra appropriato rinviare alle considerazioni di THODE 1885(1993, p. 358). Dunque, i passi del trattato sembrano il miglior commento alle scene di Giotto e a questo scopo verranno richiamati nelle pagine che seguono.

²⁰⁰ La consuetudine di rappresentare l'Annunciazione ai lati dell'arco trionfale si affermò dopo che il Concilio di Efeso (431) ebbe decretato come dogma l'Incarnazione di Cristo.

²⁰¹ MVC 1997, p. 22. Sul rinnovamento iconografico della figura dell'Annunciata, che – a quanto è noto per la prima volta proprio con Giotto – compare inginocchiata, così come indicato nelle *Meditationes*, e non più stante secondo la tradizione bizantina, cfr. PÄCHT 1967, pp. 264-265.

²⁰² LISNER 1985, p. 24.

A questo atto di carità corrisponde contestualmente l'amore di Maria verso lo Spirito Santo.²⁰³ Nel Concilio Quinisesto (692) fu stabilito ufficialmente che nel calendario liturgico la celebrazione della festa dell'Annunciazione avrebbe avuto luogo il 25 marzo, data storica della morte di Gesù.²⁰⁴ La coincidenza delle due ricorrenze e la stretta connessione tra Incarnazione e Crocifissione di Cristo sembrano fugare qualsiasi dubbio sull'originaria sistemazione del Crocifisso padovano di Giotto, ora esposto nel vicino Museo civico, esattamente sotto l'arco trionfale.

Discendendo dal registro superiore del piede destro della parete dell'arco trionfale a quello mediano, il racconto prosegue con la *Visitazione* di Maria alla cugina Elisabetta [83]. Quest'ultima, pur essendo in età veneranda, attende la nascita di Giovanni Battista. La sua vecchiaia è indicata dalle rughe e dai tratti avvizziti del viso, ma anche dalla posa incurvata. La sua deferenza nei confronti della Vergine, alla quale sembra appoggiarsi, anticipa la devozione che Giovanni manifesterà al Messia nel giorno del Battesimo. Alle spalle di Maria e di Elisabetta sono tre ancelle, delle quali quella a destra mostra la caratteristica acconciatura dei capelli a cercine – ostentati anche da Maria – raccolti nella retina. Sullo sfondo il portico e l'ingresso della casa dell'anziana sono rappresentati secondo una veduta angolare.

La prima storia sul registro mediano del lato meridionale è la *Nascita di Cristo* [84] avvenuta nove mesi dopo la concezione. L'episodio, riferito dettagliatamente nel Vangelo di Luca, ha luogo a Betlemme, dove Giuseppe e Maria si sono recati per farsi registrare nelle liste del censimento della popolazione ordinato dall'imperatore Augusto.²⁰⁵ Nella città sovraffollata la coppia non riesce a trovare un'ospitalità più confortevole di quella offerta da una grotta, nella quale viene alla luce il Bambino. Nel riquadro giottesco la figura di Maria, che si è distesa per ristorarsi dopo le fatiche del parto, è riparata da una tettoia, dalla carpenteria lignea descritta minuziosamente, che è addossata a uno spuntone roccioso. L'allineamento della gronda del lato lungo della tettoia con quella dello spiovente contiguo sul lato minore destro è un espediente giottesco, che compare già nelle scatole architettoniche delle due *Storie di Isacco* della Basilica Superiore di San Francesco ad Assisi. Il manto della Vergine non ostenta più il colore rosso, ma un intenso blu su uno strato preparatorio in terra rossa, che sarà quello distintivo nelle *Storie della vita di Cristo*. Con l'aiuto di un'ostetrica Maria si affretta a deporre nella mangiatoia il neonato in fasce, impegnato in un colloquio affettuosissimo con la madre.²⁰⁶ Il Bambino è circondato anche dal bue e dall'asino, il cui muso è potentemente scorciato verso destra.²⁰⁷ In basso compare Giuseppe raccolto a dormire in un profilo 'incampanato', quasi fosse estraneo al lieto evento.²⁰⁸ Alla sua destra i pastori, ritratti con le spalle rivolte all'osservatore, accompagnano il gregge. Uno di loro ha appena ascoltato la

²⁰³ Cfr. soprattutto LISNER 1985, p. 50 ss.

²⁰⁴ Cfr. PAPASTAVROU 2007, p. 31.

²⁰⁵ Lc 2, 1-20.

²⁰⁶ L'ostetrica è assente nei Vangeli canonici, mentre è citata nel Vangelo dello Pseudo-Matteo e nel Protovangelo di Giacomo e, nuovamente, nella Legenda Aurea.

²⁰⁷ La presenza del bue e dell'asino non deriva dai Vangeli canonici, ma dal Vangelo dello Pseudo-Matteo: cfr. APOCRIFI NUOVO TESTAMENTO 1994, I, pp. 364-365.

²⁰⁸ Secondo la battuta messa in bocca a Giotto da Franco Sacchetti in una delle sue novelle, Giuseppe sarebbe rappresentato sempre «malinconoso» perché «vede pregna la moglie, e non sa da cui»: SACCHETTI 1970, p. 194.

notizia della nascita del Salvatore dagli angeli del Signore, che volteggiano in cielo, e sta per suonare la zampogna.

L'evangelista Matteo narra che dopo la nascita di Cristo alcuni sapienti, provenienti dall'Oriente e guidati da una stella luminosa, giunsero a Betlemme per adorare il re dei Giudei e offrirgli in dono oro, incenso e mirra. Questi sapienti furono definiti "Magi" già nel Protovangelo di Giacomo, che data al II sec. d.C., e qualificati come re a partire dal VI secolo.²⁰⁹ Nel riquadro dedicato all'epifania, cioè alla manifestazione visibile di Cristo, i Magi, giunti a Betlemme, sono appena discesi dalle selle dei dromedari²¹⁰ dipinti a sinistra, sorvegliati da un cammelliere [85]. La distrazione dall'evento principale di questo personaggio, che fissa negli occhi il quadrupede, serba un ricordo del volgersi di scatto dei due Dioscuri di Montecavallo a Roma verso le riottose cavalcature, un tempo trattenute per il morso. La conoscenza di questo gruppo scultoreo di età antica da parte di Giotto è accertata dal fatto che il maestro mutuò dai basamenti delle due statue la propria tipologia di 'firma', che compare già nella tavola pisana con le *Stimmate di San Francesco*, che precede di qualche anno gli affreschi padovani.²¹¹ Sotto la tettoia, rappresentata in tralice come nella storia precedente, la Vergine, seduta in trono con al fianco Giuseppe, mostra il Bambino. Uno dei tre Magi, deposta a terra la corona, ha già consegnato il suo dono, contenuto nell'ostensorio gotico sorretto dall'angelo alla sinistra della Madonna, e sta baciando il piede di Gesù, come narrato anche nelle *Meditationes*: «Et tunc reverenter et devote osculati sunt pedes eius».²¹² Dietro il primo Magio un secondo e un terzo attendono di poter consegnare i loro doni. Un secondo angelo è seminascosto dietro la Vergine e il palo ligneo di sostegno, in una posizione quantomeno singolare. Quest'ultima potrebbe essere forse spiegata con il tentativo di disporre gli astanti lungo direttrici che si intersecano e formano una croce, in modo tale da prefigurare la Passione di Cristo. Sul fondo il cielo è rischiarato da una stella cometa, per riprodurre la quale Giotto potrebbe essersi basato sull'osservazione diretta di un astro simile.²¹³ Infatti, nel 1301 i cieli italiani erano stati illuminati dalla cometa di Halley, descritta da Giovanni Villani come «una stella comata con grandi raggi di fummo dietro».²¹⁴

La legge mosaica sanciva che ogni maschio primogenito era sacro al Signore e, per questo motivo, doveva essere riscattato nel Tempio di Gerusalemme. Nella *Presentazione al Tempio* Giuseppe, accompagnato da un'ancella, sta per offrire in sacrificio due colombi [86]. La Vergine, il cui mantello ha perso quasi del tutto il colore blu steso a secco, ha messo Gesù nelle braccia dell'anziano sacerdote Simeone, al quale lo Spirito Santo aveva profetizzato che non sarebbe morto prima di aver visto il Messia inviato dal Signore. Il pittore ha rappresentato un frangente raccontato anche nelle *Meditationes*, quando – dopo la benedizione rituale di Simeone – «puer Iesus extendens

²⁰⁹ FRUGONI 2008, p. 159.

²¹⁰ L'arrivo dei Magi sui dromedari è raccontato nella *Legenda Aurea* 1998, p. 134. I dromedari sono menzionati nel libro di Isaia, che descrive l'arrivo dei tesori dell'Oriente a Gerusalemme in un passo che è stato connesso al mistero dell'Epifania. Cfr. Is 60, 6.

²¹¹ Cfr. *infra*.

²¹² MVC 1997, p. 42. Questo gesto è rappresentato già da Nicola Pisano nel pannello con l'*Adorazione dei Magi* del pergamino di Siena [85a].

²¹³ Cfr. OLSON 1979; FRUGONI 2008, pp. 161-162.

²¹⁴ VILLANI 1990-1991, II, p. 74.

brachia versus matrem ad eam rediit».²¹⁵ A destra compare la vecchia profetessa Anna, che presta servizio nel luogo sacro. Quest'ultima regge con la sinistra un cartiglio srotolato, su cui si legge «quoniam in isto erit redemptio seculi», mentre con l'altra mano indica il Bambino per esplicitare il significato delle parole. Sopra di lei un angelo svolazzante indica sempre Cristo per comprovare la veridicità delle profezie.²¹⁶

L'unico elemento architettonico che qualifica lo spazio è il ciborio di marmo su colonnine tortili, che sovrasta l'altare. Il manufatto, coperto da un tetto a tronco di piramide, è arricchito da bassorilievi floreali nei pennacchi ed è privo di sculture di figura e di coronamenti architettonici verticali.

Dopo la partenza dei Magi l'angelo di Dio apparve in sogno a Giuseppe e gli *ordinò* di prendere Maria e il Bambino e di fuggire in Egitto [87]. Infatti, il re della Palestina, Erode, turbato dalla notizia della nascita del re dei Giudei, stava cercando il neonato per ucciderlo.²¹⁷ Il corteo raffigurato nella *Fuga in Egitto*, ambientato in un paesaggio roccioso con alberi radi, è guidato dall'angelo che indica la direzione del percorso ed è preceduto da Giuseppe, che reca con sé una damigiana per l'acqua e il bastone della bisaccia sulla spalla. Il falegname si volge con lo sguardo preoccupato verso un viandante, che porta una borraccia appesa alla veste. Infatti, secondo il Vangelo dello Pseudo-Matteo, tre ragazzi e una ragazza si sarebbero uniti alla sacra famiglia lungo il percorso.²¹⁸ La Madonna, il cui volto esprime una tensione palpabile, è seduta sull'asino, tiene in grembo Gesù ed è seguita dagli altri giovani, uno dei quali pungola la bestia.

La furia di Erode ebbe come conseguenza la *Strage degli Innocenti* [88]. Per assicurarsi l'eliminazione del pretendente al trono il re della Giudea ordinò il massacro di tutti i bambini dai due anni in giù a Betlemme e nel territorio sottoposto alla sua autorità.²¹⁹ In questo episodio la composizione è rinserrata da due quinte architettoniche, che giacciono su piani diversi: a sinistra si osserva la veduta angolare della sontuosa loggetta del palazzo reale, dalla quale Erode impartisce l'ordine del massacro. Sulla destra, in posizione più arretrata, compare un edificio poligonale a pianta centrale, ingentilito da monofore lobate nell'ordine inferiore e da bifore con archi a tutto sesto in quello superiore. Bifore analoghe si aprono anche sui massicci contrafforti dell'edificio, concluso in alto da un attico e coperto da un tetto in lastre di piombo, simile a quello che copre la cupola del Battistero fiorentino. L'evocazione di un Battistero potrebbe spiegarsi con l'equiparazione teologica della *Strage degli Innocenti* a un 'battesimo di sangue'.²²⁰ In primo piano a sinistra tre sgherri di bell'aspetto sembrano riluttanti ad attuare la carneficina voluta da Erode, mentre altri due, rustici e brutali, stanno infilzando i piccoli, che le loro madri in preda alla disperazione e alle lacrime – ben visibili a uno sguardo ravvicinato [88a] – cercano di salvare. Il manigoldo a

²¹⁵ MVC 1997, p. 46.

²¹⁶ Sull'episodio cfr. Lc 2, 22-38.

²¹⁷ Mt 2, 13-15.

²¹⁸ APOCRIFI NUOVO TESTAMENTO 1994, I, p. 367.

²¹⁹ Mt 2, 16-17.

²²⁰ Cfr. *Patrologia Latina*, 39, 1664-1665 (S. AURELII AUGUSTINI, *Sermones ad populum*, 373, 3). Si veda anche la nona omelia di San Giovanni Crisostomo al Vangelo di Matteo: cfr. GIOVANNI CRISOSTOMO 2003, I, pp. 170-172.

sinistra ha la testa incappucciata e i vestiti laceri, mentre l'altro porta la barba incolta. I corpi degli innocenti ammazzati giacciono ammassati in basso al centro, con i corpi nudi sfigurati dalle ferite sanguinanti. Un terzo assassino è colto di spalle all'estrema destra della scena mentre sta per sferrare un fendente con la spada. Quest'ultima, assieme a quelle degli altri armati e alla corona reale, è stata realizzata applicando sull'affresco del metallo, in parte caduto o ossidato, che – come si è detto – contribuiva originariamente a riflettere la luce all'interno dell'oratorio.

La sequenza narrativa dei fatti della vita di Gesù prosegue sulla parete settentrionale con la scena del *Cristo tra i dottori nel Tempio* [89]. Giuseppe e Maria andavano in pellegrinaggio annualmente a Gerusalemme per la festa di Pasqua. Quando Gesù ebbe dodici anni, si unì a loro per la prima volta e rimase a Gerusalemme anche dopo la partenza dei genitori, senza che questi se ne accorgessero. Dopo un giorno di viaggio, essi realizzarono che il giovane non era nella comitiva e tornarono a Gerusalemme per cercarlo. Trascorsi tre giorni, lo trovarono nel Tempio, seduto tra i maestri della legge e occupato ad ascoltare e discutere con loro.²²¹ Il soggetto della storia giottesca è il ritrovamento di Cristo. L'evento ha luogo all'interno del tempio, riprodotto come una chiesa a tre navate e altrettante absidi, con archeggiature a tutto sesto e soffitto ligneo cassettonato. Il punto di osservazione è decentrato, come indica il fatto che la parete sinistra della navata principale scorcia più rapidamente di quella destra. Dalle due mensole sugli angoli superiori e da un gancio al centro del margine superiore del riquadro pende una fascia festonata. Al centro Cristo e il consesso dei dottori della Legge siedono su un sedile ligneo semicircolare. A sinistra Giuseppe e Maria alzano le braccia, sollevati per aver ritrovato il ragazzo. Sebbene la pellicola pittorica del riquadro si presenti assai abrasa, la qualità delle soluzioni figurative è rivelata dalla costruzione dei profili dei personaggi scalati in profondità a destra o, ancora, dalla torsione del volto di quello coperto da un velo rosso sul capo sulla sinistra della composizione.

Se le storie dell'ordine mediano e di quello inferiore della parete meridionale della cappella sono intercalate da sei lunghe monofore, sulla parete settentrionale, priva di aperture, le fasce decorative del registro superiore si prolungano dall'attacco della volta fino allo zoccolo basamentale, separando le storie disposte sui due ordini più in basso. Ciascuna di queste storie è preceduta da medaglioni quadrilobati contenenti episodi veterotestamentari, vere e proprie prefigurazioni tipologiche dei fatti della vita di Cristo ai quali sono affiancate.

Il *Battesimo di Cristo*, che segue la scena con *Cristo tra i dottori*, è preannunciata da una formella raffigurante la *Circoncisione di Isacco*²²² [90]. Nel *Battesimo* Giovanni il Battista, vestito di una pelliccia ispida e di un mantello rosaceo, impartisce il sacramento a Cristo per immersione nelle acque del Giordano [91]. Come precisa il Vangelo di Matteo, «appena battezzato, Gesù uscì dall'acqua: ed ecco, si aprirono per lui i cieli ed egli vide lo Spirito di Dio discendere come una colomba e venire sopra di lui».²²³ Nonostante la consunzione dell'affresco, questo dettaglio è ancora osservabile al centro della scena, dove una colomba, inviata da *Dio Padre* raffigurato in un

²²¹ Lc 2, 41-52.

²²² Si tratta della *Circoncisione di Isacco* per SALE 1999, p. 184; di quella di Ismaele per HUECK 2005, p. 90; di un episodio generico per A. VOLPE in *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, pp. 239-240.

²²³ Mt 2, 16.

arditissimo scorcio,²²⁴ plana sul capo di Gesù. A sinistra, accanto a un costone scosceso, gli angeli porgono le vesti al Messia affinché possa coprire prontamente il suo corpo, non appena sarà uscito completamente dall'acqua. A destra la figura nimbatata in tunica rossa e mantello verde è l'apostolo Andrea – come conferma la *Farbikonographie* delle sue vesti rispettata nel ciclo²²⁵ – che, secondo il Vangelo di Giovanni, il giorno successivo avrebbe seguito Gesù.²²⁶ Com'è stato sottolineato, Giotto rappresenta la scena seguendo la convenzione della “montagna d'acqua”, in cui era stato trasformato il Giordano nelle rappresentazioni medievali del Battesimo.²²⁷ Infatti, il fiume, che bagna il Messia sino a metà del busto, risparmia le rocce e i corpi degli astanti che dovrebbero essere almeno in parte sommersi dalle acque. Tuttavia, altri particolari sono restituiti secondo uno stupefacente grado di naturalismo. Ad esempio, i capelli di Cristo appaiono lisci e aderenti alle membra del corpo perché bagnati, mentre quelli asciutti degli altri presenti sono tutti mossi o riccioluti; oppure i pesci nel Giordano appaiono quasi inconsistenti, perché osservati attraverso la trasparenza delle acque.

Il quadrilobo seguente, in cui *Mosè fa scaturire le acque dalla roccia* [92], è figura del miracolo avvenuto nelle *Nozze di Cana* [93]. In questa città della Galilea, nel corso di un pranzo nuziale cui sono intervenuti anche Maria e Gesù, viene a mancare il vino. La Vergine implora il Figlio affinché provveda a questa necessità. Questi ordina ai servi di riempire sei orci di acqua, che tramuta in vino. Il miracolo è ambientato in un cortile, le cui tre pareti sono rivestite in parte da una spalliera di stoffa. Su questo spazio si affaccia un ballatoio traforato da quadrilobi, che è sorretto da mensoloni. Quelli più esterni sono investiti dalla luce, che rende visibili in modo perspicuo le venature del legno, mentre quelli più interni si distinguono in controluce. Poiché la parete destra scorcia più rapidamente di quella sinistra, risulta evidente che il punto di vista dell'osservatore è leggermente decentrato verso destra, come assicura anche la resa prospettica del mensolone posto al centro del lato frontale. Gli angoli del ballatoio sono ornati con elementi vegetali, mentre al centro del lato dirimpetto all'osservatore un vaso a due manici è completato da una lamina metallica. Questa soluzione lascia pensare che quest'oggetto non ha una funzione semplicemente decorativa, ma anche di misurazione della lunghezza della composizione. In primo piano la ‘natura morta’ dei sei orci scanalati disposti su due file su un basso tavolo di servizio indica la profondità dello spazio. I commensali siedono su più lati attorno a un lungo tavolo. All'estremità sinistra Cristo sta compiendo il miracolo ed è affiancato dallo sposo e dall'apostolo Andrea.²²⁸ Sulla destra i servi

²²⁴ Ad eccezione del nimbo, che è frontale.

²²⁵ Cfr. LISNER 1990, p. 317.

²²⁶ Gv 1, 40-42.

²²⁷ BELLOSI 1985, p. 51.

²²⁸ Secondo le *Meditationes Vitae Christi* lo sposo delle *Nozze di Cana* sarebbe stato Giovanni Evangelista, al quale Gesù avrebbe chiesto di rinunciare alla moglie e di diventare suo discepolo. Nel tentativo di rintracciare ulteriori indizi della presunta incidenza sul ciclo dei contenuti di questo trattato francescano, Helen Ronan ha suggerito che lo sposo sia da identificare con Giovanni Evangelista, ritratto prima della sua vocazione e – per questo motivo, a suo avviso – ancora privo del nimbo. A sostegno della sua ipotesi la studiosa affermava che Giovanni indosserebbe una tunica blu e un mantello rosa, secondo l'iconografia dei colori delle sue vesti fissata da Giotto nei murali della cappella: RONAN 1980, p. 118. Come si è accorta LISNER 1990, p. 318 – che, tuttavia, dà credito alla riflessione della Ronan (seguita anche da FRUGONI 2008, p. 175) – e come risulta da un esame della pittura, la figura è vestita soltanto con un abito blu, mentre il colore rosa appartiene allo strato preparatorio, emerso in superficie dopo la caduta della tinta soprastante. Inoltre, l'assenza del nimbo conferma che non si tratta di un apostolo e non è giustificabile con la circostanza che Giovanni non è stato ancora ‘chia-

stanno versando l'acqua in uno dei recipienti, mentre il panciuto capotavola sta assaggiando il vino. La Vergine osserva attentamente l'azione, mentre la sposa sta infilando l'anello al dito.

La formella successiva con la *Creazione dell'uomo*²²⁹ [94] anticipa il riquadro con la *Resurrezione di Lazzaro*²³⁰ [95]: infatti, come Dio ha creato Adamo, così il Figlio di Dio fa risorgere alla vita Lazzaro. Nella storia Giotto unisce due momenti distinti: il primo è la supplica di Marta e Maria di Betania, inginocchiate davanti a Cristo, affinché il fratello Lazzaro venga resuscitato; il secondo è l'ordine dato dal Messia affinché sia rimossa la lastra di chiusura del sepolcro e Lazzaro, finalmente resuscitato, possa uscire fuori. Il suo corpo, avvolto nelle bende funebri, è rappresentato – con una stupefacente adesione naturalistica al dato di realtà – nell'istante in cui le membra ormai semiputrefatte tornano in vita. Ai suoi lati sono gli apostoli Pietro e Giovanni, che si copre il naso per evitare i miasmi, mentre alle spalle di Cristo è ben visibile Tommaso.²³¹ Altri astanti stanno sollevando le braccia al cielo in segno di stupore. In basso a destra un giovane piegato e un secondo stanno rimuovendo la lastra che sigillava la tomba, scavata nella protuberanza rocciosa che si staglia sullo sfondo.

Un soggetto analogo fu dipinto da Giotto qualche anno più tardi nella Cappella della Maddalena della Basilica Inferiore di San Francesco ad Assisi [95a]. Le maggiori dimensioni della versione assisiata rispetto a quella padovana – che, come tutte le altre scene del ciclo, è alta 185 centimetri e lunga 200 centimetri – spiegano la minore concentrazione dei personaggi nella prima rispetto alla seconda. Per questo motivo la composizione appare ad Assisi maggiormente paratattica nella disposizione delle figure, meno concitata nell'espressione dei sentimenti e meno sintetica nella definizione del paesaggio rispetto a quella di Padova.

L'esegesi del quadrilobo davanti all'*Ingresso di Cristo a Gerusalemme*, contenente un non meglio qualificato uomo anziano e barbuto che afferra un capo della sua veste rossa ed è circondato dalla folla, è controversa [96]. Tuttavia, sembra ragionevole ritenere che il soggetto sia un esplicito riferimento alla profezia di Zaccaria, indicata come prefigurazione di questo avvenimento sia nel Vangelo di Matteo sia in quello di Giovanni:²³² «Esulta grandemente, figlia di Sion, / giubila, figlia di Gerusalemme! / Ecco, a te viene il tuo re. / Egli è giusto e vittorioso, / umile, cavalca un asino, / un puledro figlio d'asina».²³³

Cristo si sta dirigendo verso Gerusalemme sopra un'asina, avviandosi consapevolmente verso il proprio destino [97]. Il corteo, che si snoda alle sue spalle, è preceduto da due suoi discepoli, cioè da Andrea in primo piano e da un altro in secondo piano, il quale appoggia la mano sul dorso

mato', perché nel *Battesimo di Cristo* Andrea presenta già il nimbo, anche se la vocazione vera e propria avverrà soltanto l'indomani.

²²⁹ Gn 2, 7.

²³⁰ Gv 11, 1-44.

²³¹ Per l'identificazione degli apostoli cfr. sempre LISNER 1990, pp. 318-319.

²³² Mt 21, 5; Gv 12, 15.

²³³ Zc 9, 9. Per altre proposte cfr. SALE 1999, pp. 187-188, seguita da HUECK 2005, p. 90 (*Zaccaria preannuncia l'entrata di Cristo a Gerusalemme*); A. VOLPE, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, p. 241 (*Dieci uomini afferrano un giudeo per il mantello*); FRUGONI 2008, p. 184 (*Eliseo accolto come successore di Elia?*).

dell'animale.²³⁴ I loro sguardi incupiti contrastano efficacemente con quelli della folla entusiasta di Gerusalemme, assiepata appena al di fuori del circuito della città, indicata semplicemente dalla porta turrita. Gli abitanti si spogliano dei propri abiti per stenderli a terra lungo il tracciato percorso da Gesù. L'atmosfera di festa è rappresentata ricorrendo al motivo dei giovani che si arrampicano sugli alberi per spezzare dei rami frondosi di ulivo, che sono sollevati al passaggio di Cristo in segno di festa. Il dettaglio iconografico del fanciullo di spalle sull'albero replica piuttosto fedelmente quello dipinto nel *Compianto delle Clarisse* nella Basilica Superiore di Assisi, sebbene la figura padovana appaia più plastica e compatta di quella assisiata [97a].

L'ultimo quadrilobo della sequenza di soggetti veterotestamentari dipinti sul secondo registro della parete settentrionale mostra *San Michele arcangelo che infilza il drago* [98]. Infatti, come Satana, effigiato in forma di drago irsuto, viene trafitto agli occhi con una lancia e cacciato dal cielo,²³⁵ così Cristo, dopo essere giunto a Gerusalemme, entra nel Tempio e caccia i mercanti dal luogo sacro [99]. L'episodio è riferito nel Vangelo di Matteo²³⁶ e in quello di Giovanni, che scrive: «Trovò nel tempio gente che vendeva buoi, pecore e colombe e, là seduti, i cambiamonete. Allora fece una frusta di cordicelle e scacciò tutti fuori dal tempio, con le pecore e i buoi; gettò a terra il denaro dei cambiamonete e ne rovesciò i banchi, e ai venditori di colombe disse: "Portate via di qui queste cose e non fate della casa del Padre mio un mercato!"». ²³⁷ Nel riquadro giottesco i personaggi sono rappresentati all'esterno del luogo di culto, che si staglia sul fondo. Il blocco compatto della costruzione è ingentilito da bifore ed è preceduto dal porticato, sorretto da semicolonne in marmo verde inframmezzate da paraste, che intercalano i fornicci e sopra le quali sveltano due leoni e altrettanti cavalli. Se si considera che il leone è il simbolo marciano, che cavalli bronzei al passo, simili a quelli riprodotti da Giotto, campeggiavano già dalla seconda metà del XIII secolo sulla facciata di San Marco a Venezia e che sopra il tetto del Tempio si intravedono due cupole, sembra molto verosimile che questa architettura sia da intendere come una citazione della basilica della città lagunare liberamente rivisitata, come denuncia l'aggiunta del pulpito su mensoloni fogliacei e dei frontoni gotici. Al centro Cristo, che ha rovesciato a terra i banchi dei cambiatori, sferza colpi di frusta contro i mercanti, che indietreggiano e tentano di proteggersi. Uno di loro tiene in mano una gabbia, dalla quale è volata via una colomba; una seconda gabbia, che contiene una colomba ora quasi indistinguibile, è poggiata a terra. Alcuni bovini spaventati fuggono verso sinistra, mentre verso destra scappano due pecore. All'estrema destra tre sacerdoti stanno già tramando per uccidere il Messia, mentre a sinistra gli apostoli Pietro, effigiato frontalmente, e Tommaso, in abito verde, proteggono due fanciulli spaventati, che si nascondono tra i loro mantelli. Nel terzetto di discepoli alle loro spalle si distingue solo Giacomo Maggiore, che indossa una

²³⁴ L'identificazione di questa figura con Pietro, suggerita da LISNER 1990, p. 320, non è convincente: infatti, nel *Giudizio Universale* Pietro, che è il primo alla destra del Cristo, indossa tunica blu e mantello giallo, mentre il personaggio in questione veste una tunica dai toni rosacei e un mantello blu. Qualche dubbio suscita anche il tentativo della stessa studiosa di rintracciare nel terzo personaggio alle spalle di Cristo l'apostolo Giovanni. Questa figura non è rappresentata per intero e, dunque, è difficile esprimersi in maniera definitiva sui colori delle sue vesti e sulla loro corrispondenza con quelli degli abiti di Giovanni nel *Giudizio Universale*.

²³⁵ Ap 12, 7-8.

²³⁶ Mt 21, 12-15.

²³⁷ Gv 2, 13-16.

tunica rossa con un manto blu.²³⁸

La narrazione dei fatti della Vita di Cristo precedenti la Passione sul secondo registro si conclude con il *Tradimento di Giuda*, che è affrescato sul piede sinistro dell'arco trionfale, in posizione simmetrica alla *Visitazione* [100]. L'evento è raccontato dettagliatamente nel Vangelo di Luca: «Si avvicinava la festa degli Azzimi, chiamata Pasqua, e i capi dei sacerdoti e gli scribi cercavano in che modo toglierlo di mezzo, ma temevano il popolo. Allora Satana entrò in Giuda, detto Iscariota, che era uno dei Dodici. Ed egli andò a trattare con i capi dei sacerdoti e i capi delle guardie sul modo di consegnarlo a loro. Essi si rallegrarono e concordarono di dargli del denaro. Egli fu d'accordo e cercava l'occasione propizia per consegnarlo a loro, di nascosto dalla folla».²³⁹ Giuda è effigiato di profilo, con il naso adunco e il nimbo costruito come se fosse un'ombra, e veste soltanto di giallo, che – nella simbologia medievale – era il colore associato ai traditori.²⁴⁰ L'apostolo è accompagnato da Satana, che – come indicano le orecchie lunghe, i denti aguzzi e il corpo irsuto – ha sembianze animalesche. Quest'ultimo sembra consigliare Giuda, che sta ricevendo un sacchetto pieno di monete da uno dei sommi sacerdoti, il quale era stato già raffigurato nella scena precedente assieme ad altri due, impegnati in questo riquadro a commentare l'avvenimento.²⁴¹ Dietro di essi riempie lo sfondo una veduta angolare di un portico con i fronti decorati da bassorilievi fitomorfi.

Le vicende della Passione di Cristo iniziano sul registro inferiore della parete meridionale con l'*Ultima Cena*, ambientata in una stanza disadorna alla quale sono state sottratte due pareti, in modo tale da consentire allo spettatore di osservare da fuori il banchetto [101]. Agli angoli la trabeazione è sorretta da mensole decorate alla cosmatesca, mentre al centro del lato lungo una doppia mensola, sempre abbellita da intarsi geometrici, sembra avere un carattere esclusivamente ornamentale. Sugli altri due lati si aprono delle finestre, in parte serrate, in parte con i battenti di legno socchiusi, e si intravedono delle decorazioni monocrome. Agli angoli della copertura e al centro dell'unico lato lungo visibile del cornicione appaiono dei fastigi, che racchiudono dei bassorilievi con motivi vegetali e che – in corrispondenza del lato lungo – sono intercalati da finte aquile. Il pilastro angolare presenta nella metà inferiore un innaturale effetto di mimetizzazione e di trasparenza, che sembra essere il risultato della caduta della stesura a secco dello strato pittorico. Cristo e gli apostoli sono seduti attorno a una tavola rettangolare su lunghe panche. Nel Vangelo di Giovanni l'avvenimento è riferito con queste parole: «Dette queste cose, Gesù fu profondamente turbato e dichiarò: "In verità, in verità io vi dico: uno di voi mi tradirà". I discepoli si guardavano l'un l'altro, non sapendo bene di chi parlasse. Ora uno dei discepoli, quello che Gesù amava, si trovava a tavola al fianco di Gesù. Simon Pietro gli fece cenno di informarsi chi fosse quello di cui parlava. Ed egli, chinandosi sul petto di Gesù, gli disse: "Signore, chi è?". Rispose Gesù: "È colui per il quale intingerò il boccone e glielo darò". E, intinto il boccone, lo prese e lo

²³⁸ Cfr. LISNER 1990, p. 320. Confonde Tommaso con Giovanni A. VOLPE, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, p. 200.

²³⁹ Lc 22, 1-6.

²⁴⁰ Cfr. FRUGONI 2008, p. 200.

²⁴¹ Il sommo sacerdote in abito verde ricompare nell'episodio del Processo di Cristo e, pertanto, potrebbe essere identificato con Caifa.

diede a Giuda, figlio di Simone Iscariota». ²⁴²

Giotto ripropone il passo evangelico con grande icasticità, come dimostra lo sguardo malinconico di Cristo o quello visibilmente turbato di Pietro, che siede alla sua sinistra, mentre Giovanni appoggia il capo al petto di Cristo e Giuda protende la sua mano verso il piatto. Gli altri apostoli, identificati grazie all'iconografia dei colori degli abiti, sono – alla sinistra di Pietro – Taddeo, Giacomo Maggiore, Filippo e Giacomo Minore. Alla destra di Cristo si succedono nell'ordine Simone, Giuda Iscariota, Andrea, Bartolomeo, Matteo e Tommaso. ²⁴³ Gli undici apostoli fedeli al Messia sono indicati con dei nimbi, che sono rappresentati nello spazio rispettando l'orientamento di ciascuna testa e che con il tempo hanno subito un processo di ossidazione dell'argento. Invece, la testa di Giuda è avvolta da un'ombra. Infine, il nimbo di Gesù è stato realizzato mediante applicazione di oro zecchino in foglia, circostanza che ne ha assicurato la buona conservazione.

Nella sequenza giottesca l'*Ultima Cena* precede la *Lavanda dei Piedi*. Tuttavia, se si segue il Vangelo giovanneo, che il pittore sembra aver usato come fonte di questi due avvenimenti, la loro cronologia risulta invertita. Ad ogni modo, nella *Lavanda dei piedi* Giotto replica l'involucro architettonico precedente [102]. Cristo è inginocchiato e ha con sé il catino, i cui colori sono diventati più scuri per i processi di ossidazione del metallo, nel quale ha versato l'acqua con cui lava i piedi degli Apostoli seduti attorno a Lui. Un asciugamano cinge la sua vita. «Venne dunque da Simon Pietro e questi gli disse: "Signore, tu lavi i piedi a me?". Rispose Gesù: "Quello che io faccio, tu ora non lo capisci; lo capirai dopo". Gli disse Pietro: "Tu non mi laverai i piedi in eterno!". Gli rispose Gesù: "Se non ti laverò, non avrai parte con me". Gli disse Simon Pietro: "Signore, non solo i miei piedi, ma anche le mani e il capo!" [...]. Quando ebbe lavato loro i piedi, riprese le sue vesti, sedette di nuovo e disse loro: "Capite quello che ho fatto per voi? Voi mi chiamate il Maestro e il Signore, e dite bene, perché lo sono. Se dunque io, il Signore e il Maestro, ho lavato i piedi a voi, anche voi dovete lavare i piedi gli uni agli altri. Vi ho dato un esempio, infatti, perché anche voi facciate come io ho fatto a voi».²⁴⁴ Giotto sceglie di rappresentare il frangente del dialogo con Pietro, che si risolve in un insegnamento di umiltà del maestro. Alcuni dei dodici si sono già tolti i calzari, come Pietro; altri si stanno accingendo a slacciarsi le fibbie, come Andrea, colto di profilo secondo il prototipo iconografico antico dello "Spinario"; infine, Giovanni porta con sé la brocca con l'acqua che verterà nel catino.

Terminata la cena, Gesù andò a pregare con gli Apostoli sul monte degli Ulivi. «E subito, mentre ancora egli parlava, arrivò Giuda, uno dei Dodici, e con lui una folla con spade e bastoni, mandata dai capi dei sacerdoti, dagli scribi e dagli anziani [103]. Il traditore aveva dato loro un segno convenuto, dicendo: "Quello che bacerò, è lui; arrestatelo e conducetelo via sotto buona scorta". Appena giunto, gli si avvicinò e disse: "Rabbi" e lo baciò. Quelli gli misero le mani addosso e lo arrestarono. Uno dei presenti estrasse la spada, percosse il servo del sommo sacerdote e gli staccò l'orecchio. Allora Gesù disse loro: "Come se fossi un ladro siete venuti a prendermi con

²⁴² Gv 13, 21-26.

²⁴³ LISNER 1990, pp. 325-326.

²⁴⁴ Gv 13, 2-15.

spade e bastoni. Ogni giorno ero in mezzo a voi nel tempio a insegnare, e non mi avete arrestato. Si compiano dunque le Scritture!”. Allora tutti lo abbandonarono e fuggirono. Lo seguiva però un ragazzo, che aveva addosso soltanto un lenzuolo, e lo afferrarono. Ma egli, lasciato cadere il lenzuolo, fuggì via nudo».²⁴⁵

Giotto dipinge Cristo al centro della scena nel momento in cui Giuda, che abbraccia il Maestro avvolgendolo nel mantello campito di giallo, sta per baciarlo, con un gesto che in età medievale era il suggello della fedeltà feudale e che – al contrario – in questo contesto è il segno di un atto di completa slealtà. Sulla destra un sommo sacerdote addita Colui che è oggetto della cattura. Alle sue spalle si riconosce uno dei sacerdoti in una galleria di ritratti di personaggi, la cui ostilità è mirabilmente palesata dalle marcature espressive dei loro volti. Ne è un esempio il profilo rincagnato dell'uomo in tunica verdognola e con i capelli ondulati, oppure quello della figura alla sua sinistra, che ha il viso incavato, la fronte alta, il naso sporgente e gli zigomi prominenti. Sulla sinistra l'amputazione dell'orecchio è attuata da Pietro a danno di Malco, come specificato nel Vangelo di Giovanni.²⁴⁶ In primo piano uno sgherro incappucciato sta afferrando il lenzuolo indossato da un ragazzo in procinto di fuggire, la cui sagoma è tagliata dalla cornice.²⁴⁷ In secondo piano l'accamparsi iconografico in due schiere dei soldati contraddistinti dagli elmi metallici, che impugnano lance, picche, mazze e fiaccole e che sono pronti ad acciuffare Gesù, suggerisce immediatamente la tensione dell'azione. I due drappelli di manigoldi sono separati dal suonatore di corno.

Dopo la cattura Gesù è condotto davanti al Sinedrio, cioè all'assemblea preposta all'amministrazione della giustizia, ed è sottoposto a processo [104]. I quattro vangeli tramandano versioni leggermente differenti dell'avvenimento e Giotto sembra aver concepito la scena attingendo a ciascuno di essi.²⁴⁸ Cristo è interrogato dai sacerdoti Anna e Caifa, il quale – con un gesto analogo a quello dell'allegoria dell'*Ira* nello zoccolo della Cappella – si straccia le vesti perché l'imputato, affermando di essere il Figlio di Dio, ha bestemmiato. I sacerdoti sono assisi su un trono intagliato a doppia seduta, disposto in tralice. Una guardia loricata sta per schiaffeggiare Gesù, che ha osato rispondere con insolenza al sommo sacerdote, mentre una seconda impugna la corda, che lega le mani dell'accusato. Le imposte della stanza sono serrate, ma l'ambiente è rischiarato da una fiaccola portata da uno sgherro malvestito, provvisto di parastinchi. L'idea di evocare il bagliore del fuoco della torcia attraverso l'applicazione di una lamina metallica, che in origine rifletteva la luce, è un espediente degno dell' "industria di una mente dotta". La stanza è coperta da un tetto ligneo su travicelli e la sua spaziosità è suggerita dalla convergenza prospettica dei singoli assi di legno verso il muro di fondo e dal controllo dei passaggi luminosi.

L'ultima scena del registro inferiore della parete meridionale rappresenta *Cristo deriso* [105]. Quest'ultimo è condotto dal Sinedrio nel Pretorio, dove si svolge il processo ufficiale. Gesù, interrogato dal governatore Pilato, dice di essere il re dei Giudei. Sebbene Pilato non riscontri motivi

²⁴⁵ Mc 14, 43-52.

²⁴⁶ Gv 18, 10.

²⁴⁷ Questo particolare narrativo è raccontato nel solo Vangelo di Marco. Per questo motivo, nella tradizione esegetica si è ipotizzato che si tratti di un episodio autobiografico.

²⁴⁸ Cfr. Mt 26, 57-65; Mc 14, 53-64; Lc 22, 66-71; Gv 18, 19-24.

validi per condannarlo, gli ebrei caldeggiavano a gran voce la sua crocifissione. Cristo, dopo essere stato flagellato per volontà di Pilato, viene schernito nel cortile del palazzo del Pretorio. Questo luogo è riprodotto da Giotto con pochi elementi architettonici: quattro colonnine marmoree sono sormontate da una trabeazione decorata a bassorilievo, che delimita quattro ambulacri coperti da un soffitto ligneo. Dopo esser stato vestito con un abito regale – di color porpora secondo i Vangeli, ma dipinto da Giotto di color avorio con ricami dorati secondo un disegno geometrico – e provvisto di una corona di spine e di una canna come scettro, il re dei Giudei è seduto e oltraggiato dai soldati del governatore. Uno gli tira la barba, un secondo lo schiaffeggia, un terzo e un quarto gli strappano i capelli, un quinto – efficacemente rappresentato con le labbra prominenti – gli sputa addosso, un sesto si prostra davanti a Lui salutandolo come se fosse un re, in segno di scherno. Infine, un uomo dalla carnagione nera, che – nella mentalità dell’epoca – era simbolo del diavolo, interpreta il ruolo del bastonatore. All’estrema sinistra Pilato è effigiato ‘all’antica’, cioè veste la toga purpurea con l’emblema dell’aquila imperiale dorata sul petto e una coroncina di metallo, quasi del tutto caduta. È molto probabile che in questo caso Giotto si sia ispirato a un ritratto scolpito di epoca imperiale per restituire le sembianze del governatore della Galilea, che è colto in atteggiamento interlocutorio con un sacerdote, il cui manto cangiante dal rosa al violetto è un brano di stupefacente virtuosismo pittorico.

La narrazione prosegue con l’*Andata al Calvario*, che si presenta in cattive condizioni di conservazione [106]. La massa della figura di Cristo, che sopporta il peso di una croce di dimensioni sproporzionate rispetto alle sue forze, giganteggia isolata nel corteo che, uscendo dalla porta di Gerusalemme, si dirige verso il Calvario. Il Nazareno è preceduto da un giovane malvestito, che potrebbe essere Simone di Cirene – cioè colui cui fu affidato il trasporto della sua croce lungo il tragitto – e da un secondo uomo, che porta sulla spalla le due croci su cui saranno messi a morte altri due malfattori. Cristo è seguito dal comandante romano e da un uomo dai capelli bruni in secondo piano, che lo sprona con un bastone e con le mani, come se si trattasse di una bestia. I due personaggi aprono una galleria di ritratti, che include i sacerdoti maldicenti e il giustiziere che con il martello inchioderà il corpo di Cristo sulla croce. Dietro quest’ultimo uno sgherro sta respingendo indietro la Madonna, che esprime nel volto tutta la sua disperazione. In secondo piano sono visibili gli elmi di metallo del gruppo dei soldati, le cui lance – al pari delle croci per i due ladroni – dovevano originariamente stagliarsi sul fondo celeste del cielo, ora in gran parte perduto, bilanciando così lo scorcio architettonico sulla sinistra della composizione.

La *Crocifissione* è prefigurata dal quadrilobo con il *Serpente di bronzo* [107]. Mosè, seguendo l’ordine impartito da Dio, aveva innalzato un serpente di bronzo affinché gli israeliti, che venivano morsi dai serpenti velenosi nel deserto attraversato nel cammino verso la Terra Promessa, guardassero il simulacro metallico e potessero guarire. Come Mosè aveva innalzato sull’asta il bronzo per salvare il suo popolo, così Cristo fu issato sulla croce per redimere l’umanità.²⁴⁹ Nella formella gli astanti non si limitano a guardare il Serpente, ma gli offrono curiosamente anche

²⁴⁹ Nel Vangelo di Giovanni è Cristo stesso ad affermare: “E come Mosè innalzò il serpente nel deserto, così bisogna che sia innalzato il Figlio dell’uomo”: Gv 3, 14.

l'arto ferito. Un piccolo frammento pittorico, che coincide con la testa di uno degli ebrei, manca. È probabile che il danno, già segnalato nella perizia (1871) di Augusto Caratti e Leopoldo Toniolo sullo stato di conservazione degli affreschi, sia da considerare intenzionale e, dunque, che si tratti di un'estrazione attuata volontariamente.²⁵⁰

La scena della *Crocifissione* è pervasa da una fortissima tensione drammatica [108]. La croce, che domina la composizione, è conficcata sul Golgota, nel sito in cui, secondo una leggenda, sarebbe stato sepolto Adamo, al quale allude il teschio sottoterra.²⁵¹ La morte di Cristo, che ha il capo reclinato, è appena avvenuta. Il suo corpo è coperto sui genitali da un perizoma bordato d'oro. Le gambe sono piegate e i piedi sono fermati da un solo chiodo, secondo l'iconografia già adottata da Nicola Pisano nella *Crocifissione* nella lunetta di uno dei portali del Duomo di Lucca. Il cartiglio sopra la Croce (*Hic est Iesus Naçarenius rex Iudeorum*) è concepito con una finalità meditativa per l'osservatore, come lascia pensare il deittico *hic*. Intorno a lui gli angeli-gnomi esprimono il dolore sollevando le braccia, intrecciando le dita delle mani o stracciandosi le vesti, e provvedono a raccogliere il sangue grondante dalle membra di Cristo.

Sulla destra un uomo ha appena ritirato l'asta con la spugna imbevuta d'aceto. Dietro di lui sono assiepati i soldati romani con lance e bandiere. In primo piano uno di loro sta per tagliare con il coltello la veste inconsueta di Cristo, rossa e riccamente ricamata, ma viene fermato da un secondo. Poiché la tunica è tessuta senza cuciture da cima a fondo, essi decidono di non stracciarla e di aggiudicarsela a sorte con il tiro dei dadi. In secondo piano l'uomo vestito di rosso con l'elmo e il nimbo, che indica il crocifisso, è il centurione che – dopo lo squarcio del velo del Tempio e il terremoto seguiti alla morte di Gesù – riconobbe la natura divina di Cristo, sia pur tardivamente, e per questa ragione fu canonizzato.²⁵²

Sulla sinistra si assiste allo svenimento di Maria, incapace di sopportare il dolore per la morte del Figlio. Questa consuetudine iconografica non rispetta il dettato del Vangelo di Giovanni, che descrive Maria in piedi presso la croce, ma ha il pregio di evidenziare l'umanità del suo dolore ed è particolarmente adatto a una chiesa dedicata alla Madonna. Quest'ultima è sorretta da sua sorella, Maria madre di Cléopa, e da Giovanni. Su una coltre di ricche vesti ripiegata a terra è inginocchiata e piange Maria Maddalena, che sta asciugando con i suoi capelli il sangue che cola dai piedi di Cristo.²⁵³

Il *Compianto sul corpo di Cristo morto*, un soggetto già sperimentato nella Basilica Superiore di

²⁵⁰ Cfr. PROSDOCIMI 1960, p. 159.

²⁵¹ *Legenda Aurea* 1998, I, p. 345. Iacopo da Varazze non ritiene fededegna questa notizia.

²⁵² Nella *Legenda Aurea* il centurione è identificato con il soldato Longino, che trafisse con una lancia il fianco di Cristo per accertarsi che fosse morto: cfr. *Legenda Aurea* 1998, I, pp. 307-308.

²⁵³ Secondo le *Meditationes Vitae Christi* Maria sarebbe svenuta tra le braccia della Maddalena e di Giovanni dopo che Longino aveva trafitto con un colpo di lancia il corpo morto del Figlio: cfr. MVC 1997, pp. 277-278. È evidente che il dettato del trattato è discorde dall'iconografia della *Crocifissione* padovana. Come specifica FRUGONI 2008, pp. 239-240, nel corso del Medioevo si confusero e unificarono nella figura di Maria Maddalena un'anonima peccatrice, che in casa di Simone il Fariseo aveva lavato i piedi di Cristo con le sue lacrime, li aveva asciugati con i suoi capelli e unti con un balsamo prezioso (Lc 7, 38-50); Maria Maddalena posseduta dai demoni e poi guarita da Cristo (Lc 8, 2); la prima a vedere Cristo risorto (Mc 16, 9) e Maria di Betania, sorella di Lazzaro, che presagì la morte futura del Salvatore e per questo sparse sui suoi piedi un profumo durante la cena di Betania, asciugandoli con i suoi capelli (Gv 12, 3).

Assisi, non ha precedenti nella letteratura evangelica [110]. La sua inclusione nel ciclo si giustifica con il sentimento di compartecipazione emotiva che suscita nello spettatore. La gestualità degli astanti è espressa in modo talmente teatrale, da far pensare che l'episodio sia stato ispirato dalle sacre rappresentazioni coeve. Il riquadro è preceduto dalla formella con *Giona inghiottito dal pesce* [109]. Questo accostamento risale direttamente a un versetto del Vangelo di Matteo: «Come infatti Giona rimase tre giorni e tre notti nel ventre del pesce, così il Figlio dell'uomo resterà tre giorni e tre notti nel cuore della terra»²⁵⁴ prima di risorgere. Nel medaglione il mostro marino è costruito grazie allo scarto dimensionale rispetto alla figura di Giona, ma mantiene le caratteristiche di un pesce osservato al mercato.

Nelle *Meditationes Vitae Christi* l'autore si sofferma a lungo sulla descrizione della lamentazione sul corpo di Gesù nel capitolo LXXX.²⁵⁵ Tale descrizione può essere considerata *en pendant* con l'episodio dipinto da Giotto. Un discepolo di Gesù, Giuseppe d'Arimatea, ottiene da Pilato il permesso di portar via il corpo morto di Cristo, che depono dalla croce assieme a Nicodemo. La lamentazione si inserisce tra la deposizione dalla croce da un lato e il rito dell'unzione del corpo con degli aromi e della copertura delle membra con panni di lino dall'altro. Questi atti precedono il trasporto e la deposizione nel sepolcro, che si intravede sulla destra. La composizione è dominata dalla diagonale della cresta della montagna brulla, su cui ha attecchito soltanto un albero sfiorito. Nel cielo ritorna il motivo degli angeli-gnomi che volteggiano nel cielo e si disperano: qualcuno si graffia le guance, un altro si asciuga le lacrime con le vesti, un terzo si strappa i capelli. In basso il soggetto centrale è affiancato da un gruppo di donne ploranti sulla sinistra e da Giuseppe d'Arimatea con i pannolini e da Nicodemo con il vasetto degli unguenti sulla destra, che hanno la funzione di *repoussoirs* e creano un effetto 'spazioso' e di profondità, potenziato anche dalle due piangenti poste di spalle in primo piano. Il corpo del defunto è adagiato entro questa corona di figure. In modo fedele al dettato del trattato francescano, Maria, inginocchiata, tiene il grembo il capo del Figlio morto, mentre Maria Maddalena, la cui lunga capigliatura bionda è stata aggiunta a secco alla chioma, tiene fra le mani i piedi sanguinanti.²⁵⁶ La manifestazione di dolore più esasperata è quella di Giovanni, che si china in avanti gettando le mani all'indietro. Questo gesto compare già in una delle madri scolpite nella *Strage degli Innocenti* nel pergamo senese di Nicola Pisano [110a], che ha desunto questo motivo dalla *Lamentazione sul corpo di Meleagro*, scolpita su alcuni sarcofagi di età classica.²⁵⁷

La *Resurrezione di Cristo* [112] è preceduta dal quadrilobo, in cui *il Leone resuscita i cuccioli morti* [111]. La presunta capacità rigenerativa di questa belva è una proprietà pseudoscientifica descritta nel *Physiologus*, dal quale Onorio di Autun trasse le conoscenze naturali che mise in relazione con episodi del Nuovo Testamento nel commentario ai Vangeli noto come *Speculum Ecclesiae*.²⁵⁸

²⁵⁴ Mt 12, 40.

²⁵⁵ MVC 1997, pp. 280-289.

²⁵⁶ Cfr. MVC 1997, p. 283.

²⁵⁷ Cfr. BUSH-BROWN 1952; SETTIS 2000(2002).

²⁵⁸ Cfr. *Patrologia Latina*, 172, 941.

I Vangeli narrano che il giorno dopo il sabato Maria di Magdala andò al sepolcro di Cristo per ungerne il corpo. Tuttavia, ella trovò la lastra di copertura divelta e la tomba vuota e si abbandonò alle lacrime. Due angeli le chiesero la ragione del suo pianto e, di seguito, fu interrogata anche da Cristo risorto. Tuttavia, ella non lo riconobbe immediatamente, ma pensò si trattasse dell'ortolano del giardino. Quando comprese che si trattava del Maestro, quest'ultimo replicò: "Non mi trattenere, perché non sono ancora salito al Padre; ma va' dai miei fratelli e di' loro: "Salgo al Padre mio e Padre vostro, Dio mio e Dio vostro".²⁵⁹ Nel riquadro il paesaggio è dominato dalla montagna brulla digradante, su cui sono nati due alberelli, le chiome dei quali – un tempo visibili sullo sfondo azzurro – sono scomparse. Nel giardino, arricchito da qualche arbusto, il risorto porta uno stendardo con la didascalia "victor mortis". Il virtuosismo pittorico del maestro emerge soprattutto nel sarcofago di marmo, del quale sono descritte analiticamente le venature e le sfumature cromatiche. Sullo sfondo di quest'oggetto sono addormentati i soldati di guardia loricati, atteggiati in una grande varietà di pose e ritratti secondo scorci differenziati.

L'*Ascensione di Cristo* [114], prefigurata da *Elia rapito sul carro di fuoco* [113], è riferita con maggiore ricchezza di dettagli nel prologo degli Atti degli Apostoli piuttosto che nei Vangeli.²⁶⁰ Nella scena la soppressione quasi completa di elementi del paesaggio naturale, ridotti alle rocce su cui si inginocchiano i personaggi, si spiega con l'intenzione di rappresentare l'avvenimento in una dimensione trascendente. Cristo sale al cielo su una nuvola entro una veste bianca, drappeggiata in modo tale da richiamare lo scompiglio delle pieghe librate al vento. La sua figura è ritratta di profilo ed è circondata da un fascio di raggi entro una mandorla. In basso due angeli, disegnati ribaltando sulla parete un medesimo 'patrono', illustrano il miracolo agli Apostoli, raccolti ai lati in gruppi di sei, i quali cercano di proteggersi il viso dalla luce abbagliante. L'identità degli Apostoli può essere accertata grazie all'iconografia dei colori dei loro indumenti. Sulla sinistra, in posizione leggermente decentrata, la Vergine, dipinta in dimensioni maggiori rispetto agli altri astanti, assiste in serena contemplazione. Il movimento di Cristo è replicato ai suoi lati da due schiere di figure che lo accompagnano in Paradiso: la fila inferiore include gli angeli; quella superiore i Patriarchi dell'Antico Testamento, la cui presenza è un'allusione alla salvezza dei giusti del popolo di Israele dopo la loro redenzione dal peccato originale, ottenuta grazie alla morte di Gesù sulla croce. Le loro vesti sono incrostate di filamenti metallici, che – prima di ossidarsi – conferivano parzialmente a queste figure un nitore abbagliante.

L'ultima storia del ciclo è la *Pentecoste* [116]. La finalità della festa ebraica della Pentecoste era il ringraziamento a Dio del dono fatto a Mosè delle tavole della Legge sul Monte Sinai. Quest'ultimo episodio è dipinto nella formella che precede il riquadro, seguendo il criterio degli accostamenti tipologici tra Vecchio e Nuovo Testamento [115].²⁶¹ In occasione di questa festa, dieci gior-

²⁵⁹ Gv 20, 17.

²⁶⁰ At 1, 9-11.

²⁶¹ In alternativa è stato proposto che si tratti dell'*Apparizione del Signore al profeta Ezechiele*, al quale tuttavia Dio mostra un rotolo, mentre quello dipinto sembra un oggetto più corto e compatto di un rotolo: cfr. A. VOLPE in *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, pp. 243-244. A differenza di quanto scrive per errore HUECK 2005, pp. 90-91, il personaggio nimbo in basso, dalla veste celeste coperta da un mantello giallo, è abbigliato esattamente come Mosè nel quadrilobo con le scaturigini dell'acqua e nel *Giudizio Universale*, sebbene in quest'ultimo caso il colore celestino della veste sia del tutto scomparso per la pesante abrasione della

ni dopo l'Ascensione di Cristo, gli Apostoli riuniti ricevono il dono dello Spirito Santo e iniziano a parlare in tutte le lingue del mondo conosciuto per diffondere il messaggio salvifico di Cristo.²⁶²

La veduta della stanza della casa di bambole, in cui sono seduti gli Apostoli, non è frontale, ma leggermente angolata. Per questa ragione la base e il cornicione della scatola non sono paralleli ai lati lunghi del riquadro. Come si vedrà, lo sforzo di Giotto verso una costruzione più razionale dello spazio avrà il suo apice negli "inganni ottici" ai piedi dell'arco trionfale.

Gli apostoli si dispongono lungo una panca, che circonda il perimetro di questo ambiente. Lo Spirito Santo scende sulle loro teste in forma di fiammelle e i dodici – tra i quali Mattia ha preso il posto di Giuda – stanno iniziando a parlare nelle diverse lingue. La disposizione di spalle delle figure in primo piano rafforza l'effetto di profondità suggerito dallo scorcio architettonico.

Le storie del ciclo sono inserite entro una finta cornice architettonica, che ripartisce la superficie delle pareti e giace sul piano bidimensionale tra lo spazio reale dell'osservatore e quello illusivo abitato dalle figure dipinte. Questa cornice è costituita da fasce decorative di dimensioni rettangolari, che ospitano di volta in volta una o due figure entro medaglioni quadrilobati. Le fasce, che intercalano i riquadri nel registro superiore del lato meridionale e di quello settentrionale, ospitano i ritratti frontali di *San Paolo* [117] e di undici Apostoli, eseguiti dal maestro e dai suoi collaboratori. Degli Apostoli sono identificabili con sicurezza *San Bartolomeo* [118], ricompensato in Paradiso con una veste lussuosa dopo esser stato sottoposto al terribile martirio dello scorticamento, al quale allude la palma nella mano sinistra; *San Pietro* [119], con capelli grigi e folta barba, con l'attributo delle chiavi;²⁶³ *San Tommaso* [120], riconoscibile per il gesto della mano, che non è una benedizione, ma un'allusione al tocco delle piaghe di Cristo;²⁶⁴ *Sant'Andrea* [121] con la croce di metallo.²⁶⁵

Inoltre, le quattro paraste poste agli angoli dell'aula, che si estendono dal registro superiore a quello inferiore, ospitano immagini di santi e sante, dei quattro *Evangelisti* e di altrettanti *Dottori della chiesa*.

La fascia sud-est presenta in successione dall'alto verso il basso due santi, *Santa Caterina d'Alessandria* con la corona, il libro e la palma del martirio [122]; un Evangelista e *San Gregorio Magno*, ispirato dalla colomba [123].

La fascia sud-ovest mostra dall'alto verso il basso due santi, *Santa Margherita d'Antiochia*, che porta la croce, con il segno della quale sconfisse il drago [124]; un Evangelista e, infine, *Sant'Agostino*, che indossa l'abito dei canonici agostiniani, con un copricapo a cuffia che si rintraccia anche nella raffigurazione di questo santo nella Cappella della Maddalena ad Assisi. Il suo banco

pellicola pittorica.

²⁶² At 2, 1-4.

²⁶³ Il colore chiaro della veste e il rosso del mantello non corrispondono a quelli dell'apostolo nel Giudizio Universale e nelle storie. L'iconografia dei colori non è dunque rispettata con costanza assoluta nel ciclo dell'aula.

²⁶⁴ L'apostolo è raffigurato mentre compie lo stesso gesto nella Resurrezione di Lazzaro, prefigurazione dell'incredulità manifestata dopo la resurrezione di Gesù.

²⁶⁵ Anche in questo ritratto l'iconografia dei colori delle vesti non corrisponde a quella adottata per il santo nel resto del ciclo.

è completato da un piano supplementare appoggiato a una colonna ottagonale, che sorregge un sostegno a forma di croce, da cui pende la lanterna. Tra i testi sul leggio si può leggere la preghiera dell'*Ave Maria* tanto in latino quanto in volgare veneto [125].²⁶⁶

Sulla fascia nord-ovest sono effigiati nell'ordine un santo che sorregge un'asta gigliata, un santo barbato, una santa che – per via del mantello rosso, con cui è abbigliata, e per l'oggetto che porta in mano, forse un vaso per gli unguenti – può essere *Maria Maddalena* [126]; un Evangelista e, infine, *Sant'Ambrogio*, che tiene un libro aperto tra le mani. La sua dignità arcivescovile è mostrata dalla mitra e dal pallio [127].

La fascia nord-est appare in alto fortemente danneggiata. L'abrasione della pellicola pittorica è tale da rendere impossibile un'eventuale identificazione del primo santo. Più in basso, una seconda formella è stata distrutta quando fu aperta la monofora che consentiva ai proprietari di assistere alla messa senza scendere nella cappella. Segue una santa coronata, per la quale è stato suggerito il nome di *Sant'Orsola*, titolare del monastero fondato a Padova da Enrico degli Scrovegni [128].²⁶⁷ Più in basso l'Evangelista, che sta soffiando sulla penna d'oca per pulirla, è *Giovanni*, che la barba rada qualifica non più come il giovane apostolo di Cristo, ma come l'adulto autore di uno dei Vangeli. Il blu della sua veste e il tono rossiccio del mantello sembrano coincidere con i colori dei suoi abiti nel Giudizio Universale. Da ultimo, vi è l'effigie di *San Girolamo*, la cui identità può essere precisata per esclusione rispetto agli altri tre Dottori della Chiesa, tutti ben distinguibili. Il santo sembra colto nell'atto di tradurre in latino la versione greca della Bibbia [129].

L'esigenza di rappresentare le immagini degli Evangelisti e dei Dottori della Chiesa seduti ai propri deschi offre a Giotto non soltanto l'occasione per descrivere la geometria della struttura di questi banchi scorciati di sottinsù – di cui sono talora riprodotte le venature e i nodi del legno in modo mimetico – ma anche di sperimentare la coerenza prospettica del rapporto tra figura e oggetto architettonico secondo un grado di organicità maggiore di quello rispettato nelle storie del ciclo.

Inoltre, ai piedi dell'arco trionfale, sotto le due scene della *Visitazione* e del *Tradimento di Giuda*, e precisamente sullo stesso registro su cui giacciono i quadrilobi che ospitano i soggetti appena ricordati, sono dipinti due veri e propri esercizi prospettici, che – per questo motivo – furono definiti da Roberto Longhi “inganni ottici” [130a, 130b]. Si tratta di «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 [...]. Per chi, ora, si collochi al centro del pavimento della cappella, e cioè nel luogo più adatto ad abbracciare con un solo sguardo la parete in cui si apre l'abside, torna subito chiaro, palmare, sensibile fino all'illusione che i due finti vani “bucano” il muro, mirano ad intervenire nell'architettura stessa del sacello. All'effetto di veridica illusione convengono le due volte gotiche concorrendo ad un solo centro

²⁶⁶ Se ne veda la trascrizione in BENUCCI 2008.

²⁶⁷ Cfr. A. VOLPE, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, p. 239.

che è 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 delle finestre dell'abside; al punto che vien fatto di attendersi di vedervi trapassare le stesse rondini che sfrecciano dalla gronda, poco distante, degli Eremitani». ²⁶⁸ Al discorso longhiano si può aggiungere che la sorgente di luce reale, che filtra nell'oratorio e si diffonde nei due finti vani, proviene dalle finestre meridionali, come accerta la distribuzione delle ombre dipinte sulle pareti. ²⁶⁹

Roberto Longhi ha anche notato che la convergenza prospettica coordinata delle linee di fuga dei due finti vani verso l'abside è in controparte – sulla stessa parete dell'arco trionfale – con la divergenza 'antiprospectica' delle linee delle due edicole, in cui sono raffigurati l'Angelo annunciante e la Vergine. ²⁷⁰ Al contempo lo studioso ha rilevato che la costruzione dello spazio dipinto non è matematica e che «le curvature gotiche nelle costole delle due volticelle non sono tutte impeccabili, né lo è lo sfuggire degli specchi marmorei sulle pareti». ²⁷¹

La simulazione illusionistica degli spazi è coerente con la simulazione di statue e di partimenti marmorei nella zoccolatura dell'aula.

Una sequenza di sette allegorie delle Virtù sulla parete meridionale fronteggia una corrispondente sequenza di allegorie dei Vizi su quella settentrionale. Queste allegorie a figura intera sono effigiate come se fossero statue da Giotto, che traduce sul piano bidimensionale la tridimensionalità di un oggetto scolpito, effetto di una riflessione sulle potenzialità espressive delle singole tecniche artistiche che si pone all'origine del 'paragone' tra le arti. ²⁷² Ogni personificazione è inframmezzata da due riquadri a finto marmo, realizzati con un intonaco liscio e levigato. ²⁷³ Il senso di lettura delle due serie è orientato in direzione del *Giudizio universale*: infatti, le Virtù conducono alla beatitudine eterna raffigurata nella parte sinistra del Giudizio, i Vizi alla dannazione eterna che campeggia nella sua parte destra.

Come Irene Hueck sostiene, sembra verosimile che il ciclo delle personificazioni prenda avvio dalle due 'microallegorie' racchiuse entro tralci acantini sulla porta dalla quale faceva il suo ingresso Enrico Scrovegni, che nel percorso inverso di allontanamento dalla cappella aveva modo

²⁶⁸ LONGHI 1952(1974, pp. 60-61). Dalle volte all'interno dei due finti vani pendono due funi con anello terminale. Nella realtà un simile meccanismo permetteva di abbassare le lucerne ogniqualvolta era necessario riempirle d'olio.

²⁶⁹ I. HUECK, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, p. 229.

²⁷⁰ LONGHI 1952(1974, p. 62).

²⁷¹ LONGHI 1952(1974, p. 64). Se Longhi si è limitato a definire i due finti spazi «cappellette segrete» (LONGHI 1952(1974, p. 61), Ursula Schlegel – che ha dato credito alla linea di lettura secondo cui l'iniziativa monumentale di Enrico sarebbe stata intrapresa affinché potessero essere espiati i peccati derivanti dall'attività feneratizia del padre – ha interpretato queste immagini come se fossero rappresentazioni di avelli di famiglia e, dunque, esempi precoci di cenotafio: cfr. SCHLEGEL 1957.

²⁷² Sul tema sono indispensabili COLLARETA 1988; COLLARETA 2015. Sulla preistoria del 'paragone' tra le arti cfr. ora PALOZZI 2017, specialmente pp. 285-292.

²⁷³ Fa eccezione l'Allegoria della *Stultitia*, che è separata da quella dell'*Inconstantia* da un solo riquadro. Questo mutamento fu dettato dall'esigenza di guadagnare spazio per l'ingombro della porta laterale. Sulle caratteristiche chimico-fisiche dell'intonaco della zoccolatura cfr. l'approfondimento di GUGLIELMI-CAPANNA 2005.

di osservare i due busti sopra l'arco [131, 132].²⁷⁴ Sulla sinistra è dipinta una mezza figura femminile coronata, dai cui occhi fuoriescono due clave nodose. Questa è provvista di un libro stretto al petto con la sinistra, mentre con la destra indica il suo *pendant*, un uomo calvo, che indossa una casacca di pelliccia e che sorregge una mazza con la mano destra. Negli ultimi tre decenni gli studiosi hanno suggerito svariate interpretazioni dei due soggetti, considerati rispettivamente ora come «two varieties of folly», cioè dell'ignoranza cieca;²⁷⁵ ora come la cieca sapienza umana e lo stolto servitore dell'amore, all'ingresso di una chiesetta assimilata a una vera e propria *domus mnemotecnica*;²⁷⁶ oppure come la personificazione della *Sapientia saeculi* e dell'*Insipiens*;²⁷⁷ o, ancora, come simbolo ottico della vista – strumento privilegiato in cappella per accedere alla conoscenza della rivelazione – l'una e come simbolo dell'ignoranza l'altro.²⁷⁸ Tuttavia, l'unica ipotesi plausibile sembra essere l'identificazione della figura muliebre con la *Circumspectio* sulla scorta del confronto con una personificazione, caratterizzata da due lunghe *cannellae* che nascono dagli occhi e si ricongiungono dopo aver formato un cerchio – a indicare la facoltà della vista a 360° – miniata in un manoscritto del *Liber documentorum Amoris* di Francesco da Barberino [132a].²⁷⁹ Sembra credibile che, in un programma iconografico nel quale i rinvii interni sono attentamente calcolati, i “bastoni” della presunta *Circumspectio* stabiliscano una connessione con la *Prudentia* dipinta dirimpetto, mentre lo sguardo rivolto a destra del selvaggio sia diretto, come quello di quasi tutti i *Vizi*, verso il *Giudizio Universale*.²⁸⁰

Le quattordici figure allegoriche maggiori, che sono quasi completamente dipinte a monocromo e sembrano sporgere da finti recessi murari, furono concepite ricorrendo a fonti testuali diversificate, come la Bibbia, le opere della letteratura di età classica e quelle di Sant'Agostino.²⁸¹ Le prime quattro Virtù cardinali sulla parete meridionale – *Prudentia*, *Fortitudo*, *Temperantia*, *Iusticia* – sono rappresentate secondo la sequenza ordinata da Sant'Agostino nel *De libero arbitrio*,²⁸² e ad esse seguono le tre teologali, cioè *Fides*, *Karitas* e *Spes*. Ad ogni Virtù è affrontato un Vizio, collocato sulla parete settentrionale: *Stultitia*, *Inconstantia*, *Ira*, *Iniustitia*, *Infidelitas*, *Invidia*, *Desperatio*. Al centro delle due serie si osservano la *Iusticia* e l'*Iniustitia*: la loro posizione eminente è segnalata anche dalla maggiore ampiezza dei recessi, entro i quali sono dipinte.

²⁷⁴ I. HUECK in *La Cappella degli Scrovegni* 2005, p. 211.

²⁷⁵ LADIS 1986, p. 585.

²⁷⁶ In particolare, l'uomo calvo è assimilato ai *custodes* armati di mazza che sorvegliano gli usci delle dieci 'terrazze' in cui si suddivide la *Curia Amoris*, popolata dagli eletti dell'allegoria dell'Amore, in una miniatura del *Liber documentorum amoris* di Francesco da Barberino (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 4076, c. 92v): cfr. MIETH 1989; MIETH 1991, pp. 29-32.

²⁷⁷ SCHÜSSLER 2001.

²⁷⁸ PISANI 2006(2007)b; PISANI 2010; PISANI 2014, pp. 262-267.

²⁷⁹ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Barb. Lat. 4076, c. 101r. Francesco da Barberino fu a Padova negli stessi anni in cui era all'opera Giotto e di quest'ultimo lodò, come già anticipato, l'allegoria dell'*Invidia*. Sul notaio e poeta e sulla sua produzione letteraria cfr. PANZERA 2016. La proposta è di FROJMOVIC 2007.

²⁸⁰ Invece, Giuliano Pisani esclude che i due busti «siano in relazione con la sequenza Vizi-Virtù, che è in sé perfettamente e logicamente conclusa»: PISANI 2014, p. 264.

²⁸¹ Lo studio imprescindibile per la comprensione del significato delle figure delle Virtù e dei Vizi è la monografia di AMMANNATI 2017, che contiene l'edizione critica dei ritmi latini sottostanti alle personificazioni. Si vedano in precedenza anche PFEIFFENBERGER 1966(1967); COLE 1996; le schede di I. HUECK, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, pp. 214-226, 229; e FRUGONI 2008, pp. 273-375.

²⁸² *Patrologia Latina*, 32, 1235-1236 (S. AURELIUS AUGUSTINI *De Libero arbitrio*, 1, 13, 27).

La *Prudentia* [133] è rappresentata come studiosa, seguendo la consuetudine iconografica precedente. La personificazione è insediata su una cattedra, su cui sono un leggio e un libro, e si appoggia a uno schienale con ricchi ornamenti geometrici e vegetali. Al pari del dio romano Giano, la figura è bifronte: un volto è rivolto verso lo spettatore; l'altro, barbuto, è in profilo perduto. Come il ritmo latino dipinto a secco nella specchiatura sottostante consente di appurare, la *Prudentia* «considera i fatti e il tempo con grande attenzione, per scrutare il futuro con la sua preveggenza»;²⁸³ con il compasso misura il tempo presente, con il volto orientato all'indietro conosce gli avvenimenti passati; con quello opposto guarda verso lo specchio, che permette di prevedere il futuro.²⁸⁴

Alla *Prudentia* si oppone la *Stultitia* [134]. Quest'ultima presenta le sembianze di un uomo panciuto in un abito lacero, che è rivolto verso il *Cristo giudice* [135]. La figura ha una corona di penne sulla testa e una clava nella mano destra. Il *titulus* latino, leggibile soltanto in parte, insiste sulle caratteristiche caricaturali dell'*homo stultus* e sottolinea la sua dissennatezza, esplicitata dal riso e dalla bocca spalancata.²⁸⁵ Quest'allegoria fu copiata sull'intonaco steso sopra il tamponamento della porta contigua, verosimilmente negli anni Ottanta del diciottesimo secolo ad opera del pittore e restauratore Francesco Zannoni.²⁸⁶ Forse proprio in quest'occasione le due 'microallegorie' sopra la porta e la figura trecentesca della *Stultitia* furono ridipinti a tempera con un motivo a imitazione dei partimenti marmorei adiacenti – come appare nel disegno in sezione della cappella del 1871 [136] – che fu rimosso nel 1880 da Antonio Bertolli [137].²⁸⁷ La scelta materiale di uniformare i nuovi intonaci al resto della decorazione dello zoccolo, in modo tale da non interromperne la continuità di lettura, e di ovviare alle dissimmetrie tra la sequenza delle Virtù e quella dei Vizi testimonia un rispetto verso i murali giotteschi, che fu certamente sollecitato dal rinnovato interesse per la pittura dei 'Primitivi'.

Come i versi latini recitano,²⁸⁸ la *Fortitudo* «combattendo virilmente [...] supera ogni battaglia e in nessuna è sconfitta» [138].²⁸⁹ Al pari di Ercole coperto dalla pelle del leone Nemeo, la personificazione è vestita con la pelle di un leone ucciso con la forza, che è effigiato anche sul suo scudo, e

²⁸³ *Res et tempus summa cura/agit[a]t Prudentia/spec[u]letur [ut] futu[ra]/[su]a providentia/Memoratur iam elapsa/o[r]dinat pres[en]tia/mens ruinam non est [p]assa/hac do[n]ata gratia/Sextu[s] [circu]mgi[r]at/p[er]gens/sc[it] f[u]turum spe[c]ulum/et antiqua vultus [v]ergens/[qu]o transiit [s]e[c]ulum: AMMANNATI 2017, p. 29, cui si rinvia anche per questa traduzione e per quelle riportate successivamente.*

²⁸⁴ L'associazione dello specchio con l'allegoria della Prudenza è un'innovazione iconografica giottesca. Come Giulia Ammannati rileva, l'idea che lo specchio rappresenti la capacità di prevedere il futuro è stata suggerita dalla connessione etimologica fra *speculum* e *speculari* (v. 3): AMMANNATI 2017, p. 30. Sulla modalità di interazione tra compositore dei versi e pittore cfr. AMMANNATI c.d.s.

²⁸⁵ *Hic signatur homo stultus/al[vu]m gerens pennis fultus/ore hians risu [.]ult[us]/[~ ~] lignum arens/[~ ~ ~ ~ ~ -este]/[~ ~ ~ ~ ~ -este]/[t]a[n]to pilo tali veste/gaudet sensu carens: AMMANNATI 2017, p. 35, che indica anche la fonte biblica dell'associazione tra riso e stoltezza in *Ecclesiastes* 7, 7. Il tipo iconografico dell'*homo stultus* coincide con quello dell'*Insipiens*. La dissennatezza risulta dalla sua negazione dell'esistenza di Dio: Sal 14, 1.*

²⁸⁶ PROSDOCIMI 1964; RIGATO 2002(2003), pp. 138-139.

²⁸⁷ TOLOMEI 1881. La copia della *Stultitia* fu strappata da Leonetto Tintori negli anni Sessanta del secolo scorso e si conserva nei depositi dei Musei Civici: PROSDOCIMI 1964.

²⁸⁸ *Cuncta sternit Fortitudo/pugna[n]do viril[iter]/s[i]c[ut] es[t] similitudo/depicta subtiliter/Cu[m] leone sc[utum] [fe]rens/sic adve[r]sa rep[er]it/et armata clavam gerens/prava q[ue]que deprimit/En occidit vi leonem/eius pelle tegitur/omnem superat agonem/et in nullo frangitur: AMMANNATI 2017, p. 40.*

²⁸⁹ AMMANNATI 2017, p. 40.

impugna una clava a quattro coste. L'immagine giottesca è resa riconoscibile da più attributi, che visualizzano in modo complementare la sua potenza, a differenza - ad esempio - dell'analogia virtù scolpita negli stessi anni da Giovanni Pisano per il pergamo del Duomo di Pisa. Quest'ultima è connotata soltanto dal leone, tenuto per una zampa con la testa rovesciata. Dunque, il confronto tra la Virtù scolpita e quella ad affresco lascia comprendere assai bene la ragione che può aver spinto il poeta a elogiare quest'ultima come «depicta subtiliter».²⁹⁰

La *Fortitudo* è fronteggiata dall'*Inconstantia*, che è ritratta seguendo l'iconografia antica della "Fortuna" [139]. Infatti, la personificazione è librata su una ruota che, scivolando su una china marmorea, fa sollevare il velo della figura in una piega rotante alle sue spalle. Purtroppo, la scomparsa totale del *titulus* latino, la cui originaria presenza è certificata da qualche lettera ancora visibile sulla specchiatura sotto l'immagine, non consente di spiegare la figura grazie alla mediazione dei versi, dipinti quando l'immagine fu concepita.

La *Temperantia* è vestita con una tunica e un mantello, che danno vita a lunghe pieghe colonnari, ed è ornata da un diadema sul capo [140]. Il morso sulla bocca e la spada ringuainata e fermata da una lunga cintura segnalano il contegno temperato di questa personificazione, che - come recita il ritmo latino - «impone sempre un freno alla lingua, alla gola; si astiene da male azioni e controlla la sua mano».²⁹¹

Alla *Temperantia* si oppone l'*Ira*, che è presentata con la testa rovesciata all'indietro e nell'atto di stracciarsi le vesti, con un gesto analogo a quello compiuto da Caifa nella scena di Gesù davanti al sinedrio [141]. La lettura del ritmo latino ha gettato nuova luce sul significato di questa immagine. Infatti, i versi informano che «l'Ira priva l'uomo del lume della ragione [e non gli fa avere nei comportamenti] quasi alcun limite. Questo significano qui l'atto di strapparsi la veste e la faccia così contro il Sole della figura, Sole che il suo sguardo sostiene».²⁹² Dunque, la testa è reclinata all'indietro perché è rivolta *contra Solem*, cioè contro Cristo nel *Giudizio Universale*, assimilato al *Sol iustitiae* per la prima volta nel Vangelo di Giovanni. L'uomo accecato dall'Ira è totalmente refrattario alla *claritas rationis*, cioè alla luce della razionalità che promana da Cristo, e per questo riesce a sostenere con il suo sguardo i bagliori del Sole.²⁹³

La coppia centrale delle due sequenze allegoriche è quella di *Iusticia* e *Iniustitia* [142, 143]. L'allegoria di *Iusticia* siede entro un trono architettonico, i cui fianchi sono scorciati in modo tale da misurare la profondità dello spazio. Ciascun lato del trono termina con un frontone triangolare ornato da gattini ed è alleggerito da un'apertura a terminazione trilobata. La personificazione è

²⁹⁰ AMMANNATI 2017, p. 40.

²⁹¹ AMMANNATI 2017, p. 45: [*Hac virtute prediti/temperati moris/[eius legi] subditi/sun[t] in cunctis horis./[Semper lin]gue, gustui/frenum sic imp[on]unt/[parcunt p]ravo actui/manum tunc [c]o[m]p[on]unt.* Come Marco Collareta mi fa notare, il disegno della *Temperantia* fu replicato, con minime varianti, nella figura di Santa Reparata nell'omonimo polittico per il Duomo fiorentino.

²⁹² AMMANNATI 2017, p. 50: [*Clari[t]ate ration[is]/Ira privat hominem/[~ ~ ~ ~]ctionis/modum fere neminem/Vestis [a]ct[us] hic [sc]issure/signant hoc et facies/Sol[em] [con]tra sic figure/fert quem visus acties.*

²⁹³ Come Giulia Ammannati ha segnalato, sulla cecità dell'uomo empio di fronte alla luce del verbo divino sono illuminanti due passi del Commento al Vangelo di Giovanni di Sant'Agostino: cfr. *Patrologia Latina*, 35, 1388, 1659 (S. AURELIUS AUGUSTINUS In Joannis Evangelium Tractatus CXXIV, 1, 19; 35, 4).

coronata, ha i capelli raccolti in una retina e coperti da un velo ed è ornata da accessori come la fibbia e la cintura.²⁹⁴ Come se fosse un vero e proprio strumento di misura umano, essa sorregge con le mani i due piatti di una bilancia. Sul piatto sinistro una figura giovanile alata, simile a un'antica *Vittoria*, sta coronando un artigiano, seduto su un tavolo da lavoro sul quale sono appoggiati un'incudine e un oggetto di sagoma poligonale, mentre sul piatto destro una figura alata barbata sta vibrando la propria spada contro un malfattore, che sta per essere decapitato. L'alzata del trono è una specchiatura, ornata da un finto bassorilievo, che illustra gli effetti positivi del regime della Giustizia. Come i versi latini descrivono, «il buon soldato va a caccia; si canta e ci si diverte; al mercante viene data strada: per il predone è tempo di nascondersi».²⁹⁵ Infatti, procedendo da sinistra verso destra si osservano due cavalieri a caccia con i loro cani, alcune danzatrici in un paesaggio campestre e due mercanti a cavallo.

Il regime dell'*Iniustitia* è governato secondo il criterio dell'iniustizia. Sullo sfondo della porta merlata di un castello l'allegoria è rappresentata come un uomo seduto dai lunghi capelli, coperti in parte da un copricapo dalla foggia ricercata, e dalla barba folta. Indossa una maglia di ferro sotto gli abiti da giudice e ha lo sguardo rivolto verso il *Giudizio Universale*. Inoltre, mostra una zanna, che sporge dal labbro inferiore, e degli artigli al posto delle unghie delle mani, perché – come spiegano i versi latini – «arraffa con le mani, rode con i denti».²⁹⁶ Con la sinistra tiene una spada, con la destra un'asta uncinata. Nel 1966 Selma Pfeiffenberger aveva ipotizzato per la prima volta che l'*Iniustitia* ritraesse il sanguinario signore della Marca trevigiana Ezzelino III da Romano, morto nel 1259.²⁹⁷ Questo sospetto risulta ora legittimato dal fatto che nel ritmo latino la personificazione viene definita proprio come un «tyrannus». Inoltre, sempre il ritmo paragona il *tyrannus* al *ramnus*, cioè al rovo. Nel noto apologo del libro biblico dei Giudici il rovo è il simbolo del sovrano iniquo. Infatti questa pianta cattiva, eletta re dagli alberi, rappresenta Abimelech, figlio del giudice Gedeone e giudice anch'egli, sovrano malvagio che uccise i suoi settanta fratelli per diventare re.²⁹⁸ Dunque, la metafora biblica giustifica l'abbigliamento della personificazione e chiarisce la presenza degli alberi in primo piano. Nel crepaccio ai piedi della figura sono mostrati gli effetti del regime dell'Ingiustizia, che il *titulus* descrive in questi termini: «appendono le spoglie gli omicidi, la frode e il dolo; per le strade scorrazza liberamente il predone in solitudine».²⁹⁹ Infatti, procedendo da sinistra si osservano dei briganti da strada che hanno assalito un cavaliere di passaggio, che giace ucciso per terra. Uno dei malviventi si è impossessato del cavallo, mentre altri stanno facendo violenza su una donna. All'estrema destra sono ritratti altri armati.

²⁹⁴ Già Cicerone aveva qualificato la Giustizia come lo splendore massimo della virtù in *De officiis* I.VII.20: cfr. PFEIFFENBERGER 1966(1967), V 20 ss.

²⁹⁵ AMMANNATI 2017, p. 55: *Equa lance cuncta librat/perfecta Iusticia/coronando bonos vibrat/ensem contra vicia/Cuncta gaudent libertate/ipsa si regnaverit/agit cum iocunditate/quisque quod voluerit/Miles probus tunc venatur/cantatur et luditur/mercatori via da[tu]r/p[re]do [t]u[n]c a[bs]c[on]ditur.*

²⁹⁶ AMMANNATI 2017, p. 61: *Iniustitia/que fiducia/malis datu[r]/Cre[scunt] nemora/iuris anchora/pax fugatur/F[ig]u[n]t spolia/homicid]ia/fraus [et] dolus/in itinere/vadit libere/predo solus/I, [Iu]stitia/Gaude[n]t vitia/sta[t] [t]yramn[u]s/rapit manibus/rodit dentibus/est u[t] [r]a[m]n[u]s.*

²⁹⁷ PFEIFFENBERGER 1966(1967), V:24; V: 33-34.

²⁹⁸ Gdc 9, 8-15. Cfr. AMMANNATI 2017, p. 62.

²⁹⁹ AMMANNATI 2017, p. 62.

L'allegoria della *Fede* si erge sopra un masso roccioso, «confortata dalla potenza degli angeli superi»³⁰⁰ che si affacciano dagli angoli superiori della nicchia [144]. La regalità della corona contrasta con la tunica e il mantello, che sono stracciati in più punti. Dal busto della Virtù pende la chiave del Regno dei cieli. Come precisa l'iscrizione sottostante, la Fede «nonostante le lacerazioni subite [...] rimane salda, confidando nel nome di Cristo».³⁰¹ La figura calpesta dei fogli, sui quali sono forse vergati scritti eretici. Pinza con la mano destra una croce astile, che poggia sopra il torso di una statua pagana perché «ha represso, soggiogato gli idoli virilmente».³⁰² Con la mano sinistra tiene il rotolo su cui si legge l'*incipit* della professione di fede del Credo.

L'*Infidelitas* ha le sembianze di una figura maschile zoppicante, malferma – a differenza della *Fides* dirimpettaia – che «disdegna, chiudendo, gli occhi, colui che si annuncia»³⁰³ in alto a destra, cioè il profeta che sta dispiegando un rotolo [145]. L'estremità del cappio al collo della personificazione è nelle mani della piccola immagine dell'*Idolatria*, che «trascina costui nelle fiamme dell'Inferno»³⁰⁴ sulla sinistra del riquadro. La *galea* sul capo dell'infedele simboleggia la refrattarietà di questa personificazione alla fede nella parola di Cristo e alla speranza di redenzione ultraterrena.³⁰⁵

La penultima Virtù effigiata è la *Karitas*, che è la virtù associata alla Vergine nel titolo di dedicazione della cappella [146]. Questa allegoria porta sul capo una doppia ghirlanda di rose ed è l'unica ad essere sormontata dal nimbo con le fiammelle dell'amore spirituale, disposte in modo tale da suggerire i bracci di una croce. Tale singolarità può essere spiegata ricorrendo al passo paolino della prima Lettera ai Corinzi, in cui si afferma che la Carità è la «più grande»³⁰⁶ delle tre virtù teologali ed è eterna, perché «non avrà mai fine».³⁰⁷ L'iscrizione riassume efficacemente le caratteristiche della *Karitas*, vestita con una tunica con doppia cintura. «Il cuore, che è nascosto nell'intimo, lo dà a Cristo: osserva come legge questa norma. Disprezza le ricchezze terrene»,³⁰⁸ simboleggiate dai sacchetti pieni di monete, che fuoriescono da uno di essi. Con la mano destra sorregge un piatto colmo di fiori, frutti e spighe di grano, perché questa Virtù «offre tutto a tutti con mano liberale e non ha predilezioni speciali».³⁰⁹ La consegna del cuore a Cristo e dei prodotti

³⁰⁰ AMMANNATI 2017, p. 68: *Figurata/Fide rata/presentatur homini/quod conscissa/manet fixa/Christi [fide]ns nomini/[Sanctam] Crucem/Christi ducem/amplectendo sequitur/cuius actus/va[l]e tactus/approbando loquitur/Conculcavit/subiugavit/ydola viriliter/coronatur/et fundatur/supra petram firmiter/Angelorum/supernorum/confortata nu[mi]ne/manet recta/et perfecta/pro tanto solamine. Il riferimento al tatto allude all'episodio di San Tommaso, che non credette per fede, ma volle accertarsi con il tocco della mano nel costato di Cristo.*

³⁰¹ AMMANNATI 2017, p. 68.

³⁰² AMMANNATI 2017, p. 68.

³⁰³ AMMANNATI 2017, p. 74: *Infidelis claudicat/ydolo se dedicat/spernit qui se predicat/clauso visu/Trahit Ydolatria/hunc ignis ad atria/p[ro]p[ri]etate[m] celi patria/Christi nisu/[C]a[p]ut tectum [g]a[l]lea/gerit mens erronea/sperans so[l]a terrea/digna [ris]u.*

³⁰⁴ AMMANNATI 2017, p. 74.

³⁰⁵ AMMANNATI 2017, p. 75.

³⁰⁶ I cor 13, 13.

³⁰⁷ I cor 13, 8.

³⁰⁸ AMMANNATI 2017, p. 79: *Hec figura Karitatis/sue sic proprietatis/gerit formam/Cor, quod latet in secreto/Christo dat/hanc pro decreto/servat normam/Set terrene facultatis/est contempt[ri]x, vanitatis/color aret/Cuncta cunctis liberali/offert manu, spetiali/zelo caret.*

³⁰⁹ AMMANNATI 2017, p. 79.

della terra, che hanno un significato simbolico, agli uomini visualizza con chiarezza il concetto agostiniano della *Caritas* come *amor Dei et proximi*.³¹⁰

Alla *Karitas* si contrappone l'*Invidia*, perché – sempre secondo San Paolo – «la carità è magnanima, benevola è la carità; non è invidiosa [...]» [147].³¹¹ Questo Vizio è ritratto in modo così icastico, che il compositore dei versi ha elogiato la sua rappresentazione ad opera dell'«industria docte mentis».³¹² L'allegoria, dall'aspetto ossuto e grinzoso, che brucia tra le fiamme, possiede due corna che spuntano dal turbante sul suo capo, ha un orecchio dal padiglione esageratamente grande e afferra con gli artigli della mano sinistra un sacchetto pieno di monete. Il serpente, che esce dalla sua bocca e si ritorce contro di lei, visualizza l'etimologia di *Invidia* (in + video).³¹³ L'iscrizione chiarisce il significato di questi attributi: «con le corna logora, con morsi serpentine morde, con le mani ghermisce le fortune della buona gente. Indagando tutto col suo orecchio, arde continuamente con bramosia: non si sazia, ritorcendosi contro nei risultati».³¹⁴

L'ultima coppia contrappone *Spes* e *Desperatio* [148, 149]. L'Allegoria di *Spes* è raffigurata come un'antica *Vittoria* mentre vola verso un angelo per ricevere la corona di gloria e unirsi agli eletti del Giudizio Universale per godere della beatitudine eterna. Ha i capelli raccolti in uno *chignon*, è alata e vestita con una tunica a doppia cintura.³¹⁵

Al contrario, *Desperatio* pende verso il basso, perché è impiccata ad una trave e – come spiega l'iscrizione – è soffocata da Satana, che è pronto a trascinarla all'Inferno. Una delle fonti, che contrappone *Speranza* e *Disperazione* e paragona quest'ultima a Giuda, che si è impiccato dopo il tradimento di Cristo disperando della misericordia di Dio, è un passo del primo libro del *De Civitate Dei* di Sant'Agostino.³¹⁶

Il *Giudizio Universale* occupa la parete occidentale nella sua quasi totalità ed è pienamente solidale sia con il portale sia con la grande trifora [150]. La scena è delimitata da un'architettura dipinta costituita da due piedritti, che appoggiano su altrettanti plinti e sono suddivisi in due ordini. Sul lato frontale di ciascuno di essi si sviluppano due tralci di acanto, disposti a girali. I piedritti sono conclusi da capitelli fogliacei, dai quali si diparte un arco ornato da un motivo fitomorfo scandito alternativamente da rombi dipinti con decorazioni alla cosmatesca e da polilobi, nei quali sono contenuti grandi fioroni. La composizione è dominata dalla figura di Cristo giudice,

³¹⁰ Cfr. *Patrologia Latina*, 40, 288 (S. AURELI AUGUSTINI *Enchiridion ad Laurentium*, 121). Sull'allegoria della *Caritas* cfr. anche FREYHAN 1948, specialmente pp. 79-82.

³¹¹ Icor 13,4.

³¹² AMMANNATI 2017, p. 86: [P]atet hic Invidi[a]/sua ferens propria/quam pinxit industria/docte mentis/Bona terit cornibus/serpe[n]tin[i]s morsibus/m[o]rdat, rapit manibus/pie g[en]tis/Aure cuncta sciscitans/[sem]p[er] ardet inhians/non impletur, obvians/i[n] eventis.

³¹³ AMMANNATI 2017, p. 87.

³¹⁴ AMMANNATI p. 86.

³¹⁵ L'iconografia della *Speranza* alata risale direttamente alla *Psychomachia* di Prudenzio (PRUDENTIUS, *Psychomachia*, 1, 305-306). Sotto l'allegoria si legge questa iscrizione: *Spe depicta sub figura/hoc signatur, quod mens pura/spe fulcita non clausura/terrenorum clauditur/set a Cristo coronanda/sursum volat: sic beanda/et in celis sublimanda/fore firma redditur*. Cfr. AMMANNATI 2017, p. 88.

³¹⁶ Cfr. I. HUECK, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, p. 229. Sotto l'allegoria si legge la seguente iscrizione: *Instaur cordis desperati/Sathan ductu suffocati/et Gehenne sic dampnati/tenet hec figura/[In adv]ersis spe firmetur/mens alata, n[e] dampnetur/Non d[es]peret: nam tolletur/spe sic [con]cessur[a]*: cfr. AMMANNATI 2017, p. 94.

nel cui nimbo sono inseriti tre specchietti circolari, che avevano la funzione pratica di riflettere la luce all'interno della cappella [151]. Il Signore è seduto su un trono, cioè sul firmamento che sormonta le teste di quattro esseri animati con sembianze di animali che potrebbero corrispondere ai simboli degli Evangelisti (uomo di Matteo, leone di San Marco, aquila di San Giovanni, centauro al posto del toro di San Luca),³¹⁷ ed è circondato da una corona di raggi e da una mandorla iridescente. Con la mano destra accoglie nel Regno dei Cieli i beati, mentre respinge con la sinistra i dannati. La profondità dello spazio è suggerita dalla scalatura delle schiere angeliche e degli eletti, dalla pedana curvilinea su cui siedono gli Apostoli e, ancora, dalla tunica bianca del prelado in basso, che ricade davanti la mostra decorata del portale. In alto, in posizione speculare ai lati della trifora, due angeli loricati su dei nemi, provvisti di diademi triangolari, arrotolano il cielo della Creazione con la luna e il sole per svelare il nuovo cielo, quello della fine dei tempi. Dietro di essi si intravedono tratti di una quinta architettonica rivestita d'oro e di gemme, che rappresenta la cinta muraria della Gerusalemme celeste, la città santa splendente come una gioia preziosa, destinata ad ospitare i beati [152].³¹⁸ Sempre ai lati della trifora, più in basso, il campo è occupato da schiere di angeli armati [153, 154]. A sinistra della finestra gli angeli fiammeggianti di rosso sono i Serafini, seguiti dai Troni, capeggiati da una figura coperta da una *galea*, che sorregge uno stendardo su cui compare un trono; inoltre, da entrambi gli stipiti della finestra spuntano le teste di quelli che potrebbero essere i Cherubini. Gli angeli in primo piano sorreggono bandiere con l'insegna del Regno di Gerusalemme; altri angeli si dispongono tutt'attorno alla mandorla di Cristo e, con le loro trombe, annunciano la venuta del Signore. Alla sinistra e alla destra di quest'ultimo un suppedaneo sostiene gli stalli su cui siedono gli Apostoli, identificati grazie all'iconografia dei colori: in senso orario essi sono i santi Tommaso, Matteo, Giacomo Minore, Filippo, Giacomo maggiore, Pietro e, proseguendo, Giovanni, Andrea, Bartolomeo, Simone, Taddeo e Mattia [155, 156].³¹⁹ In basso a sinistra la Madonna della Carità, qualificata dalla tunica rossa smanicata e da un mantello bianco foderato di pelliccia di vaio, tende la mano verso una figura in abito rosso quasi illeggibile,³²⁰ dietro la quale si affollano i patriarchi dell'Antico Testamento, quasi del tutto obliterati, tra i quali si distingue in primo piano almeno Mosè, rivestito da un mantello giallo [157]. Seguono i primi santi della Chiesa introdotti da San Paolo, in tunica giallognola e mantello rosso come nella formella quadrilobata inserita nel registro superiore delle pareti.³²¹ Al di sotto le schiere dei beati, tra le quali precedono i Martiri e quindi i Confessori, sono guidate da angeli. All'estrema sinistra, ultimo in questa folla, è effigiato di profilo un beato 'novello' locale, ossia Antonio detto "il Pellegrino", in abito di ruvide pelli, con il bastone e il cappello da pellegrino.³²² Sul margine inferiore vi sono i beati che risorgono dalle viscere della terra, molti dei quali sono rappresentati mentre scoperchiano gli avelli che hanno custodito le loro spoglie mortali. Sempre nell'area

³¹⁷ A questo proposito va segnalato il parere più cauto di LISNER 1985, p. 71 n. 116; quello, più sfuggente nelle conclusioni, di PISANI 2006(2007)a; e, ancora, quello di BELLINATI 2006-2007(2008), che innalza il numero di queste creature a sei e le identifica con i simboli di sei costellazioni. Per la descrizione del trono il pittore ha tenuto presente Ez 1, 22-26.

³¹⁸ Su questo particolare del *Giudizio* si è soffermato soprattutto D'ONOFRIO 2009a.

³¹⁹ Cfr. LISNER 1990.

³²⁰ Secondo LISNER 1985, p. 59, si tratterebbe di Eva.

³²¹ LISNER 1985 p. 60.

³²² Cfr. A. RIGON, in GALLO 2003, pp. 17-20.

alla destra del Cristo e sullo stesso piano roccioso su cui risorgono gli eletti è effigiato il committente, inginocchiato nell'atto di offrire la chiesetta alla Madonna della Carità [158]. La Vergine, che accoglie il committente tra gli eletti, è accompagnata alla sua sinistra da una santa incoronata, variamente identificata con Sant'Orsola, per la quale nel 1294 Enrico – come si è visto³²³ – si era impegnato a costruire una chiesa,³²⁴ oppure con Santa Caterina d'Alessandria,³²⁵ e da San Giovanni apostolo alla sua destra. Davanti a loro Enrico è abbigliato con un abito foderato in pelliccia di vaio, la stessa che borda anche il suo copricapo. La visuale di profilo del suo volto, in contrasto con quella in maestà riservata alla divinità e ai suoi vicari, vale come una consapevole dichiarazione di umiltà.³²⁶ L'effigie del *miles – exemplum* pittorico di una *lignée* di sue immagini monumentali presenti nella cappella – mira a restituirne non soltanto le sembianze fisionomiche, ma anche la *dispositio* dell'animo, abilità nella quale Giotto era considerato un maestro senza eguali da un autorevole studioso di scienze naturali a lui contemporaneo come Pietro d'Abano.³²⁷ Accanto allo Scrovegni un chierico sostiene, grazie al potere della fede in Dio, la replica di dimensioni ridotte della cappella. L'identità di questa figura, che indossa un superpelliceo bianco rifinito a secco da un cappuccio di colore bluastro, oggi quasi del tutto caduto, è stata oggetto di varie speculazioni nel corso degli studi.³²⁸ L'ipotesi più realistica indica che possa trattarsi del primo preposito documentato della cappella, ossia Tommaso degli Aguselli, il cui nome è citato negli atti per la prima volta qualche anno dopo il completamento dei lavori, nel 1309, o comunque di un altro chierico.³²⁹ La riproduzione dell'edificio ha un carattere all'apparenza talmente mimetico nella rappresentazione della facciata a capanna con il portale – sormontato da un timpano – e con la trifora, delle sei finestre laterali e del coronamento ad archetti pensili, che molti studiosi hanno creduto di poter scorgere l'estremità destra di un vero e proprio transetto,³³⁰ che sarebbe stato previsto in una fase progettuale e alla cui realizzazione si sarebbe poi rinunciato, preferendo suggerire la spazialità di questa soluzione architettonica attraverso i due finti 'coretti' dipinti da Giotto sulla parete dell'arco trionfale.³³¹ Tuttavia, una simile replica, di carattere simbolico, non restituisce in modo attendibile la configurazione della planimetria e dell'elevato della chiesa e non può essere affatto

³²³ Cfr. *supra*.

³²⁴ FRUGONI 2008, p. 81, che ipotizza possa trattarsi in alternativa di Giustina: FRUGONI 2008, p. 109 nota 183.

³²⁵ Così SCHLEGEL 1957, p. 143 nota 33. Claudio Bellinati accetta che si tratti della santa egiziana, perché a lei sarebbe stato dedicato uno degli altari laterali a metà navata nella cappella (cfr. BELLINATI 2003, p. 25). Tuttavia, come si ricava da GIOVAGNOLI 2008, p. 115, soltanto nel 1435 viene citato per la prima volta l'altare di Santa Caterina nel testamento di Pietro di Ugolino Scrovegni, il quale lasciava un legato di 300 ducati per l'acquisto di beni destinati a istituire un beneficio in favore di un chierico che avrebbe provveduto alla sua officatura.

³²⁶ Cfr. a questo proposito COLLARETA 2003, pp. 133-134.

³²⁷ Cfr. THOMANN 1991; CASTELNUOVO 2002; SEILER 2003; CASTELNUOVO 2007. Sull'incidenza sugli affreschi dell'oratorio degli studi di Pietro d'Abano, indiziato anche come *concepteur* del perduto ciclo astrologico giottesco del Palazzo della Ragione a partire da SAVONAROLA 1902, p. 48, cfr. soprattutto MARIANI CANOVA 2008; MARIANI CANOVA 2011.

³²⁸ Si riassumono di seguito le proposte principali: Altegrado dei Cattanei (BELLINATI 2003, pp. 25-32); il teologo agostiniano Alberto da Padova (PISANI 2014, pp. 243-251); anonimo membro dell'ordine dei 'Cavalieri Gaudenti' (ROUGH 1980, p. 26 nota 21; CLAUSSEN 1995, p. 231; HARRISON 1995). Per un riepilogo bibliografico è utile D'ONOFRIO 2009a, p. 530 nota 3.

³²⁹ VENTURI 1907-1940, V, p. 395; HUECK 1973, p. 281; I. HUECK in *La Cappella degli Scrovegni* 2005, p. 229; FRUGONI 2008, p. 81; HUECK 2018, pp. 71-73.

³³⁰ Così, ad esempio, DAL PIAZ 2005, p. 30.

³³¹ Questa tesi, introdotta da SUPINO 1920, pp. 118-119, e poi avversata da MOSCHETTI 1923-1924, riveste un ruolo cruciale in GIOSEFFI 1963; di recente cfr. JACOBUS 2008.

considerata un modello architettonico, pur mostrando una notevole somiglianza con l'edificio reale.³³² Al centro della composizione, sotto la mandorla di Cristo, si eleva la croce di legno, che divide l'area della beatitudine da quella della dannazione. Il suo braccio trasverso è sostenuto da due angeli, mentre quello longitudinale è sorretto da un risorto, il cui volto è nascosto dal legno.³³³ Sulla destra si estende la scena dell'*Inferno*, nella quale sono minuziosamente descritte le pene dei reprobri, che precipitano tra le quattro correnti di fuoco che nascono dalla mandorla di Cristo [159]. Satana, intento a divorare ed espellere i suoi sudditi nudi, siede al centro del suo regno, nel quale i peccati sono puniti separatamente, secondo una topografia ben precisa. Infatti, nella parte sinistra i demoni appendono al collo di ciascun malvagio una borsa, simbolo che connota il peccato di avarizia [160].³³⁴ Tre dannati sono impiccati assieme alla borsa e, con loro, un uomo senza borsa e con gli intestini fuoriusciti dal ventre potrebbe essere Giuda.³³⁵ La sua presenza in quest'area dell'*Inferno* si può collegare con la punizione del peccato di simonia, al quale esplicitamente allude più in basso, quasi in prossimità delle bolge, un vescovo, il quale benedice un uomo che gli offre una borsa di denaro. Nella parte centrale, come sembra indicare lo strangolamento di un malcapitato da parte di un demone, potrebbe essere punito il peccato di gola, al quale paiono rinviare anche la donna costretta a ingoiare del liquido bollente o l'uomo arrostito allo spiedo.³³⁶ Infine, sulla destra scontano le sofferenze i lussuriosi, impiccati con le corde legate alla lingua o ai loro genitali – che talora vengono sgranocchiati o strappati dai diavoli – oppure artigliati o, ancora, picchiati. Nello stesso contesto un uomo che offre una borsa di denaro ad una donna esemplifica il peccato di prostituzione. Alla fine del diciottesimo secolo l'*Inferno* del *Giudizio* era coperto da un telo.³³⁷ Questa sottrazione alla vista dei fedeli era probabilmente motivata dalla sua sconvenienza iconografica rispetto al decoro prescritto nelle chiese di età post-tridentina.

Nel programma del ciclo è ricompresa anche la tavola con *Cristo crocifisso*, che fu dipinta da Giotto contestualmente al ciclo [161, 162]. Verosimilmente questa croce appoggiava verticalmente sulla trabeazione di un'iconostasi.³³⁸ L'esistenza di un simile diaframma, immediatamente

³³² Cfr. LEPIK 1994, pp. 19, 20 nota 49.

³³³ Chiara Frugoni si chiede se in questa figurina non possa eventualmente riconoscersi Cartafilo, cioè l'*ostiarus* del pretorio di Ponzio Pilato, che, secondo i *Chronica Maiora* – iniziati dal monaco benedettino Ruggero di Wendover (morto nel 1236) nell'abbazia inglese di St. Albans e proseguiti dal celebre confratello Matthew Paris – avrebbe colpito con un pugno alla schiena Cristo dopo il suo interrogatorio. Per questo motivo il Messia lo avrebbe condannato a un destino di ciclica morte e resurrezione, destinato a durare sino al Giudizio Universale, e ad essere una testimonianza sempre vivente della fede cristiana: cfr. FRUGONI 2008, pp. 234-236. Come Marco Collareta mi suggerisce, è più probabile che questa figura sia da identificare con il buon ladrone, che fu crocifisso assieme a Cristo e al quale Cristo stesso promise il Regno dei Cieli. Infatti, una recensione delle Memorie di Nicodemo riferisce che nel giorno del Giudizio i patriarchi, i profeti e i protomartiri, guidati da San Michele verso il Paradiso, incontrarono il buon ladrone, che portava una croce ed era in attesa della Resurrezione: cfr. APOCRIFI NUOVO TESTAMENTO 1971, I, pp. 624, 636-637.

³³⁴ Sulla tradizione di questo motivo iconografico si dispone ora di MILANI 2017.

³³⁵ Cfr. FRUGONI 2008, pp. 200-206.

³³⁶ A tal proposito, si è immaginato che lo spiedo sia l'arnese con cui viene punita in questo contesto la sodomia (DERBES-SANDONA 2015, p. 53) ma l'ipotesi mi sembra più convincente se riferita al dannato che, nella corrente di fuoco più a sinistra, è stabilizzato da un primo demone e sta per essere infilzato da un secondo. Un'altra vittima viene legata a due pali di legno e squartata con una sega, attributo che visualizza comunemente la discordia civile.

³³⁷ Cfr. BRANDOLESE 1795, p. 213.

³³⁸ La data e l'autografia della tavola sono state oggetto di discussione nel corso del tempo: per un bilancio critico cfr. D. BANZATO in *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, pp. 291-293. La presenza di un'iconostasi è stata postulata da MOSCHETTI 1922-1923 sotto l'arco di accesso al presbiterio. PROSDOCIMI 1956 ha pensato che la Croce potesse trovarsi a due terzi della navata, in corrispon-

al di sotto dell'arco trionfale, è stata ipotizzata tenendo in considerazione l'ubicazione delle tracce di consunzione del pavimento sul limitare del coro. Per questo motivo si è pensato che questo schermo fosse aperto ai lati e chiuso al centro [163].³³⁹ Infatti, nelle chiese d'Occidente per tutta l'età medievale fu consueta la suddivisione dello spazio ecclesiastico mediante barriere più o meno articolate, in modo tale da separare nettamente l'area riservata al clero da quella destinata ai laici. A queste barriere si poteva accedere tramite varchi, spesso coperti da cortine. Esse rispondevano sia all'esigenza di contenere la frequentazione del coro da parte dei laici sia a quella di enfatizzare la sacralità del luogo in cui si svolgeva l'azione liturgica, della quale i fedeli dovevano avere una percezione assai più indiretta di quanto non avvenga nelle chiese post-tridentine.³⁴⁰ La trabeazione di questa iconostasi avrebbe potuto essere collocata all'altezza delle fasce cosmatesche che bordano inferiormente i due "inganni ottici", in modo tale da suggerire una piena integrazione tra architettura simulata e architettura reale; in questo caso, la croce sarebbe stata posizionata a circa tre metri da terra.³⁴¹ Se si reintegra mentalmente la presenza di questo manufatto nell'aula della cappella, sarà evidente che, con questo 'complemento' mobile inserito nella luce dell'arco, il ciclo giottesco doveva apparire del tutto concluso, senza lasciare quella sensazione di incompiutezza che pure avrebbe potuto essere determinata in origine dall'assenza di decorazioni a fresco sulle pareti del presbiterio e dell'abside.

La tavola è opistografa. Sul recto, delimitato da una cornice mistilinea di fattura veneta³⁴² e rivolto verso l'aula, il *Cristo Crocifisso* è compianto nei capicroce dalla *Madonna* e da *San Giovanni*; in alto, sopra il cartiglio che recita *Hic est Iesus Naçarenus rex Iudaeorum*, vi è il *Redentore* benedicente, mentre nel tabellone triangolare in basso è il teschio di Adamo sul monte Golgota. Sul verso, che si poteva osservare soltanto dal presbiterio, è dipinto al centro l'*Agnello mistico*, mentre nelle tre terminazioni laterali e sull'asse longitudinale in basso, in corrispondenza di una sporgenza, vi sono quattro tondi che contengono i simboli degli Evangelisti (aquila di San Giovanni in alto, bue di San Luca a destra, l'angelo di San Matteo e il leone di San Marco). Il verso della croce ha perduto gran parte della pittura a tempera e mostra la carpenteria lignea. È probabile che le cattive condizioni di questo lato dell'opera siano da imputare al fatto che il manufatto è rimasto appoggiato per lungo tempo alla parete di fondo dell'abside. Invece, il recto presenta uno stato di conservazione migliore, per quanto la pellicola pittorica si presenti impoverita. L'immagine

denza dei due altari laterali, mentre più recentemente BANZATO 1995 ha ripreso l'idea di Moschetti, che incontra ora un consenso condiviso.

³³⁹ Cfr. MOSCHETTI 1922-1923.

³⁴⁰ Cfr. BACCI 2005, pp. 79-85. Ispirandosi al tramezzo dipinto nel *Presepe di Greccio* nel ciclo francescano della Basilica Superiore di Assisi, JACOBUS 2008, pp. 50-62, ha pensato che dovesse esistere nell'oratorio padovano un vero e proprio "antecoro" aggettante, che si sarebbe innalzato all'altezza degli attuali altari laterali della navata e che avrebbe permesso di accedere ad un eventuale pulpito. L'ipotesi, del tutto inverosimile viste le dimensioni contenute dell'ambiente, decisamente inadatto a forme di predicazione, non ha trovato peraltro nessun riscontro nelle indagini termografiche delle murature esperite da DEIANA c.d.s.

³⁴¹ Così BANZATO 1995; peraltro, va rilevato che sull'intradosso dell'arco trionfale, esattamente alla quota delle due fasce affrescate, esistono due ampie stuccature, ora reintegrate a tratteggio, alle quali avrebbero potuto essere ancorati gli elementi più esterni di questa trabeazione. Per una descrizione di queste stuccature cfr. CAPANNA-GUGLIELMI 2003a. Una posizione inclinata e più elevata della croce, ipotizzata sulla base dell'analisi di due stuccature simmetriche esistenti a m 4,15 da terra, è stata proposta da CAPANNA-GUGLIELMI 2003b.

³⁴² SPIAZZI 1995.

di Cristo rispetta la tipologia iconografica messa a punto da Giotto nella croce di Santa Maria Novella e in quella dipinta nella scena dell'*Accertamento delle Stimmate* nelle Storie francescane di Assisi, perfezionata – immediatamente prima del soggiorno padovano – nell'esemplare di San Francesco a Rimini. La sofferenza del Messia è restituita in una dimensione quotidiana; il perizoma trasparente è annodato sulla destra anziché sul davanti, come nella consuetudine duecentesca; i piedi sono ancorati al legno tramite un solo chiodo. La figura affusolata è appesa ad una croce blu, che si staglia su una preziosa stoffa quadrigliata nei colori rosso, azzurro, nero e oro, bordata di un listello azzurro ricamato a motivi pseudo cufici. Il modellato del corpo è messo in risalto dalla luce, che proviene da destra. Infatti, se la fonte luminosa presupposta per i murali sulle pareti laterali è la trifora sulla controfacciata, per la croce Giotto immagina che tale sorgente siano le sei finestre laterali sul lato meridionale. Il vigore plastico delle figure risulta attenuato da incaute spuliture attuate nel corso dei secoli. Le aree, che hanno maggiormente patito per questi interventi, sono gli incarnati: infatti, sul corpo di Cristo e i suoi volti di Maria, di Giovanni e di Dio Padre affiora ovunque la sottostante preparazione in verdaccio.³⁴³

2.3.2 Gli arredi dell'aula

L'attuale pavimentazione a pietre bianche e nere della navata centrale, realizzata nell'Ottocento, mostra un disegno a stelle a sei punte e sembra essere stata posata su un più antico strato pavimentale, costituito da tavole di cotto. Tale strato è riemerso al di sotto del tavolato, al quale sono ancorati i pancali perimetrali dell'aula, nel corso del restauro del 2001-2002 [164].³⁴⁴ Gli schienali di questi pancali, dalla carpenteria lineare, sono composti da tre registri sovrapposti. In quello centrale la decorazione pittorica, che si presenta ovunque lacunosa e ripresa in più punti, presenta fioroni, che sono intervallati da campi nei quali sono racchiusi vasi, piante e fiori, uccelli e festoni; e deriva tipologicamente dalla grottesca tardoantica, che conosce un'ampia fortuna nella cultura manieristica padovana [165]. Il registro superiore e quello inferiore hanno decorazioni, eseguite a *stencil* con l'utilizzo di mascherine e a mano, che consistono in cerchi, che circoscrivono grossi fioroni, alternati a intrecci vegetali entro una cornice a palmette. Come si intuisce da una semplice ricognizione autoptica e come è stato confermato dai rilievi tecnici effettuati in occasione dell'ultimo intervento conservativo, tali pancali non sono coevi o immediatamente posteriori agli affreschi di Giotto. I motivi ornamentali degli schienali sono affini, ma non identici, a quelli dei murali nella loggia sopra la sagrestia³⁴⁵ e potrebbero dunque risalire allo stesso periodo in cui questi ultimi furono eseguiti. Il rinvenimento sotto i pancali di una moneta del 1553, con tutta probabilità deposta intenzionalmente a fini di memoria, pone la loro esecuzione e messa in opera subito dopo la metà del secolo.

Un discorso diverso può essere riservato agli stalli della navata, posti lungo le pareti d'ambito in prossimità del presbiterio [166]. Tali stalli, provvisti di inginocchiatoi nello spazio ad essi an-

³⁴³ Cfr. FLORES D'ARCAIS 1995b e la scheda di D. BANZATO in *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, pp. 291-293.

³⁴⁴ Al di sotto di questo primo strato ne è stato rinvenuto un secondo, più antico e sempre in tavole di cotto.

³⁴⁵ Cfr. *infra*.

tistante, sono separati da volute a ricciolo e mostrano sugli schienali due lievi incassi, ricavati al di sopra e al di sotto del listello trasversale sagomato. Questi incassi sono decorati con campiture dipinte con effetto a finto marmo, che richiamano quelle dello zoccolo soprastante.³⁴⁶ La morfologia di questi manufatti è analoga a quella degli stalli inseriti negli incavi ai lati delle pareti del presbiterio, la struttura portante dei quali «già in fase costruttiva era stata addossata alla parete muraria e incassata entro muretti di mattoni appositamente realizzati in aggetto, cosicché i fianchi di ciascuna seduta si infilassero entro le scanalature degli archetti in pietra posti nella parete superiormente agli stessi stalli, al fine di garantirne il bloccaggio e per evitare il ribaltamento dei manufatti al momento del loro utilizzo» [167].³⁴⁷ Tale dato permette di concludere che questi arredi furono tutti intagliati e montati durante la costruzione del presbiterio e la decorazione dell'aula; che essi esemplificano al massimo livello quel principio di continuità tra quanto è dipinto sul piano bidimensionale e quanto esiste nello spazio tridimensionale che presiede all'intero intervento giottesco nella cappella; che, qualora si osservi che dietro i pancali di navata, sempre al di sotto dello zoccolo con le Virtù e i Vizi e le specchiature a finto marmo, la finitura a intonaco è assente e la tessitura muraria lasciata a vista, molto probabilmente il piede della parete era sin dall'origine occultato da un rivestimento ligneo o da sedili, sempre in legno e forse parimenti abbelliti da pitture con effetto a finto marmo.³⁴⁸

I pancali e gli stalli di navata sono interrotti, poco oltre la metà dell'aula, da due altari [168, 169], i cui fronti dissimulano altrettante scalinate per l'accesso ai pulpiti per la lettura del Vangelo e dell'Epistola. Queste due strutture devono essere state assemblate in un momento successivo alla campagna giottesca di affrescatura dell'aula, poiché l'estremità più interna del fronte di ciascun altare, realizzata in muratura, si giustappone ai riquadri in finto marmo dello zoccolo, interrompendone la continuità di lettura. A sostegno di questa congettura bisogna anche rilevare che ogni altare è dotato di un piccolo ripostiglio liturgico a due ripiani incassato nel muro, il cui inserimento ha comportato l'obliterazione di una porzione limitata dell'intonaco giottesco nella parte bassa dello zoccolo [170]. Contemporaneamente a questo intervento dovettero forse essere dipinti i piedi delle pareti compresi tra i due ripostigli e gli altari, che ripropongono il motivo dei partimenti in finto marmo dello zoccolo giottesco, con l'aggiunta di dettagli illusionistici come la sbreccatura della pietra della finta cornice, ma senza eguagliarne l'effetto mimetico.³⁴⁹ La morfologia di questi due ripostigli, che hanno una terminazione ad arco sovrastato da un timpano

³⁴⁶ La decorazione ora visibile è ridipinta; di quella originaria ben poco sembra essere rimasto sotto lo strato superficiale: cfr. BORSELLA-PIOVAN 2005, p. 197.

³⁴⁷ BORSELLA-PIOVAN 2005, p. 196.

³⁴⁸ Dello stesso avviso ROMANO 2008, p. 214. Per tutte queste considerazioni cfr. BORSELLA-PIOVAN 2005, *passim*; e le schede di G. ERICANI in *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, pp. 254-257. Mi sembra improbabile, come sostiene SIMON 1995, che gli affreschi di Giotto originariamente arrivassero sino alla quota del pavimento e siano stati più tardi distrutti per appoggiare i pancali alle pareti. Nel restauro del 2001-2002 è stato scoperto dietro agli stalli di sinistra nell'aula, in prossimità della porta laterale, l'arco di sostegno del varco di accesso all'ambiente ipogeo: cfr. BORSELLA-PIOVAN 2003, p. 205. C'è da credere che stalli molto simili coprissero il basamento della Sala del Capitolo del Santo sui lati corti e al di sotto delle specchiature a finto marmo ancora visibili e identiche a quelle della cappella.

³⁴⁹ Secondo ROMANO 2008, p. 233 nota 72, quest'integrazione pittorica spetterebbe a non meglio specificati «restauratori ottocenteschi». Tuttavia, mi sembra più plausibile che essa sia stata eseguita contestualmente all'allestimento dei due altari per coprire la muratura dei basamenti laterali, che, altrimenti, sarebbe rimasta a vista.

coronato a dentelli, sembra voler uniformarsi a quella del ripostiglio dell'altare maggiore, che, tuttavia, è trilobato ed è contestuale alla costruzione del presbiterio [171].³⁵⁰ Se i due altari con amboni furono compiuti dopo il 1305 e, forse, dopo la morte di Enrico, ad una certa distanza cronologica dall'impresa giottesca, tuttavia è certo che essi appartengono ad una fase in cui la cappella era ancora di giuspatronato della famiglia Scrovegni, come lascia pensare il leggio in ferro battuto dell'ambone *in cornu epistulae*. Infatti, il listello su cui appoggia il piano del leggio presenta l'emblema della scrofa, ripetuto nell'aula anche al centro delle vetrate delle monofore laterali [172].³⁵¹ Dunque, è probabile che essi siano da riferire al lungo periodo in cui la cappella appartenne agli eredi di Enrico, che, tornati a Padova dall'esilio veneziano intorno alla metà del quattordicesimo secolo, ne rimasero in possesso – ad eccezione del periodo 1390-1404 – fino al 1443.³⁵² I due altari sono posti su una base in pietra e alla mensa ci si avvicina tramite una pedana in legno, i cui rialzi sono decorati con archetti lobati, forse dell'ultimo quarto del XIV secolo o del primo quarto di quello successivo. Le specchiature anteriori e laterali degli altari ripetono nuovamente il motivo della pannellatura in finto marmo e risalgono ad una fase successiva rispetto a quelle presenti sul basamento murario dell'aula, forse al sedicesimo secolo. Al centro delle specchiature anteriori sono raffigurate due croci pomate inscritte entro circonferenze. Sugli altari campeggiano due polittici di modestissima qualità, dipinti a tempera su pietra, entro cornici dorate, anch'esse in pietra. Queste ultime, di analoga fattura e costituite da colonnine tortili che sorreggono archetti a carena di nave rovesciata – motivo consueto nell'architettura veneziana – e, al centro, archetti polilobi, sono un'imitazione in stile della carpenteria dei polittici tardogotici, spogliata delle esuberanze decorative e normalizzata entro un campo rettangolare. Si tratta di un indizio della sensibilità precoce e del rispetto nei confronti dell'unitarietà gotica dell'aspetto interno della cappella. Il polittico dell'altare settentrionale rappresenta la *Madonna del Rosario contemplata da San Domenico e Sant'Antonio da Padova tra Sant'Antonio abate, San Giuseppe, Santa Caterina e San Giacomo Minore*. Nei pennacchi tra gli archi entro tondi, avviluppati da tralci acantini appiattiti, si susseguono da sinistra *San Carlo Borromeo, San Daniele, San Prodocimo, Sant'Antonio da Padova, Santa Giustina, San Francesco d'Assisi* [173]. Il dossale meridionale ospita al centro *Cristo crocifisso affiancato dalla Vergine e da San Giovanni tra i quattro Evangelisti*, mentre nei tondi dei pennacchi si osservano da sinistra *San Francesco di Paola, San Francesco d'Assisi, Santa Lucia, San Rocco, San Gaetano di Thiene, San Girolamo* [174]. La caratterizzazione quasi popolare delle figurette, tra le quali è particolarmente goffa quella di San Matteo, vicina alla perdita dell'equilibrio; la sommarietà e l'incertezza nella definizione degli spazi, il trattamento piuttosto impacciato delle falcatore dei manti, spesso costruite in modo del tutto autonomo e svincolato rispetto al volume dei corpi, e il carattere devozionale hanno suggerito una datazione ai primi decenni del Settecento e l'attribuzione a Domenico Zanella, pittore locale piuttosto mediocre vissuto tra il XVII e il XVIII secolo e documentato fino al 1739.³⁵³ Quest'ultimo fu anche l'autore di parte della decorazione

³⁵⁰ Cfr. *infra*.

³⁵¹ Le attuali vetrate potrebbero esser state realizzate dopo l'acquisto della cappella da parte del Comune nel 1881.

³⁵² HUECK 1973, p. 282, data entrambi i manufatti al periodo 1305-1317. Mi sembra destituita di fondamento l'affermazione di SIMON 1995, p. 27, secondo cui i due altari-amboni sarebbero stati concepiti nel contesto di un adeguamento liturgico post-tridentino, nel tardo Cinquecento.

³⁵³ Cfr. la scheda di F. MAGANI, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, p. 253.

pittorica della facciata della cappella, rimossa nella seconda metà dell'Ottocento e della quale resta la *Madonna con Bambino* nella lunetta del portale.³⁵⁴

Alla fase, in cui fu scolpita la cornice in pietra dei due polittici, si può forse ancorare anche il leggio in marmo dell'ambone *in cornu Evangelii*, che è ornato da tralci di acanto, assai simili a quelli scolpiti nei pennacchi dei due dossali, quasi ad imitazione dei piatti di coperta di un libro liturgico [175]. Invece, sembra pertinente ad una fase più antica, probabilmente alla seconda metà del Trecento o agli inizi del Quattrocento, la struttura dei due amboni, ai quali si sale attraverso brevi rampe, delimitate da semplici colonnine con fusto liscio e capitello sormontato da un abaco a dentelli, e i cui parapetti non presentano ornati.³⁵⁵

Altri due altari furono inseriti in tempi differenti sulle pareti di testata dell'aula, ai piedi dell'arco trionfale. Quello sinistro fu realizzato dopo la chiusura della porta laterale del fianco settentrionale ed è stato eliminato quando, nel 1998-1999, è stato completato il cosiddetto "Corpo Tecnologico attrezzato" e la porta è stata riaperta.³⁵⁶ Con la rimozione di questo manufatto è riemersa anche la specchiatura mazzata giottesca, lacunosa nell'area superiore.³⁵⁷ Ben più antico è l'altare della testata destra, detto "del Sacramento", incassato in una rientranza archiacuta del muro [176, 177]. La sua mensa appoggia su una base, che in passato è stata oggetto di un rimaneggiamento. Infatti, la sua lunghezza è stata aumentata in direzione della parete grazie a una giunta di mattoni e calce, come rivela anche l'alterazione della specchiatura dipinta sul lato anteriore dell'altare.³⁵⁸ Nell'incasso ogivale sopra la mensa vi è un affresco, della stessa mano del frescante autore del ciclo mariano delle pareti del coro, che raffigura il *Cristo in gloria*, l'*Orazione nell'orto degli ulivi* e la *Flagellazione*, e che circonda un tabernacolo, il cui sportello ligneo conserva labili tracce di un soggetto dipinto, forse un'*Ascensione di Cristo*. Nei pennacchi laterali vi sono due busti di sante martiri, delle quali quella a sinistra potrebbe essere *Santa Caterina d'Alessandria* e l'altra a destra, che sorregge con la sinistra una mandibola e con la destra una tenaglia, può essere identificata con *Sant'Apollonia*. Inoltre, se si osservano i tralci fitomorfi sottostanti i due medaglioni si scorgono tracce di uno strato pittorico precedente, che riproduce un ornamento vegetale a monocromo pienamente compatibile con la campagna giottesca.³⁵⁹ Si può quindi concludere che la *facies* attuale di quest'angolo è successiva ai lavori compiuti da Giotto entro il 1305, sebbene essa risalga forse all'iniziativa di Enrico Scrovegni, poiché l'affresco, come quelli del coro, potrebbe essere stato eseguito intorno al 1320 o poco più tardi.³⁶⁰

³⁵⁴ Su Domenico Zanella cfr. FANTELLI 1987; F. MAGANI, P.L. FANTELLI in *Da Padovanino a Tiepolo* 1997, pp. 231-232; FANTELLI 2007, pp. 135-136. Cfr. inoltre *supra*, pp.

³⁵⁵ F. MAGANI, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, p. 253, afferma che le cornici dei polittici sarebbero il risultato di un non meglio indicato restauro avvenuto nel XIX secolo, nel corso del quale sarebbero state rifatte anche alcune parti dei pulpiti.

³⁵⁶ BORSELLA 2003, p. 172.

³⁵⁷ CAPANNA-GUGLIELMI 2003a, p. 247.

³⁵⁸ BORSELLA-PIOVAN 2003, p. 206.

³⁵⁹ L'originaria presenza di una specchiatura, del tutto analoga a quella in opera sul piede sinistro dell'arco trionfale, è presupposta anche da ROMANO 2008, p. 214. Cfr. anche la scheda di E. COZZI, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, p. 257.

³⁶⁰ Così HUECK 1973, p. 282. Per SIMON 1995, p. 27, l'altare del Sacramento sarebbe stato allestito solo dopo la morte di Enrico. Non ha più seguito nella letteratura recente l'ipotesi di HERZNER 1982, secondo il quale in questa posizione - e precisamente entro una nicchia archiacuta - Giotto avrebbe progettato originariamente il monumento funebre di Enrico degli Scrovegni, al quale sarebbe

Purtroppo, i dedicatari degli altari sono in parte cambiati nel corso dei secoli e, forse, soltanto uno spoglio ancor più minuzioso di tutto il materiale documentario attinente la Cappella potrebbe forse consentire di ricostruire queste modifiche con maggiore precisione. Come è stato anticipato nel precedente paragrafo, l'esistenza di un altare di Santa Caterina è attestata per la prima volta nel 1435, quando Pietro di Ugolino Scrovegni disponeva nel suo testamento un legato di 300 ducati per l'acquisto di beni destinati a istituire un beneficio in favore di un chierico che avrebbe provveduto alla sua officatura. Invece, sembra che un altare, dedicato a San Giovanni, sia esplicitamente menzionato per la prima volta nel 1467, quando i Capodilista consegnarono ai Trevisan, che possedevano l'Arena dal 1451, la dote patrimoniale connessa al beneficio di questo altare.³⁶¹ È possibile che queste due piccole cappelle coincidessero con quelle poste a metà navata. Inoltre, in due inventari del 1672 e del 1676 (cfr. APPENDICE 3) si descrive lo stato di cinque altari: oltre a quello maggiore, o dell'Annunciata, quello di San Giovanni Evangelista, quello di Santa Maria Maddalena, quello della Beata Vergine e quello del Crocifisso. In particolare, l'inventario del 1676 accenna a un «Altare della Beata Vergine con 4 altri santi di carton, cioè San Lorenzo, Sant'Andrea, Sant'Agostino e Sant'Antonio dal fogo» e alla sua «palla [...] di pietra con cornici dorate attorno la scalinata di pietra con lettorile per cantar l'evangelio»; e a un «Altare del crocifisso con 4 figure di diversi santi», che mostra una «palla di pietra con cornici dorate, attorno la scalinata con due³⁶² lettorilli di ferro lavorato per l'epistola». Sembra che l'estensore del documento abbia considerato la posizione *in cornu epistulae* e *in cornu evangelii* a partire dall'ingresso e non dall'altar maggiore; e che, dunque, l'altare della Vergine sia quello settentrionale e l'altare del Crocifisso quello meridionale. Infatti, i dedicatari degli altari e il materiale con cui sono stati realizzati i due legghi degli amboni coincidono perfettamente con la situazione attuale dei due manufatti, purché essi siano considerati in posizione invertita. Peraltro, dall'inventario si desume che l'aspetto delle cornici dei due dossali d'altare nel 1676 doveva essere praticamente identico a quello attuale, mentre – almeno nel caso dell'altare della Vergine – i santi laterali effigiati sul polittico erano diversi da quelli che si osservano al presente. Per esclusione, si dovrà ammettere che gli altari di San Giovanni Evangelista e di Santa Maria Maddalena citati nell'inventario siano da identificare con quelli ai piedi dell'arco trionfale, forse rispettivamente con l'altare settentrionale e con quello meridionale, ora detto “del Sacramento”. In tal modo, l'anno 1676 viene a costituire il termine entro il quale dovette essere creato l'altare che insiste sul piede sinistro dell'arco trionfale e, di conseguenza, il termine entro il quale dovette essere murata la porta laterale di accesso alla cappella, la cui soglia venne ad essere occupata proprio dall'ingombro di questo manufatto.

In conclusione, ad eccezione dell'altar maggiore, resta incerto dove si trovassero quei *plures altares*, la cui presenza *ab origine* nell'oratorio costituì uno dei motivi della lamentela indirizzata dai frati Eremitani al vescovo di Padova nel gennaio del 1305.

appartenuta la statua del fondatore orante ora in sagrestia. Cfr. da ultimo TIGLER 2016.

³⁶¹ Cfr. GIOVAGNOLI 2008, p. 115.

³⁶² Depennato.

2.3.3. Lo spazio presbiteriale

Al di là dell'aula il coro, forse completato già per la data di dedizione dell'edificio, fu verosimilmente concluso con l'addizione dell'abside e della sagrestia entro il 25 marzo 1305 [178]. Il coro ha dimensioni quadrate ed è coperto da una volta a crociera costolonata, mentre l'abside, che ha pianta pentagonale, è sormontata da una volta a spicchi separati da costoloni. Sul lato destro del coro sono presenti cinque stalli, ridotti a quattro sul lato sinistro per l'ingombro della porta che immette nella sagrestia, la struttura portante dei quali – come si è visto – può essere considerata contestuale alla costruzione del presbiterio stesso.³⁶³ Questi stalli sono sormontati da cuspidi ogivali su mensole foliate con abaco a dentelli, che sono trilobate nel loro spessore interno e hanno un coronamento triangolare concluso sempre a dentelli. La morfologia di questo coronamento si ripete identica anche nel profilo superiore del piccolo ripostiglio liturgico, che si apre immediatamente a destra degli stalli del lato destro.³⁶⁴ All'interno di ciascuna cuspidi il fondo della parete è decorato a finto marmo. Inoltre, cuspidi in pietra di fattura analoga, sebbene privi di stalli lignei negli incavi sottostanti, proseguono anche su quattro dei cinque lati dell'abside, nella quale se ne contano sei. Queste osservazioni lasciano pensare che la campagna costruttiva e decorativa del coro e dell'abside sia stata condotta – se non continuativamente – in un arco temporale abbastanza ristretto.

Com'è stato indicato nel paragrafo precedente, l'accesso al coro doveva avvenire originariamente attraverso i varchi aperti nell'iconostasi costruita proprio al di sotto dell'arco trionfale. La sua eliminazione potrebbe essere stata sollecitata dalle prescrizioni tridentine sulla distribuzione interna delle fabbriche ecclesiastiche. Questo diaframma fu sostituito da una balaustra su colonne, che è ben visibile in un disegno acquerellato eseguito nel 1871 da Gabriele Benvenuti, Vincenzo Grasselli e Barnaba Lava e che non è più presente [179], sebbene sia ancora possibile osservare le tracce dell'incasso della struttura nell'intonaco delle lesene laterali.

L'altar maggiore, al cui interno furono deposte numerose reliquie³⁶⁵ al momento della consacrazione dell'altare, ha subito pesanti rimaneggiamenti nel corso dei secoli, sebbene la mensa sembri essere ancora quella antica.³⁶⁶ Con ogni probabilità, Giovanni Pisano scolpì il gruppo in marmo di Carrara con la *Madonna con Bambino* al centro e due *Angeli cerofori* ai lati, che presumibilmente doveva essere già pronto e consegnato quando la chiesa fu consacrata, proprio per l'altare, dove oggi si trova [180]. L'ubicazione delle tre statue è stata oggetto di ampia discussione nella letteratura recente, in maggioranza orientata a credere che l'attuale sito del gruppo sia quello

³⁶³ Cfr. *supra*, p. x. Nel corso del recente restauro sono state ritrovate, al di sotto di questi manufatti lignei, due monete, per le quali – considerato il sito di rinvenimento – sembra da escludere la perdita accidentale e da confermare la deposizione intenzionale. La moneta recuperata sotto gli stalli del lato sinistro fu conosciuta nel periodo 1293-gennaio 1306; quella ritrovata sotto gli stalli del lato destro fu emessa tra 1276 e 1311: cfr. CALLEGHER 2004(2005), secondo il quale è molto probabile che siano stati deposti in una data assai a ridosso della dedizione o della consacrazione della cappella.

³⁶⁴ Secondo SIMON 1995, p. 27, questo oggetto sarebbe un *pastiche* assemblato con materiale di riuso. L'esame del manufatto non sembra avvalorare questa ipotesi.

³⁶⁵ Ora in sagrestia. Per una loro descrizione cfr. BELLINATI 1986-1987(1987).

³⁶⁶ Così almeno notava SELVATICO 1869, p. 4.

prescelto *ab origine*.³⁶⁷ Sembra comunque certo che queste sculture si trovassero sopra il gradino dell'altare nel 1676, perché l'inventario dei beni dell'oratorio redatto in quell'anno ricorda che «sopra l'altare vi è una Madonna di marmo con due angeli»,³⁶⁸ che sembra ragionevole identificare con le tre figure del maestro toscano, considerato che non sono attestati altri soggetti analoghi e in marmo nell'arredo 'storico' dell'oratorio.³⁶⁹ Nel periodo compreso tra il 1676 e il 1765 le statue dovettero essere rimosse da quella collocazione. Infatti, la guida cittadina di Giovanni Battista Rossetti, pubblicata proprio in quell'anno, specifica che sull'altare è alloggiato il quadro dell'Annunciazione di Pietro Paolo da Santacroce, alto poco più di un metro e mezzo, che, come informa l'iscrizione apposta sulla tela, fu portato a compimento nel 1595 [181].³⁷⁰ Tale immagine era nata come uno stendardo processionale e, dopo esser stata dismessa, fu riconvertita come pala nel momento in cui si decise di riconfigurare l'altare maggiore. La nuova forma della struttura, che assurgeva a punto focale del campo visivo del fedele che faceva il suo ingresso nell'oratorio, è testimoniata dal suaccennato disegno acquerellato del 1871 [179]. Questo foglio mostra che lo stendardo tardo-cinquecentesco era incorniciato da un ornato marmoreo con volute laterali e con un timpano curvilineo sommitale, e che l'altare stesso era affiancato dalle mostre di due porte d'accesso al retroaltare, entrambe provviste di timpano curvilineo. Inoltre, il gradino sopra la mensa era a quel tempo ornato da un fregio con tralci vegetali, che formavano un cartiglio al centro. Contestualmente al riallestimento dell'altare le tre statue della Madonna e degli angeli furono periferizzate sul fondo dell'abside, su un segmento murario sopra la tomba di Enrico Scrovegni, e sistemate al di sotto di una copertura risolta sul fronte anteriore con una cornice lobata in forma di cuspidi, digradante lungo le due linee oblique delle falde.³⁷¹ Come si osserva in una rara immagine fotografica, sembra che questo riassetto fu condotto nella piena consapevolezza della compatibilità stilistica tra la tomba e le statue [182].³⁷²

Il rimaneggiamento tardobarocco dell'altare fu cancellato nel corso dei restauri operati entro il 1881, subito dopo l'acquisto della Cappella da parte della municipalità di Padova. In quell'occasione la struttura fu privata dei marmi soprammessi e delle porte laterali. Inoltre, furono riscoperse sulla sommità della parte retrostante dell'altare tre mensole fogliacee distanziate, ritenute coeve all'assetto primitivo dell'altare, sulle quali furono riposizionate le statue di Giovanni Pisano.³⁷³

³⁶⁷ Cfr. soprattutto le ragioni di R.P. NOVELLO, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, pp. 268-274. Secondo FLORES D'ARCAIS 1998a, FLORES D'ARCAIS 2001 e SIMON 2014, i tre pezzi sarebbero stati commissionati per adornare il sepolcro di Enrico in fondo all'abside. Invece, Guido Tigler (cfr. G. TIGLER, in *Giotto e il suo tempo* 2000, p. 378; TIGLER 2007, p. 250), pensa che le statue sianoigrate dall'altare sopra la tomba di Enrico all'incirca nel 1365, data della morte di Jacopina, vedova di Enrico.

³⁶⁸ Cfr. APPENDICE 3, p. Sembra naturale concludere che nella voce sia sottintesa la presenza di un Bambino insieme con la Vergine, che – sola – non dà un senso iconografico compiuto.

³⁶⁹ La voce dell'inventario prosegue così: «et un crocefisso di tavola vecchio con due figurine di terra, cioè una della Beata Vergine e l'altra di San Michiele». Non è certo che possa trattarsi del crocifisso di Giotto. Segnalo che, nell'inventario del 1672, con le stesse parole viene indicato un oggetto che allora si conservava in sagrestia. Cfr. APPENDICE 3, p.

³⁷⁰ ROSSETTI 1765, p. 19, legge erroneamente 1555.

³⁷¹ ROSSETTI 1765, pp. 19-20, indica che la statua della Vergine si trovava «dietro l'altare».

³⁷² Cfr. la fotografia pubblicata da FLORES D'ARCAIS 2001, p. 109.

³⁷³ Nel 1881 il sindaco di Padova Antonio Tolomei scriveva che «l'altar maggiore, che al tempo degli Scrovegni reggeva le statue della Vergine e dei due angeli, ora collocati al sommo del Mausoleo, era stato nel secolo XVII manomesso e deturpato con un sopraornato marmoreo del Bonazza», e aggiungeva che esso «era un vero palinsesto di pietra, sotto il quale l'occasione del ristaurò ci fece leggere nella sua integrità la schietta lezione del testo primitivo»: TOLOMEI 1881, p. 11. Invece, le decorazioni vegetali sei-settecentesche

L'ipotesi che la collocazione attuale del gruppo sia quella originaria è confortata da più indizi. In primo luogo, la presenza di un'immagine della Vergine sopra l'altare maggiore sarebbe stata estremamente pertinente in una cappella dedicata alla Madonna della Carità. Inoltre, la distribuzione delle figure sopra l'altare sembra garantire la corretta articolazione spaziale del dialogo che si instaura fra di loro. Infine, una posizione delle sculture quantomeno ravvicinata al fedele è presupposta anche dal dato che il gruppo nacque per essere osservato da tutte le direzioni, visto che le statue sono scolpite e decorate su tutti i lati secondo uno stesso grado di finitura e con una qualità di esecuzione altissima, che lascia peraltro propendere a favore di un tasso di totale autografia dei manufatti. È possibile che proprio la consapevolezza che queste immagini avrebbero beneficiato di una visione ravvicinata dal basso abbia ispirato a Giovanni Pisano la 'firma' in maiuscola gotica DEO GRATIAS OPUS // IOH(ANN)IS MAGISTRI NICOLI // DE PISIS, esibita con orgoglio e al tempo stesso con devozione su tre lati del piedistallo quadrangolare della Madonna. È estremamente significativo che questa sottoscrizione sia in realtà un calco da una formula – di presunta ispirazione antica – adottata da Giotto, che Giovanni – che agli inizi del Trecento era capomaestro dell'Opera del Duomo di Pisa – potrebbe aver mutuato dalla 'firma' apposta sulla tavola giottesca con le *Stimate di San Francesco*, dipinta dal maestro sullo scorcio del Duecento per la chiesa pisana di San Francesco.³⁷⁴ Infatti, questo dato positivo costituisce la riprova di un dialogo, che potrebbe aver giocato un ruolo di primo piano nel coinvolgimento nel cantiere padovano dello scultore, il quale fu forse raccomandato allo Scrovegni direttamente da Giotto.³⁷⁵ La corrispondenza biunivoca del confronto tra i due maestri nella Cappella è dimostrata visivamente tanto dalle personificazioni delle *Virtù* e dei *Vizi* dipinte da Giotto nello zoccolo dell'aula, che, com'è stato già ricordato, sono vere e proprie traduzioni pittoriche di statue scolpite e presuppongono lo studio di modelli antichi e contemporanei; quanto dalle sculture di Giovanni, ricoperte parzialmente da una policromia che concorreva ad equipararle a pitture *egredientes parietibus*. Con ogni probabilità queste sculture, alte poco più di un metro, dovettero essere realizzate entro il marzo 1305 nell'atelier pisano del maestro, all'epoca impegnato nell'impresa del pervio del Duomo di Pisa, e poi spedite a Padova.³⁷⁶ I volumi delle tre figure appaiono fortemente condizionati dalla compattezza squadrata dei blocchi di marmo dai quali sono state ricavate; per questo motivo, esse sono caratterizzate da un verticalismo assai accentuato. Al centro è la Madonna stante, in una posa leggermente arcuata, e incoronata, che indossa sul capo un velo frangiato e una tunica

del gradino d'altare furono in un primo momento risparmiati, come mostra una fotografia di Luigi Borlinetto successiva ai restauri [178]. Questo gradino presenta una cornice con palmette stilizzate, che sono identiche a quelle delle mensole dei baldacchini degli stalli del coro e a quelle che circondano le specchiature della cassa del sarcofago della tomba di Enrico. La cornice non sembra esser stata oggetto di rifacimento, mentre è difficile esprimersi, in assenza di indagini tecniche, sulla doratura su fondo blu delle palmette. Una specchiatura marmorea rettangolare liscia ha rimpiazzato gli ornamenti vegetali. Sulle tre sculture di Giovanni Pisano cfr. SEMENZATO 1974; CARLI 1977, pp. 125-132; POESCHKE 1998-2000, II, pp. 122-123; TIGLER 2000, p. 249; G. TIGLER, in *Giotto e il suo tempo* 2000, pp. 378-381, con bibliografia indicata; FLORES D'ARCAIS 2001; R.P. NOVELLO, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, pp. 268-274; SPANNOCCI 2005, pp. 159-171; TIGLER 2007, pp. 240-246. Per completezza bibliografica si vedano recentemente anche FIDERER MOSKOWITZ 2001, p. 81; SIMON 2014, *passim*.

³⁷⁴ DONATO 2006.

³⁷⁵ SEMENZATO 1974.

³⁷⁶ Così FIDERER MOSKOWITZ 2001, pp. 236-237; TIGLER 2007, p. 243. Da ultimo, pensa invece ad un'esecuzione *in loco* CALECA 2001, p. 103. Per una discussione sulle varie ipotesi a riguardo cfr. DI FABIO 2018, *passim*.

parzialmente occultata dal mantello soprastante [183]. Con la mano destra la Vergine trattiene uno dei lembi di questo manto, con un gesto che comporta il ricasco del panneggio in una serie di pieghe rotanti, secondo una soluzione formale che Giovanni avrebbe replicato – con maggiore esasperazione formale – nella più tarda *Madonna della Cintola* della cattedrale di Santo Stefano a Prato. Invece, con la mano sinistra sorregge il Bambino. Quest'ultimo è in atteggiamento di muto e tenero colloquio con la madre – cui afferra il mantello soprastante la tunica – secondo un motivo iconografico ben collaudato dal maestro, che lo aveva sperimentato verso la metà degli anni ottanta del Duecento nel gruppo di soggetto analogo già nella lunetta della porta occidentale del transetto sud del Duomo di Pisa e poi in quello – quasi contemporaneo alle statue della cappella, sebbene meno felice rispetto ad esse nella resa dell'animazione psicologica – eseguito per la lunetta della porta principale del Battistero della stessa città toscana. La scultura conserva ancora estesi tratti di policromia, forse originale, nella fodera del mantello, dove sono presenti cospicue tracce di azzurro, mentre resti di dorature sono visibili sui capelli del Bambino, sulla corona e sulla veste della Vergine.³⁷⁷ Un dettaglio, che non sembra esser stato sinora oggetto di attenzione negli studi, è la presenza di una serie di piccoli alveoli sul dorso di entrambe le mani della Vergine, nei quali erano forse incastonate pietre preziose. Un attributo specifico della Madonna è il cingolo, che trattiene la veste sotto il petto e ricade anteriormente formando numerosi nodi e sciogliendosi in una frangia finale. Come Max Seidel ha avvertito, questa cintura viene ripresa in modo identico nella statua allegorica muliebre che allatta due pargoli, di dibattuta identificazione, che sostiene il pergamo del Duomo di Pisa e si trova al centro della struttura, nel registro inferiore.³⁷⁸

Ai lati della Vergine sono i due *Angeli cerofori*, dalla posa leggermente avvilita e con gli sguardi rivolti verso il gruppo centrale, ciascuno dei quali sorregge una base portacero [184, 185]. La loro veste è fermata sotto l'addome da una cintura, dissimulata al di sotto della sblusatura della veste, la cui presenza si intuisce per via dei ricaschi decorati da nodi, della stessa fattura di quelli scolpiti sulla tunica della Madonna. Anche gli Angeli conservano tracce cospicue di dorature, soprattutto nei capelli e negli abiti, che presentano galloni guarniti con decorazioni geometriche disposte a intreccio sul lato posteriore e su quello anteriore tanto sul petto quanto sulle terminazioni inferiori [184a]. Sulla schiena dei due angeli sono visibili coppie di fenditure che tagliano le vesti e che furono dunque ricavate per alloggiare ali di metallo o di legno dipinto in una fase successiva all'esecuzione. Questa considerazione conferma che Giovanni Pisano aveva concepito originariamente le due figure come aptere.³⁷⁹ Sebbene sia stato sottolineato come tale modifica possa essere stata realizzata in corso d'opera direttamente dal maestro,³⁸⁰ sembrerebbe più verosimile che siano

³⁷⁷ Sugli aspetti conservativi cfr. MANCINELLI 2003.

³⁷⁸ SEIDEL 1977[2003, p. 596]. Le due figure sono all'incirca coeve, perché Giovanni eseguì il gruppo per la cappella mentre attendeva al pergamo del Duomo pisano. In entrambe sono identiche la disposizione di profilo del volto, la struttura verticale delle pieghe scanalate del panneggio e la fibbia del mantello. Secondo Guido Tigler, la condivisione della cintura da parte delle due statue, l'attendibile identificazione della figura pisana con la *Caritas* e la circostanza della dedizione della cappella padovana alla Madonna della Carità sono elementi che possono far pensare che in questo contesto il cingolo – simbolo virginalo per eccellenza – costituisca un attributo da associare anche alla regina delle virtù teologali: cfr. G. TIGLER, in *Giotto e il suo tempo* 2000, pp. 380-381, con precisazioni ulteriori in TIGLER 2007, pp. 241-242.

³⁷⁹ TIGLER 2007, pp. 243-244.

³⁸⁰ R.P. NOVELLO, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, p. 269. Queste ali furono forse eliminate quando le sculture

stati terzi a ricavare questi scassi e a forgiare le ali quando il gruppo fu sistemato sopra l'altare oppure in un frangente posteriore.³⁸¹

La decorazione a fresco dello spazio presbiteriale e absidale fu intrapresa in momenti successivi a quella dell'aula e forse, come si vedrà più avanti, nel corso del terzo decennio del Trecento. Le vele della crociera e quelle dell'abside furono abbellite da un cielo stellato, che si presenta oggi perlopiù abraso e che doveva apparire in origine del tutto simile a quello che ricopre la volta a botte nell'aula [186]. I costoloni furono rivestiti con un doppio nastro spiraliforme, con campiture monocrome azzurre alternate a un motivo fogliaceo e ad uno alla cosmatesca. Una decorazione geometrica alla cosmatesca delimita anche le singole vele. Le lesene dell'arcata, che scandisce il passaggio dall'aula al presbiterio, ospitano un tralcio vegetale che racchiude una sequenza di testine, andato prevalentemente perduto sulla lesena meridionale. Al di sopra dei capitelli, scolpiti con volute di tralci acantini stilizzati, il sottarco presenta una decorazione geometrica costituita da una teoria di esagoni, all'interno dei quali sono rappresentate delle infiorescenze.

Sulla parete settentrionale del coro prende avvio il ciclo di sei episodi che narrano le *Storie di Maria post mortem Christi*, logica prosecuzione delle storie mariane e cristologiche dell'aula. Il loro senso di lettura procede dall'alto verso il basso sulla parete sinistra e, quindi, dal basso verso l'alto su quella destra. All'interno della vasta letteratura apocrifia di argomento assunzionistico la fonte degli affreschi è stata rintracciata nel cosiddetto *Transitus Mariae, A*.³⁸² La prima scena è l'*Annuncio della morte a Maria*, che è rappresentata in ginocchio e in atteggiamento orante all'interno della sua casa, assistita da tre vergini (Seforo, Abigea e Zael) [187]. A sinistra della scena doveva essere stato previsto l'arcangelo Gabriele con la palma in mano, che è stato tuttavia completamente distrutto quando è stata ricavata l'apertura che, come si vedrà, è collegata alla loggia sopra la sagrestia. Sembra plausibile che questo intervento piuttosto invasivo sia stato realizzato quando, dopo l'emanazione dei dettami postconciliari sul decoro ecclesiastico, il santuario delle chiese perse la sua esclusività e ottenne un'inedita visibilità e accessibilità per i fedeli – e dunque, in questo caso specifico, per gli astanti dell'attiguo palazzo – che iniziarono a partecipare e a osservare direttamente il rito della celebrazione eucaristica.³⁸³ All'esterno della dimora di Maria vi sono alcuni discepoli di Cristo, tra i quali Giuseppe d'Arimatea, che attendono la comunicazione del suo transito imminente. Segue il riquadro con il *Saluto degli Apostoli a Maria* [188]. Infatti,

furono spostate a ridosso del muro absidale: vd. TOLOMEI 1881, p. 11.

³⁸¹ All'arredo dell'altare maggiore appartengono anche due candelieri, che gli stemmi della famiglia Foscari, sormontati dal corno dogale, dalla mitra vescovile e dal cappello cardinalizio consentono di datare tra il 1481 – anno in cui Pietro Foscari, primicerio della basilica di San Marco, creato cardinale nel 1477 e nipote del doge, fu nominato vescovo di Padova – e il 1485, data della sua morte. Cfr. G. BALDISSIN MOLLI, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, p. 258.

³⁸² Cfr. a questo proposito BELLINATI 1975; COZZI 2005a, p. 102, che, tuttavia, invita a tenere nel debito conto anche il *Racconto dello Pseudo Melitone* (conosciuto anche come *Transitus Mariae, B*), che fu l'apocrifo assunzionista di più larga fortuna in Occidente; e le schede di E. COZZI, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, pp. 258-261. Per la consultazione del testo cfr. APOCRIFI NUOVO TESTAMENTO 1994, III, pp. 203-209.

³⁸³ Tuttavia, da ultimo TIGLER 2016, p. 142, afferma che questa apertura, «più o meno organicamente inserita entro una lunetta affrescata dal Maestro del Coro Scrovegni», era «evidentemente destinata ai patroni, che in tal modo potevano assistere più comodamente alla messa, secondo una modalità di percezione che ricorda quella dei cori delle monache», e doveva esistere già nel Trecento. Sebbene quest'ipotesi desti qualche perplessità, a mio avviso non si può eventualmente escludere che fosse presente sin dall'inizio un affaccio di dimensioni ridotte, il cui successivo ampliamento avrebbe comportato la perdita di una porzione consistente del murale.

secondo l'apocrifo, Maria viene visitata al mattino da Giovanni Evangelista, che si prostra pentito per aver disubbidito al comando di Cristo, che gli aveva chiesto di custodire la madre dopo la sua morte terrena. Assieme a lui giungono anche gli altri apostoli, ad eccezione di Tommaso, i quali – nella piena inconsapevolezza della propria sorte – sono trasportati su una nube. Ad essi Maria spiega il motivo della loro venuta: il giorno successivo ci sarebbe stato il transito della sua anima e per questo ella li invita a vegliare su di sé. Infatti, l'indomani – com'è mostrato nella terza storia – il Signore con un corteo di angeli giunge a ricevere l'*animula* di Maria, assunta in cielo, mentre il suo corpo giace disteso sul letto, circondato coralmemente da numerosi personaggi [189]. Il racconto prosegue sulla parete opposta con i *Funerali della Vergine* [190]. Dopo la morte di Maria gli abitanti di Gerusalemme, istigati da Satana, cominciano a tramare sul destino delle sue spoglie e decidono di bruciare il cadavere e uccidere gli Apostoli. Tuttavia, essi sono colpiti dalla cecità e cominciano a percuotersi il capo tra loro e sui muri, come appare sulla sinistra della scena, immediatamente all'esterno della cinta muraria della città. Inoltre, mentre il corteo degli Apostoli, guidato dall'apostolo Pietro con in mano la palma, trasporta il corpo della Vergine dal monte Sion fino alla valle di Giosafat, un giudeo di nome Ruben, sopraggiunto a mezza strada, tenta di rovesciare il feretro. Tuttavia, le sue mani si inaridiscono fino al gomito, al punto che gli è impossibile ritrarle verso di sé – e per questo motivo esse appaiono attaccate alla bara nell'affresco – ed è obbligato a scendere anche lui nella valle, dove viene guarito dal Signore grazie all'intercessione degli Apostoli. Non appena il corpo di Maria viene deposto nel sepolcro, una luce abbacinante atterra gli apostoli e le spoglie sono assunte in cielo, come mostra il registro inferiore dell'ultimo riquadro, in cui i dodici tentano di riparare i propri occhi dal chiarore intensissimo [191]. La figura della Vergine è contornata da una corona riccamente fiorita, mentre alla sua destra l'apostolo Tommaso, condotto sul monte Oliveto, grida al miracolo e riceve dalla madre di Dio il cordone, con il quale gli apostoli avevano precedentemente avvolto il suo corpo santo. Infine, in alto si osserva l'*Incoronazione della Vergine* tra schiere di angeli assiepati ai lati del trono, su cui ella siede alla destra del Cristo [192].

La rappresentazione dei singoli episodi rispecchia fedelmente la fonte testuale, del cui contenuto il pittore fu forse messo a parte da uno dei chierici della cappella, se non direttamente dal suo preposito.

Allo stesso frescante, cui spetta questo ciclo, si devono anche le figure degli otto santi³⁸⁴ (da sinistra verso destra: *San Luigi IX di Francia*,³⁸⁵ *San Domenico*, *San Bernardo di Chiaravalle*, *Santo martire*, *Santo martire*, *San Benedetto*, *San Francesco*, *San Daniele da Padova* [193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200]) effigiati entro quadrilobi nel sottarco che separa il coro dall'abside vera e propria. Nell'abside, a sinistra e a destra dell'imposta dell'arcone, sono ritratti a mezza figura rispettivamente l'eremita *Paolo di Tebe* e *Sant'Antonio abate* [201, 202]. Sulle lesene dell'arco e

³⁸⁴ Si indicano le identificazioni proposte da E. Cozzi, ne *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, pp. 266-267.

³⁸⁵ In alternativa, D'ATTANASIO 2013, pp. 127-128, propone di riconoscere in questo santo l'imperatore Enrico II, sottolineando che la corona gigliata non è prerogativa esclusiva dei regnanti della dinastia capetingia, che la veste rossa bordata di pelliccia d'ermellino richiama assai da vicino l'abito imperiale e che Enrico II viene talvolta rappresentato con un giglio in mano, cui si accompagna *en pendant* a Padova il globo. Inoltre, non sarebbe da sottovalutare l'analogia onomastica con il committente della cappella. Su questa indicazione esprime la propria perplessità GUARNIERI 2018, pp. 205-206, che chi scrive condivide.

al di sotto delle vele più esterne dell'abside, sotto i due succitati santi a mezzo busto, sono dipinte altre figure entro finte nicchie trilobate. Sul lato sinistro dall'alto verso il basso si osserva una scena che recentemente è stato proposto di identificare con l'*Apparizione di Cristo alla Vergine* piuttosto che come *Cristo e la Maddalena* [203].³⁸⁶ Infatti, la figura muliebre, che indossa un'ampia tunica rossa e un mantello blu che gli accentuati cangiantismi fanno virare decisamente verso toni rosati, presenta un'acconciatura con i capelli raccolti dietro la nuca e a cercine sopra la fronte, che corrisponde esattamente a quella della Madonna in tutte le scene del ciclo narrativo dove il suo capo non è ricoperto dal velo. Alla sua destra è un *Santo vescovo* – come lascia intendere il pastorale – che appare troppo consunto perché si possa formulare una fondata ipotesi sulla sua identità. Al di sotto di questo paio di finte nicchie si susseguono un santo vescovo, che il saio e il cordone francescano lasciano individuare in Ludovico d'Angiò [204]; e alla sua destra un santo che, per la sua frontalità iconica e per la presenza del libro aperto sul petto, sembra corretto riconoscere in *San Tommaso* che mostra la *Summa theologiae* [205]. Sul lato opposto le finte edicole sono abitate sul registro più alto da un non meglio qualificato santo vescovo benedictino³⁸⁷ [206] e, a destra, da *San Giovanni Battista* [207]; e su quello più in basso da un santo vescovo domenicano, come dichiara il mantello in panno nero con chiusura a occhiello con laccio e cappuccio sopra la tunica in cotone bianco [208],³⁸⁸ e da *Sant'Onofrio*, dalla consueta lunga barba [209]. A tutti questi soggetti si aggiungono anche l'*Agnus Dei* con il vessillo crociato – a simboleggiare la resurrezione di Cristo – nella chiave di volta, al punto di convergenza dei costoloni delle vele dell'abside, singolarmente orientato in direzione del chierico che accedeva al coro dalla sagrestia;³⁸⁹ e un clipeo con il *Cristo morto*, circondato da elementi vegetali, sulla parete retrostante l'arco trionfale.³⁹⁰ Questa figura è praticamente identica – al netto del suo stato di conservazione maggiormente lacunoso – a quella di analogo soggetto nella lunetta sulla porta che immette nella sagrestia, sul lato sinistro del presbiterio [210].

L'autore di tutti questi murali è indicato convenzionalmente con il nome di Maestro del Coro Scrovegni. La fisionomia e il catalogo di questo pittore sono stati ricostruiti negli ultimi decenni, dopo la fondamentale presa d'atto della centralità di Padova nel fenomeno di irradiazione del giottismo nell'area veneta,³⁹¹ soprattutto grazie alle ricerche di Mauro Lucco;³⁹² e, più recentemente, grazie agli studi di Andrea De Marchi, Enrica Cozzi e Cristina Guarnieri.³⁹³ Secondo

³⁸⁶ Cfr. D'ATTANASIO 2013, p. 124.

³⁸⁷ D'ATTANASIO 2013, p. 126, propone che possa trattarsi di San Massimo, che le più antiche liste di vescovi padovani indicano come il successore di Prosdocimo alla guida dell'episcopato patavino. Come conseguenza, perviene all'ipotesi che l'omologo dirimpettaio di questo prelado possa riconoscersi proprio in Prosdocimo.

³⁸⁸ Sempre D'ATTANASIO 2013, p. 127, ipotizza che il personaggio sia il teologo domenicano Alberto Magno, che studiò negli anni giovanili all'Università di Padova.

³⁸⁹ TIGLER 2016, p. 142.

³⁹⁰ Rinvio alle schede di E. COZZI, ne *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, pp. 263-268.

³⁹¹ ZERI 1958.

³⁹² LUCCO 1977, pp. 243-261, che esprime opportuni rilievi su BOLOGNA 1969, pp. 76-78 nota 3. A questo riferimento si deve aggiungere ZULIANI 1970.

³⁹³ Cfr. DE MARCHI 2000; A. DE MARCHI, in *Pittori gotici Bolzano* 2000, pp. 84-87; COZZI 2001, p. 99; COZZI 2005a; GUARNIERI 2018. Si segnalano anche FLORES D'ARCAIS 1986, p. 156; SPIAZZI 1992, p. 103; D. BENATI, in *Il Trecento riminese* 1995, pp. 166-167; PINNA 2000; CAMELLITI 2013; D'ATTANASIO 2013.

quest'ultima studiosa, questo pittore, che si formò nei cantieri giotteschi padovani, sarebbe stato il capobottega dell'équipe di artisti che, in una campagna decorativa unitaria, affrescò entro l'agosto 1316 la chiesa abbaziale di Santa Maria in Sylvis a Sesto al Reghena. Il confronto stilistico tra gli affreschi della cappella e i pochi brani ancora ben leggibili di Sesto al Reghena rivela interessanti analogie nella costruzione delle figure, che appaiono – tanto a Sesto quanto a Padova – atticciate e spesso contrassegnate sul viso dalla presenza di borse sotto gli occhi assai marcate. Inoltre, sono puntuali i riscontri iconografici tra le mezze figure di santi nel sottarco del tiburio dell'abbazia friulana e quelli nel sottarco del presbiterio della cappella [199a].³⁹⁴ Nell'impresa padovana l'anonimo frescante fu costretto a misurarsi direttamente con il ciclo dell'aula, che, tuttavia, dovette essere considerato soprattutto come un repertorio di immagini e spunti compositivi piuttosto che come radice di un 'linguaggio' pittorico totalmente innovativo. Lo dimostra assai bene la comprensione del tutto superficiale della sintassi 'spaziosa' sperimentata da Giotto nelle singole storie mariane e cristologiche. Così, nella *Dormitio Virginis* e nei *Funerali della Vergine* gli involucri architettonici sono inseriti soltanto per rinserrare la composizione, trascurando quasi del tutto il loro ruolo di potenziali indicatori di profondità. Questa scarsa attitudine alla comprensione dei problemi della rappresentazione dello spazio sembra confermata anche dalla disposizione degli astanti che circondano il letto della defunta nel riquadro della *Dormitio*, le sagome dei quali sembrano galleggiare sulla superficie bidimensionale piuttosto che recedere gradualmente, con un effetto del tutto opposto – ad esempio – a quello ottenuto, anche grazie a calibratissimi trapassi cromatici, dai precedenti giotteschi nella tavola con lo stesso soggetto già nella chiesa fiorentina di Ognissanti e ora a Berlino. Una riflessione simile può essere espressa se si osservano il lunettone con l'*Incoronazione della Vergine* o gran parte delle finte edicole abitate da santi. Il pittore rivela un'accortezza maggiore nel tentativo di conformare la coerenza ottica visiva al punto di vista del fedele nella navata, luogo di osservazione privilegiato del ciclo. Per questo motivo, nel *Saluto degli Apostoli a Maria* il punto di vista è immaginato dal basso a sinistra in modo così pronunciato da far temere il ribaltamento del letto su cui è seduta la Vergine e lo stesso scorcio del cassettonato del soffitto della stanza è costruito 'stirando' i lacunari nell'angolo all'estrema sinistra. Al contrario, la citazione di singoli dettagli dal ciclo giottesco è rivelata, ad esempio, dalla ripresa letterale del bugnato del basamento e delle tettoie sulle torrette di guardia della Porta Aurea, rappresentata nell'Incontro tra Anna e Gioacchino, nella raffigurazione della porta di Gerusalemme nella scena dei *Funerali della Vergine*, nella quale lo scorcio della cinta muraria permette di bilanciare sul piano compositivo la protuberanza montuosa sul lato opposto del riquadro. Inoltre, ben lontani dalle tinte squillanti e dai delicati passaggi chiaroscurali delle storie di Giotto appaiono i colori opachi, caratterizzati da contrasti di luce-ombra piuttosto intensi, di quelle del maestro del coro.

La cronologia del ciclo può essere precisata grazie a qualche dettaglio iconografico. È stato evidenziato che la raffigurazione di Ludovico da Tolosa con il nimbo nella teoria dei santi comporta una data posteriore al 7 aprile 1317, cioè a quella della sua canonizzazione,³⁹⁵ sebbene non sia mancato il tentativo di attenuare la coerenza di questo vincolo temporale, considerando che

³⁹⁴ COZZI 2001; Cozzi 2005a.

³⁹⁵ BOLOGNA 1969, p. 77 nota 3.

alcuni personaggi potevano essere talora rappresentati con gli attributi della santità ben prima del riconoscimento ufficiale.³⁹⁶ Un secondo, ulteriore *terminus post quem* potrebbe essere considerato il 18 luglio 1323, giorno della canonizzazione di Tommaso d'Aquino,³⁹⁷ parimenti effigiato con il nimbo tra i santi. L'esecuzione dei murali del coro fu forse portata a compimento poco dopo quella data, verso la metà degli anni venti del quattordicesimo secolo, per quanto possa sembrare inusuale pensare che, dopo l'abbandono del palazzo da parte di Enrico proprio nel 1320 e il suo rifugio a Venezia sino alla morte – e in ogni caso fino al rientro della vedova Jacopina e dei suoi discendenti a Padova alle soglie del sesto decennio – fossero avviate imprese pittoriche di tale impegno.³⁹⁸

Allo stesso turno di tempo e alla stessa mano risale anche il *San Giovanni Battista con Agnus Dei*, assai consunto specialmente nella parte bassa, dove i piedi sono quasi svaniti, che è dipinto sulla lesena destra che separa il coro quadrato dall'abside, alla sinistra degli stalli lignei [211]. Negl'incavi sottostanti il giro di cuspidi nell'abside furono raffigurati nel corso del Trecento altri quattro soggetti, che si presentano ora in uno stato di conservazione diseguale. Procedendo da destra verso sinistra, si osserva una *Madonna che allatta il Bambino* su un trono marmoreo [212]. La carica struttiva della figura, giudicabile soprattutto nel volto della Madonna, e il «luminoso pallore»,³⁹⁹ in cui trasmuta la materia cromatica, sono qualità proprie della pittura di Giusto de' Menabuoi, che la dipinse nella prima metà degli anni Settanta, quando era impegnato anche nelle cappelle Cortellieri e Spisser nella vicina chiesa degli Eremitani e risiedeva ormai a Padova.⁴⁰⁰ Segue una *Comunione della Maddalena* in un campo che si estende sotto due cuspidi, ispirata dall'episodio della Maddalena penitente che si ritira nel deserto e viene rifocillata con il pane degli angeli, secondo quanto narrato anche da Jacopo da Varazze nella *Legenda Aurea* [213].⁴⁰¹ Della scena, fortemente abrasa e lacunosa in più punti, può essere presa in considerazione ai fini di un inquadramento stilistico non l'immagine ormai evanescente della *Maddalena*, coperta dai capelli e inginocchiata tra gli spuntoni rocciosi, ma l'angelo in volo, che reca il pane celeste su un panno tra le mani. Il suo volto carnoso e attondato, più naturalistico e meno schematico rispetto alle tipologie facciali del Maestro del coro Scrovegni, lascia pensare a un'esecuzione leggermente più tarda delle storie mariane.⁴⁰² Superate le due tombe ancorate al muro di fondo, si osserva una decorazione aniconica a finte specchiature marmoree di primo strato, dai toni verdastri e aranciati, che si adatta alle dimensioni di un campo al di sotto di una doppia cuspidi [214]. Questo primo strato è stato successivamente coperto da un secondo, sul quale erano stati affrescati santi entro

³⁹⁶ Cfr. LUCCO 1977, pp. 250-251.

³⁹⁷ Cfr. BELLINATI 1975, p. 262.

³⁹⁸ Una datazione negli anni quaranta del Trecento, ipotizzata da CAMELLITI 2013, tiene conto soltanto degli indizi di natura iconografica e trascura quelli suggeriti dai dati stilistici, che non consentono evidentemente di pensare a questo frescante quasi come a un contemporaneo di Guariento, ma piuttosto come a un artista di una generazione precedente. Cfr. da ultimo CAMELLITI 2018. Guido Tigler, che considera affidabile il *terminus post quem* del 1323 (TIGLER 2007, p. 246; cfr. anche GUARNIERI 2018, p. 206), propende per una data entro il 1325-1328 (TIGLER 2016, p. 142).

³⁹⁹ LONGHI 1928(1968, p. 13).

⁴⁰⁰ Cfr. A. VOLPE, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, pp. 262-263.

⁴⁰¹ Cfr. *Legenda Aurea* 1998, I, p. 638.

⁴⁰² Cfr. la scheda di E. COZZI, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, p. 262.

due finte nicchie. Tuttavia, la caduta di gran parte della pellicola pittorica ha fatto riemergere la decorazione primitiva. Una lacuna assai estesa ha comportato la perdita totale del soggetto nell'edicola sinistra. Tale lacuna interessa anche una larga parte dell'edicola destra, in cui è ospitato un beato pellegrino ricoperto da una folta e rozza pelliccia, con il consueto attributo del bastone e con il cappello provvisto di una conchiglia. Si tratta del beato padovano Antonio il Pellegrino, che – come si è visto – Giotto aveva effigiato con caratteristiche analoghe nelle schiere degli eletti nel Giudizio Universale. Ci si può chiedere se l'iniziativa di affrescare questo beato possa essere stata incoraggiata – forse al pari della trascrizione dei miracoli attribuiti al pellegrino approntata nel 1324 dal notaio della curia vescovile padovana Bartolomeo Chieriegaccio – da qualche tentativo di canonizzazione di questo personaggio.⁴⁰³ Sebbene l'opera sia quasi ingiudicabile, la stesura sembra apparentarsi a quella della *Comunione della Maddalena*. Tuttavia, è impossibile pronunciarsi a favore di una comune paternità dei due brani pittorici. Da ultimo, vi è una Madonna con Bambino su un trono, affresco quasi totalmente perduto nella terminazione inferiore, nella figura del Bambino e non esente da ripassature nel viso della Vergine [215]. Pur tenendo nel debito conto le condizioni disastrose, sembra naturale pensare che quest'opera sia una copia della *Madonna con Bambino* di Giusto che si trova nella parte opposta dell'abside. Le caratteristiche consuete della copia si rilevano in modo inequivocabile – oltre che nella qualità assai più modesta rispetto al prototipo – nell'atteggiamento imbambolato dei volti dei due personaggi, soprattutto nello sguardo perso nel vuoto della Madonna, il cui volto non conserva il vigore del modellato del precedente di Giusto. Nello spessore sinistro della nicchia una mano diversa ha realizzato uno stemma, di rosso alla banda di losanghe accollate d'oro, che resta da identificare.⁴⁰⁴

Sulla parete di fondo dell'abside sono collocati il monumento sepolcrale di Enrico degli Scrovegni [216] e, più in basso e fuori asse rispetto a quest'ultimo, un secondo sarcofago, che poggia su due mensole ed è costituito da due lastre in stucco frontali con cornici in marmo, forse di reimpiego. Pur essendo priva di iscrizioni, quest'arca può essere identificata con quella della seconda moglie di Enrico, Jacopina.⁴⁰⁵ Come ha ben intuito per primo Wolfgang Wolters e come risulta anche dall'osservazione superficiale delle differenti cromie dei materiali utilizzati, la tomba di Enrico dovrebbe essere stata realizzata in due tempi.⁴⁰⁶ A un primo momento risale il sarcofago pensile in marmo, supportato da mensole doppie con fregi fitomorfi. Il fronte anteriore della cassa presenta tre specchiature quadrate in porfido – a testimonianza di un'esplicita intenzione nobilitante – mentre sui lati se ne osservano altre due, di forma rettangolare. Queste specchiature sono contornate da cornici con palmette stilizzate, che si apparentano strettamente con quelle dorate su fondo blu del fronte dell'altare maggiore e con quelle delle mensole dei baldacchini degli stalli del coro. I due acroteri quadrati sugli angoli superiori del fronte sono coerenti con questa prima fase, al pari delle metà inferiori dei pannelli triangolari retrostanti, che sono decorate con due piccole figure

⁴⁰³ Cfr. COZZI 2005b, cui spetta l'identificazione.

⁴⁰⁴ Cfr. CAMELLITI 2018, p. 198.

⁴⁰⁵ Infatti, la sua posizione coincide con quella prevista dalla vedova di Enrico per la propria sepoltura nel testamento del 1365, reso noto da HUECK 1973, p. 282 nota 22.

⁴⁰⁶ Cfr. la scheda di WOLTERS 1976, I, pp. 161-162; e più recentemente quella di R.P. NOVELLO ne *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, pp. 274-277, alle quali si rinvia anche per un bilancio critico della bibliografia precedente.

di uccelli a rilievo [217]. L'inclinazione di questi pannelli doveva corrispondere con la pendenza originaria dello spiovente di copertura dell'arca ed è stata in seguito verticalizzata mettendo in opera – o più verosimilmente sostituendo – le terminazioni superiori dei pannelli. È assai probabile che questo sarcofago sia stato realizzato prima del 1320 – cioè prima che Enrico si rifugiasse a Venezia cessando di risiedere stabilmente a Padova – e in fase con la costruzione della parete di fondo dell'abside, nella quale sono incassate le mensole di supporto. In tal caso si dovrà ammettere – e la circostanza sembra del tutto plausibile – che il fondatore della cappella avesse provveduto per tempo alla propria sepoltura e che la destinazione funeraria della cappella sia stata decisa sin dall'origine. Al contrario, è assai improbabile che un'opera simile sia stata compiuta nel lasso di tempo in cui lo Scrovegni fu assente da Padova.⁴⁰⁷ È certo comunque che nel 1336 un monumento nella cappella già esisteva. Nel testamento redatto nel marzo di quell'anno Enrico deliberava di essere sepolto «in monumento [...] constructo [pro] me»⁴⁰⁸ nella chiesa dell'Arena e disponeva che i suoi esecutori testamentari avrebbero potuto utilizzare quanto dei suoi beni sarebbe sembrato loro opportuno «ad ornatum sepulture ipsius de l'Arena».⁴⁰⁹ Si può credere che, proprio per rispettare questa clausola, si decise – poco dopo la morte di Enrico nell'agosto dello stesso anno e la traslazione delle spoglie mortali nella cappella nel novembre successivo – di abbellire il sarcofago sovrapponendo alla cassa il *gisant* del defunto depresso sul *lit de parade* e la camera funeraria con coronamento a dentelli, le cui cortine sono aperte da due angeli alati, dei quali quello sinistro potrebbe essere stato accompagnato dallo stemma di famiglia, successivamente scalpellato. Si può supporre che, in quell'occasione, qualche modifica fosse apportata all'arca originaria. Infatti, è possibile che i dadi degli acroteri angolari fossero sormontati in origine da fastigi curvilinei e, dunque, che la tomba fosse conforme, sul piano tipologico, all'arca eretta in città nel 1283-1284 al di sotto di un'edicola addossata alla chiesa di San Lorenzo per ospitare le presunte spoglie del suo mitico fondatore e personaggio più illustre, Antenore. Sul fondo della camera sono visibili al centro la croce di tipo “pisano”⁴¹⁰ e, ai lati, due stemmi speculari, entrambi partiti, nei quali la scrofa rampante degli Scrovegni è affiancata da un motivo fasciato di ardua identificazione, anche a causa della perdita della policromia originaria.⁴¹¹ Sopravvive, invece, qualche traccia del motivo decorativo delle stelle sul cuscino del *gisant*. La paternità di questa figura è stata assegnata da Wolters all'autore del *gisant* della tomba del vescovo Castellano di Salomone nel Duomo di Treviso, morto nel 1322, tomba che – secondo lo studioso – sarebbe stata realizzata da almeno tre maestri distinti. Peraltro, quest'ultimo monumento funerario appare il precedente tipologico diretto da cui discende la configurazione architettonica definitiva della tomba dello Scrovegni [218]. Infatti, in entrambi i manufatti è presente in modo analogo un sarcofago sormontato da un cataletto

⁴⁰⁷ WOLTERS 1976, I, p. 162. Sembra comunque indubbio che Enrico abbia conservato il giuspatronato sulla cappella anche in sua assenza. Su questo punto cfr. soprattutto SIMON 1995, p. 25, 34 nota 7; R.P. NOVELLO ne *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, p. 276.

⁴⁰⁸ BARTOLI LANGELI 2008, p. 480.

⁴⁰⁹ BARTOLI LANGELI 2008, p. 482.

⁴¹⁰ Domenico Maria Federici sostenne che quest'insegna fosse quella dei Cavalieri Gaudenti («croce come il costume de' Padovani, nel Mausoleo presso S. Maria dell'Arena senza le due stelle»: FEDERICI 1787, I, p. 178), seguito da WOLTERS 1976, I, p. 161. La verosimiglianza di questa proposta è remota, dal momento che l'insegna dei Cavalieri presenta due stelle ai lati della terminazione superiore del braccio longitudinale e che non sembra altrimenti attestata una sua versione 'padovana', come afferma lo storiografo settecentesco.

⁴¹¹ Cfr. R.P. NOVELLO ne *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, p. 274.

con il defunto, mostrato – con un effetto ‘microteatrale’ che compare per la prima volta nel monumento funebre del cardinale De Brayne in San Domenico a Orvieto, realizzato da Arnolfo di Cambio nel 1282 – da due angeli reggicortina. Questi ultimi, tuttavia, poggiano direttamente sulla cassa nell’esemplare trevigiano, mentre sono rialzati sui due plinti in quello padovano.⁴¹² Inoltre, il *gisant* del vescovo trevigiano, che è abbigliato con un manto la cui sottigliezza rammenta quella – ancor più virtuosistica nel trattamento delle pieghe arrovelate – della veste della figura distesa del San Simeone profeta nell’omonima chiesa veneziana scolpita da Marco Romano entro il 4 marzo 1318, presenta un grado di naturalismo – evidente nel trattamento delle vene sottopelle delle mani, anch’esso disceso da quello delle mani del San Simeone, o nei solchi delle rughe facciali – che si rivela più arcaico di quello raggiunto nella scultura padovana.⁴¹³ In quest’ultima la resa del defunto è indagata in modo più veridico rispetto al monumento trevigiano. Lo dimostra il volto anziano di Enrico [219], la cui fronte è segnata da profondi solchi curvilinei e paralleli, indagati in modo assai analitico, e le cui flosce borse triangolari sotto gli occhi sono ben più pronunciate di quelle del *gisant* del vescovo; oppure il piede destro reso penzolante dall’irrigidimento cadaverico, che si protende al di là della cortina tirata dall’angelo in modo da suggerire la profondità dello spazio, al pari dell’ala dell’angelo sinistro dissimulata al di là della cortina [220, 221]; o, ancora, il soffice guanciaie, che si dilata a tal punto sotto il peso del corpo, che su esso si adagia, che i bottoni della federa riescono a stento a contenere la sua imbottitura. Quest’ultimo particolare sarebbe stato ripreso qualche anno più tardi da Andriolo de’ Santi e dai suoi collaboratori nella realizzazione dell’arca di Jacopo II da Carrara († 1350), signore di Padova, allestita nella cappella maggiore di Sant’Agostino.⁴¹⁴ Come Roberto Paolo Novello ha ben avvertito, un confronto più attendibile può essere istituito con il *gisant* della tomba del fiorentino Duccio degli Alberti, morto nel 1336, nella basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari. Infatti, nel *gisant* veneziano la resa dei segni della vecchiaia, e in particolare delle rughe facciali, e delle folte sopracciglia è condotta in modo assai simile a quella esperita nella figura padovana. Infine, occorre rilevare che l’abbigliamento di Enrico corrisponde a quello indossato nella statua, che lo rappresenta più giovane, stante e in preghiera, conservata in sagrestia.⁴¹⁵ Dunque, è probabile che, per questo dettaglio, lo scultore del *gisant* abbia utilizzato tale effigie come modello: in tal caso, si dovrà ammettere che l’artista abbia realizzato il manufatto *in loco* e non altrove.

Nello spazio compreso tra il sarcofago di Enrico e quello di Jacopina potrebbe essere stata ospitata, intorno alla metà del Cinquecento, l’iscrizione dedicatoria della cappella (cfr. **APPENDICE 1**), che l’umanista Bernardino Scardeone avrebbe osservato verso la metà di quel secolo nell’abside e che interpretava come un epitaffio del monumento funebre di Enrico.⁴¹⁶

⁴¹² Questa incongruenza contribuisce ad avvalorare i dubbi su un’esecuzione lineare della tomba.

⁴¹³ Sul *San Simeone*, oltre all’imprescindibile saggio di PREVITALI 1983(1991;2010), si veda ora almeno VALENZANO 2010.

⁴¹⁴ Gli studiosi si sono a lungo interrogati sul ricorso a una maschera mortuaria per la resa del viso da parte dello scultore, seguendo orientamenti alternativi. R.P. NOVELLO ne *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, p. 276, non ritiene imprescindibile il ricorso da parte dello scultore a una maschera mortuaria, mentre JACOBUS 2017 propugna l’ipotesi dell’uso di un calco. Anche qualora ciò sia realmente avvenuto, il grado di fedeltà sarà stato pur sempre condizionato dall’impossibilità di una trasposizione meccanica delle fattezze dalla cera nel marmo, come segnalava opportunamente già WOLTERS 1976, I, p. 26.

⁴¹⁵ Per una descrizione degli indumenti cfr. il passaggio dedicato alla statua nel paragrafo successivo.

⁴¹⁶ Sebbene la letteratura sul monumento funebre di Enrico sia relativamente contenuta, nel corso degli ultimi quattro decenni

L'aggiunta della camera funeraria al sarcofago di Enrico comportò l'occultamento parziale delle semicolonne absidali, dipinte con motivi ornamentali a tralcio, che si raccordano in alto con i costoloni della volta [222]. Questi ultimi sono decorati con il medesimo doppio nastro spiraliforme, con campiture monocrome azzurre alternate a un motivo fogliaceo e a uno alla cosmatesca, che compare sulle nervature della volta a crociera del presbiterio. Questo dettaglio sembra invitare alla conclusione che la campagna di affresatura dell'intero spazio presbiteriale sia stata eseguita in un'unica fase, necessariamente antecedente al rimaneggiamento della tomba del committente.⁴¹⁷

La parte alta della parete di fondo dell'abside presenta attualmente un palinsesto di affreschi, la cui successione stratigrafica non si lascia purtroppo allineare agevolmente in una sequenza storica precisa. Un primo strato di morellone preparatorio alla stesura dell'azzurrite, su cui campeggiavano stelle in stagno dorato uguali a quelle della volta, si estendeva in un'area a terminazione triangolare. Tale strato è stato successivamente coperto da un secondo strato, di color verde malachite, sempre a terminazione triangolare, ma con un'inclinazione meno accentuata delle linee oblique. L'estensione di questo strato coincide con lo spazio della nicchia, coperta da una cuspidata lobata, entro la quale furono posizionate le tre statue di Giovanni Pisano tra il 1676 e il 1765 e alla cui base restano tuttora gli incavi per l'alloggiamento dei perni di sostegno di questi manufatti.⁴¹⁸ Prima di questo trasferimento furono dipinte sopra la tinta verde le ali degli angeli, che dovettero rimpiaz-

sono state formulate ipotesi assai varie sulle fasi del suo allestimento e sulla paternità e datazione delle parti figurate della tomba, espresse senza l'apporto di evidenze materiali, stilistiche e documentarie dirimenti. HERZNER 1982 ha congetturato la possibile esistenza di una sua primitiva versione su progetto di Giotto, per la quale sarebbe stata prevista la statua orante di Enrico Scrovegni visibile nella sagrestia. TIGLER 2000, p. 250 sostiene che l'autore delle parti figurate, che si mostra «informato del capolavoro di Marco Romano, cioè del monumento del Porrina a Casole», abbia anche eseguito la statua di Enrico in sagrestia dopo la morte dello Scrovegni (1336). FIDERER MOSKOWITZ 2001, p. 236, ritiene che l'effigie funeraria di Enrico sia stata scolpita dopo la sua morte nel 1336. FLORES D'ARCAIS 2001, pp. 107-109, crede che la tomba sia stata completata in un'unica fase e contestualmente alle pitture del coro (1317-1320) e, come anticipato, suppone l'originaria pertinenza al monumento delle tre statue di Giovanni Pisano. R.P. NOVELLO ne *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, p. 276 non esclude che il *gisant* fosse stato preparato qualche tempo prima della morte di Enrico. Secondo DI FABIO 2009, la figura giacente sarebbe successiva alla morte di Enrico, mentre gli angeli reggicortina sarebbero opera di Marco Romano verso il 1318-1320, assieme alle mensole del sarcofago e alla statua di Enrico in sagrestia (l'inverosimiglianza di questa proposta, ribadita da DI FABIO 2018, p. 165, è stata sottolineata da TIGLER 2016). JACOBUS 2012 ha sostenuto che una versione iniziale della tomba sia stata commissionata a Giovanni Pisano da Enrico prima della sua fuga nel 1320. Secondo la studiosa, questo monumento sarebbe stato posizionato in alto, nel recesso della parete di fondo dell'abside e al di sotto di un baldacchino timpanato. Dopo la morte di Enrico, nel rispetto delle sue volontà testamentarie, il manufatto sarebbe stato riconfigurato nell'assetto attuale, affidando l'esecuzione dell'effigie a uno scultore che si era familiarizzato con gli esempi della scultura di area toscana. SIMON 2014 ha immaginato una versione primitiva della tomba, alla quale sarebbero appartenute sia la statua stante di Enrico sia le tre sculture di Giovanni Pisano, anteriore a quella attuale, forse messa in opera dopo il rientro della famiglia Scrovegni a Padova, agli inizi del sesto decennio del XIV secolo. Invece, in assenza di una pubblicazione a stampa, non è possibile esprimersi sulla ricostruzione dell'aspetto originario della tomba presentata da BOURDUA 2014. Per un'idea approssimativa si veda comunque il resoconto contenuto nel Research project "What Petrarch Saw: Venice Revisited in the Later Middle Ages", svolto dalla studiosa grazie a una Fellowship (2013-2014) al Center for Advanced Study in the Visual Arts di Washington (<https://www.nga.gov/research/casva/research-projects/research-reports-archive/bourdud-2013-2014.html>). Infine, TIGLER 2016, p. 136, giudica corretto l'inquadramento stilistico e cronologico messo a punto da Wolfgang Wolters.

⁴¹⁷ Cfr. TIGLER 2007, pp. 246, 248. Si può aggiungere che negli sguinci delle due finestre absidali è dipinto un tralcio vegetale inframmezzato da losanghe decorate con motivi cosmateschi. In ciascuno dei due spazi compresi tra gli archi delle finestre e gli attacchi delle corrispondenti vele della volta altri motivi vegetali circondano una formella quadrilobata: quella sopra la finestra sinistra è perduta, mentre quella destra ospita una mezza figura, di cui non è stata possibile l'identificazione.

⁴¹⁸ Secondo TIGLER 2007, pp. 247-248, questo secondo strato sarebbe contestuale all'opera del Maestro del coro.

zare quelle posticce e delle quali si osservano tracce cospicue in parete. Inoltre, le sculture furono provviste di nimbi, sempre dipinti, di cui si conserva parzialmente quello che era stato eseguito a completamento dell'angelo di sinistra.

Infine, nella parte alta della parete un terzo strato, soprappeso a quello di azzurrite, mostra un finto velario, sul quale sono iterati motivi geometrici cruciformi e zoomorfi, il cui disegno appare di matrice giottesca e che, come riferisce Cristina Guarnieri, è coerente con la decorazione del Maestro del coro Scrovegni.⁴¹⁹

Non è chiaro se lo sguincio interno dell'oculo sia stato tamponato in occasione dell'affresatura del velario o in un momento successivo, per quanto la prima ipotesi sembri più probabile. A questa quota della parete fu dislocato in un momento imprecisato il Crocifisso giottesco, come risulta da uno dei disegni di Benvenuti-Grasselli-Lava del 1871.⁴²⁰

2.3.4 La sagrestia e la loggia

Com'è stato in parte chiarito in precedenza, il corpo di fabbrica quadrangolare della sagrestia, sovrastato da una loggia, fu giustapposto, al pari dell'abside, quando l'aula e il coro quadrato erano stati già innalzati.⁴²¹ Infatti, la parete orientale della sagrestia si conclude a sud-est semplicemente in appoggio al paramento murario del coro quadrato, con il quale la sua muratura non è ammorsata [223]. Inoltre, la parete meridionale di questo spazio coincide con quella esterna del perimetro murario del coro quadrato, come dimostra anche la presenza di una parasta, ora rivestita da uno strato di intonaco.⁴²² Infine, la parete occidentale è costituita da due paramenti murari distinti e accostati tra loro, dei quali il primo, a sud-ovest, corrisponde al piede sinistro dell'arco trionfale all'interno dell'aula, e il secondo è perpendicolare alla parete settentrionale e ammorsato con questa.⁴²³ L'assenza di una vera e propria coerenza tra la sagrestia da un lato e l'aula e il coro

⁴¹⁹ Secondo TIGLER 2007, p. 249, il velario sarebbe stato dipinto intorno al 1365, quando, a suo avviso, le statue di Giovanni Pisano furono spostate sopra la tomba. Sul palinsesto dell'abside cfr. GUARNIERI 2018, pp. 209-213; si attende anche GUARNIERI c.d.s.

⁴²⁰ Peraltro, dal disegno sembrerebbe che la superficie sulla quale appoggiava la croce fosse coperta da un seminato di stelle, forse soprappeso alla stesura con il finto velario e di cui oggi non resta traccia. L'oculo è stato riaperto nei restauri dopo il 1880.

⁴²¹ Cfr. supra, pp.; TIGLER 2016, p. 141. Per un'introduzione sulla sagrestia cfr. S. BORSELLA, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, p. 279. Se non si può esser certi che questa struttura fosse già stata completata prima della consacrazione della chiesa, suscita molte perplessità l'ipotesi che la sua erezione sia una conseguenza della dotazione patrimoniale della cappella del 1° gennaio 1317, proposta da HUECK 1973, p. 286 e recentemente riaffermata da TIGLER 2016, p. 142. Al contrario, dalla lettura del documento (Oblationes [...] dilligenter recolligi et conservari debeant per personas ydoneas ad hoc per prepositum ipsius ecclesie deputatas et in fabrica et necessitatibus et ornamentis ipsius ecclesie et sacristie distribui et expendi [...]): SCHWARZ-ZÖSCHG 2008, p. 191) sembra più naturale dedurre che la sagrestia fosse già stata costruita, poiché eventuali elemosine vengono destinate alla sua decorazione piuttosto che alla sua realizzazione. Pertanto, tale data può essere considerata un affidabile *terminus ante quem* per l'elevazione di questo corpo di fabbrica.

⁴²² Come anticipato, nella loggia soprastante l'oggetto della parasta è stato oblitterato; tuttavia, esso sopravvive nel sottotetto.

⁴²³ BORSELLA 2005, p. 105. Nel corso dei recenti lavori di restauro della sagrestia (2003-2005) è stata rinvenuta sulla parete meridionale e sul tratto sud-ovest della parete occidentale, ossia quello a ridosso del piede dell'arco trionfale dell'aula, una serie allineata di piccoli fori, posta poco al di sopra della quota d'imposta dei lunettoni. Secondo Serenella Borsella, che ha dato comunicazione di questo ritrovamento, tali fori sarebbero «compatibili con la presenza di un leggero solaio [...] ligneo» (BORSELLA 2005, p. 106), che avrebbe coperto un corpo edilizio più basso, forse provvisorio, poi sostituito dal vano attuale. La conferma o la smentita di questa ipotesi potrà avvenire solo in presenza di indagini archeologiche sul manufatto.

dall'altro sembra testimoniata anche dalla volta a crociera trecentesca che copre questo spazio. Infatti, tale volta imposta su un peduccio lapideo in aggetto soltanto nell'angolo sud-ovest, cioè in corrispondenza dello spigolo tra aula e coro, mentre questo elemento architettonico è assente negli altri tre angoli. Dunque, l'inserimento di questa mensola può essere spiegato con l'esigenza di sostenere l'arco di volta in presenza di un angolo formato da due fianchi murari già eretti.⁴²⁴ La chiave di volta è costituita da un blocco quadrato che contiene un elemento lapideo circolare, delimitato da una ghirlanda d'alloro [224]. Al suo interno campeggia uno stemma troncato, con tre rose poste in fascia nella metà superiore e altrettante, ma male ordinate, in quella inferiore. Come la pianta 'parlante' dell'alloro sembra peraltro confermare al di là di ogni ragionevole dubbio, l'arme deve essere identificata con quella della famiglia Loredan, mentre le due lettere I e L, che affiancano lo scudo, possono essere sciolte nel nome di *Iohannes Loredanus*, cioè in quello di Giovanni Loredan, che nel 1497 fu investito della prepositura della chiesa dell'Arena, carica che avrebbe mantenuto sino alla sua morte nel 1525.⁴²⁵ Lo stemma potrebbe aver sostituito una precedente pietra lavorata e potrebbe essere la testimonianza di un qualche lavoro di restauro, promosso da questo chierico, di questo corpo di fabbrica.

La sagrestia costituisce uno spazio autonomo rispetto all'oratorio vero e proprio non solo sul piano architettonico, ma anche – come si vedrà più avanti – su quello culturale e decorativo, e, pertanto, può essere considerata come un vero e proprio autonomo *Gesamtkunstwerk*.⁴²⁶

Sulla parete occidentale del vano si osserva un'edicola, inquadrata da una cornice architettonica, che ospita la statua orante di Enrico Scrovegni [225, 226]. Non è chiaro se questa nicchia sia stata ricavata già in fase costruttiva oppure in un secondo momento e, in tal caso, in rottura della muratura. Sebbene non si disponga di elementi positivi dirimenti, è probabile che la corrispondenza tra questo recesso murario e la monofora, che si apre dirimpetto ad essa, sia stata prevista contestualmente alla costruzione del vano. In ogni caso, soltanto una eventuale rimozione degli intonaci non decorati, che circondano in parte l'edicola, e lo studio del sottostante apparecchio in laterizio potrà risolvere questo dubbio, destinato per ora a non trovare soluzione.⁴²⁷

La cornice poggia su una base sporgente, il cui aggetto è sostenuto da due mensole fogliacee. Il recesso è delimitato da due colonne tortili su plinti, sovrastate da due capitelli con fregi acantini. Al di sopra vi è una mostra ogivale trilobata, abbellita da piccoli trafori, anch'essi trilobati. Sui pennacchi sono scolpiti due fioroni a rilievo. Infine, la sommità dell'edicola presenta una cuspidi fiancheggiata da due brevi pinnacoli, ciascuno dei quali termina a sua volta con una cuspidi. Ogni cuspidi è sormontata da una foglia lanceolata, mentre le sue linee oblique sono decorate con volute assai schematiche, che generano un motivo 'a onda'. Questo ornamento è ripetuto an-

⁴²⁴ Secondo BORSELLA 2005, pp. 101-102, l'inserimento di questo supporto si rese necessario anche per correggere l'imperfetta corrispondenza tra la pianta del vano e la geometria della volta.

⁴²⁵ Gli estremi si ricavano rispettivamente da *Carte Foscarì* 1988, pp. 61, 84; e da GIOVAGNOLI 2008, pp. 84, 98. Non è documentato che la famiglia Loredan abbia posseduto il complesso dell'Arena, come indicato in *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, p. 279.

⁴²⁶ Per un rinnovato e più attendibile approccio allo studio di questo ambiente e delle sue decorazioni cfr. ora TIGLER 2016, soprattutto pp. 124-125.

⁴²⁷ Secondo BORSELLA 2005, p. 105, lo spessore di questa parete sarebbe stato raggiunto giustapponendo due paramenti, in modo tale da ricavare una profondità adeguata a ospitare l'incasso della nicchia. L'assunto non è suffragato da alcun riscontro.

che nella cuspide centrale all'interno della quale è inserita l'arme della famiglia Scrovegni, con la scrofa rampante. Secondo Wolters, questo partito decorativo non ricorre in altri cantieri nell'area veneta e potrebbe essere attribuito ad un artista di provenienza centroitaliana.⁴²⁸ Le pareti laterali e quella di fondo della nicchia sono ricoperte da una tinta blu, conservata in larghe zone, sulla quale si staglia una scultura marmorea, che la didascalia in caratteri gotici sullo spessore del basamento indica come *PROPRIA FIGURA DOMINI ENRICI / SCROVEGNI MILITIS DE LARENA*. La statua a tutto tondo, alta all'incirca 180 cm., rappresenta Enrico vestito con una lunga tunica dalle pieghe tubolari, che è occultata in corrispondenza del busto da un corpetto, adorno di pendenti in pelliccia e abbottonato sulle spalle e sul girocollo. Dalle spalle della figura discende un lungo mantello. Il capo è coperto da un cappello a becco di passero, al di sotto del quale i capelli sono raccolti entro una cuffia, i cui lacci scendono lungo il collo. La scultura era impreziosita da una policromia, forse originale, della quale restano estesi lacerti. La foderatura del mantello, il corpetto e il copricapo erano decorati con un motivo a imitazione della pelliccia di vaio, e anche i capelli, l'incarnato del volto, le labbra appena dischiuse e gli occhi erano rifiniti con tocchi di colore.⁴²⁹ Alcuni dettagli, come la resa delle vene sottopelle delle mani, gli occhi infossati e il naso prominente, indicano evidentemente l'aspirazione a restituire l'aspetto di Enrico secondo un canone di puntuale verosimiglianza, palesemente denunciato nell'iscrizione. Sembra probabile, come è stato notato, che la foggia dell'abito sia connessa alla dignità di *miles*, ossia di cavaliere addobbato,⁴³⁰ con cui Enrico è qualificato già nell'iscrizione della dedicazione della chiesa (1303).⁴³¹

La datazione, la paternità, la collocazione e, soprattutto, la funzione della statua sono state oggetto di un dibattito storiografico serrato, che non ha sinora prodotto conclusioni condivise.

La cronologia della scultura è stata fortemente condizionata nella letteratura dal ritrovamento da parte di Antonio Tolomei di una «moneta d'argento del 1360 circa, che trovossi deposta sotto il plinto della statua stessa» nel 1881.⁴³² Tale moneta, deposta intenzionalmente, non è mai stata pubblicata e, anche qualora fosse entrata a far parte delle collezioni numismatiche civiche, si è dimenticata la provenienza dal suo contesto originario. La data attribuita all'esemplare da Tolomei appare piuttosto generica e, nell'impossibilità di verificare la sua correttezza, non può essere considerata definitivamente vincolante per quella della statua. Con tutta probabilità, l'epigrafe, che specifica il soggetto, è contemporanea alla realizzazione della figura, sebbene non siano mancate ipotesi di segno diverso,⁴³³ e ne esplicita la finalità ritrattistica. Enrico è rappresentato in età adulta, ma non ancora senile – come nel *gisant* della tomba – e le sue fattezze sembrano essere una traduzione tridimensionale di quelle riprodotte da Giotto nel *Giudizio Universale*. Per quanto questa constatazione possa apparire scontata, essa incoraggia a ritenere che l'opera sia pressoché contemporanea agli affreschi giotteschi o di poco posteriori alla loro conclusione, entro il primo

⁴²⁸ WOLTERS 1976, I, pp. 153-154.

⁴²⁹ FORCELLINO 2003 ha chiarito che la perdita del colore è l'esito di un lavaggio decorticante della superficie, forse effettuato nella prima metà dell'Ottocento.

⁴³⁰ Su questo titolo onorifico e sul cavalierato di Enrico cfr. HYDE 1966(1985, pp. 93-116: 101-102).

⁴³¹ Cfr. R.P. NOVELLO, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, p. 280.

⁴³² TOLOMEI 1881, p. 18.

⁴³³ Cfr. JACOBUS 2000, p. 24, per la quale si tratterebbe di un'aggiunta della seconda del XIV secolo.

decennio del Trecento.⁴³⁴ Inoltre, se si prendono in esame le caratteristiche dell'abbigliamento, si può considerare che la foggia larga e penzolante dei manicottoli sarebbe risultata ormai fuori moda dopo il quarto decennio. Purtroppo, sinora non sono state rintracciate sculture stilisticamente comparabili con la statua padovana. I confronti maggiormente calzanti, per quanto destinati semplicemente a indicare una gravitazione culturale piuttosto che a individuare un'identità di mano, si possono istituire con alcune opere di Marco Romano, in particolare con il *Sant'Ombono* sul protiro della Cattedrale di Cremona, dei primissimi del Trecento e comunque eseguito tra il 1296 e il 1313;⁴³⁵ e con il *Cenotafio di Bernardino degli Albertini, detto il Porrina*, nella Collegiata di Casole d'Elsa, presso Siena.⁴³⁶ Questo monumento si compone di un'edicola architettonica, che ospita al suo interno la statua del personaggio, ed è stato giudicato tipologicamente affine a quello di Enrico, sebbene – e lo si vedrà meglio più avanti – la funzione di quest'ultimo non sia propriamente una celebrazione del defunto.⁴³⁷ In ogni caso, il naturalismo impietoso della figura padovana si distanzia da quello più gotico delle opere di Marco Romano, che si declina nella resa calligrafica delle pieghe dei panneggi e nel frequente ricorso all'uso del trapano, che crea piccole zone d'ombra sulle ciocche dei capelli oppure ai margini degli occhi, quasi a voler creare effetti pittorici circoscritti. Infatti, tutti questi dettagli, che testimoniano la perizia e il virtuosismo di Marco, sono assenti nella statua di Enrico, nella quale il compito di accrescere le potenzialità espressive è affidato esclusivamente alla policromia.⁴³⁸

L'attuale collocazione della statua di Enrico in sagrestia è registrata per la prima volta nel 1560 dall'umanista Bernardino Scardeone.⁴³⁹ Come Wolters ha ragionevolmente affermato, è poco probabile che l'opera «sia stata fatta per essere collocata in un'altra parte della cappella [...] non essendovi spazio per essa e per la sua cornice».⁴⁴⁰ Tuttavia, esistono ragioni ben più stringenti, che sollecitano a credere che il sito della figura sia quello originario. Infatti, l'atteggiamento orante di Enrico, che prega a mani giunte, presuppone una relazione iconografica con un'immagine di Cristo e sembra coincidere con quello della *commendatio animae*, cioè della raccomandazione dell'anima da parte del committente laico a Colui che con il suo sacrificio sulla croce ha redento l'umanità dal peccato originale. Questa simmetria collima perfettamente con il contesto architettonico e decorativo della sacrestia. Dirimpetto alla nicchia si apre una lunga monofora, che – in virtù dell'assimilazione di Cristo alla luce dichiarata nel Vangelo di Giovanni – era considerata metafora della grazia divina e, dunque, sin dal V secolo veniva integrata nei programmi iconografici degli edifici religiosi.⁴⁴¹ Inoltre, al di sopra di quest'apertura è murata proprio un'immagine cristica, ossia un *retrotabulum* rettangolare in pietra tenera, che conserva ancora qualche lacer-

⁴³⁴ Cfr. R.P. NOVELLO, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, p. 281.

⁴³⁵ Cfr. BELLINGERI 2010, p. 80.

⁴³⁶ Per quest'ultimo cfr. WOLTERS 1976, I, p. 154.

⁴³⁷ Sul *Cenotafio al Porrina* cfr. ora BAGNOLI 2010b.

⁴³⁸ Per un'attendibile disamina stilistica cfr. R.P. NOVELLO, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, p. 281; BAGNOLI 2010a, pp. 27, 37 nota 30; BAGNOLI 2010b, p. 131 nota 30; VALENZANO 2010, pp. 136-138.

⁴³⁹ «Visitur in sacrario eiusdem aedis marmorea illius statua, facie, habitu et longitudine ei nequaquam dissimilis, visu sane pulcherrima»: SCARDEONE 1560, p. 332.

⁴⁴⁰ WOLTERS 1976, I, p. 154.

⁴⁴¹ TIGLER 2016, pp. 111-112.

to di policromia e di doratura [227]. Il soggetto è il *Cristo in pietà* in una nicchia, nel registro inferiore; il sole e la luna nei pennacchi dell'edicola alludono evidentemente al Regno dei Cieli guadagnato dall'umanità [228]. In alto è il *Cristo in Maestà* affiancato dai simboli del tetramorfo, resi come Angeli, con le teste dei quattro viventi che reggono i libri dei Vangeli. Il tabernacolo è stato concepito completo di ante lignee laterali di chiusura [229]. Queste portelle erano incardinate a una cornice lignea, che incamiciava il manufatto lapideo, e sono dipinte sul *verso* con le figure dei *Dolenti* sormontate da quelle degli *Apostoli*, suddivisi in due gruppi di egual numero; e sul *recto* con una campitura rossa, tagliata da una banda orizzontale mediana di colore bianco. Alla compassione per le sofferenze patite da Cristo sembra unirsi anche la *propria figura* di Enrico dalla sua nicchia.⁴⁴² Il Cristo mostra un corpo scarnificato e un volto dall'intenso patetismo espressivo, che presuppone la diffusione della tipologia del crocifisso gotico doloroso, veicolata dagli intagliatori tedeschi che scendevano lungo la valle dell'Adige. Per queste caratteristiche l'opera è

⁴⁴² Il rapporto tra statua e *retrotabulum* è stato riconosciuto per la prima volta da HUECK 1973, p. 289. Per un riepilogo esaustivo degli interventi critici sulla statua sino agli inizi degli anni Settanta del XX secolo rinvio a WOLTERS 1976, I, pp. 153-154. Lo studioso tedesco attribuiva ad una bottega veneziana, di influsso senese, la statua di Enrico, verso il 1320 e comunque prima dell'inizio dell'esilio dello Scrovegni. Sulla base dell'opinione espressa da HUECK 1973, secondo la quale una primitiva tomba di Enrico si sarebbe potuta trovare ai piedi dell'arco trionfale a destra, HERZNER 1982 ha sostenuto l'ipotesi che in quel sito si trovasse originariamente la statua orante di Enrico, che credeva scolpita attorno al 1305 su progetto di Giotto. Secondo KING 1995, p. 118, la statua, che avrebbe potuto trovarsi originariamente anche sulla facciata dell'oratorio, commemora il *patronage* artistico di Enrico. SIMON 1995, p. 33, seguito successivamente da SIMON 2014, ha immaginato una versione primitiva della tomba, alla quale sarebbero appartenute sia la statua stante di Enrico sia le tre sculture di Giovanni Pisano, anteriore a quella attuale, forse messa in opera dopo il rientro della famiglia Scrovegni a Padova, agli inizi del sesto decennio del XIV secolo, quando la statua sarebbe stata spostata in sagrestia. G. TIGLER in *Giotto e il suo tempo* 2000, pp. 382-385, immagina che la statua fosse stata scolpita dal medesimo artefice del *gisant* della tomba del vescovo Castellano Salomone e di quello della tomba di Enrico, subito dopo la morte di quest'ultimo, nel 1336-1339. La statua sarebbe stata ancorata sul segmento murario sul muro di fondo, al di sopra del monumento funerario, e sarebbe stata traslata nell'edicola in sagrestia intorno al 1365. In questa occasione sull'abside sarebbero state issate le tre statue di Giovanni Pisano. JACOBUS 2000 ha ipotizzato che la statua, da lei assegnata ad un anonimo maestro, datata nel primo decennio del Trecento e posta in relazione con la perdita epigrafica (cfr. APPENDICE 1) di dedica del 1303, celebrasse Enrico quale fondatore della cappella e si trovasse in origine presso la porta sul fianco settentrionale, in corrispondenza di una disomogeneità del paramento murario, che la studiosa identifica con una nicchia tamponata e che avrebbe potuto avere la profondità adeguata per ospitare la figura. R.P. NOVELLO, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, p. 281, non individua il luogo di destinazione originaria della statua, ma smentisce la proposta di JACOBUS 2000 e suggerisce che la statua potrebbe essere stata relegata in sacrestia nel quarto decennio del Trecento. TIGLER 2007 riprende le considerazioni già svolte nel suo studio precedente, precisando che l'effigie potrebbe essere stata concepita inizialmente per la tomba, salvo essere sistemata infine in sagrestia. Ettore Napione afferma che una prima statua-ritratto, con cui il Comune di Padova progettò di celebrare Bonifacio VIII nel marzo 1303 e che forse non fu mai realizzata, e una seconda, concepita per Alessandro IV poco dopo la morte di Bonifacio (10 dicembre 1303) e anch'essa rimasta forse ineseguita, potrebbero essere precedenti tipologici diretti e geograficamente prossimi di quella di Enrico. Di quest'ultima condivide la datazione di poco anteriore al 1320, suggerita da Wolters, e concorda con l'attribuzione di Tigler all'anonimo allievo di Marco Romano, che sarebbe l'autore del *gisant* della tomba del vescovo Salomone e di quello di Enrico nella cappella: NAPIONE-GALLO 2007, pp. 115-117. FRUGONI 2008, pp. 54-56, accoglie la proposta di JACOBUS 2000 e aggiunge che potrebbe essere stato Ugolino degli Scrovegni a promuovere il trasferimento del manufatto nella collocazione attuale. C. DI FABIO, in *Giotto e il Trecento* 2009, pp. 268-269, seguito da DI FABIO 2009, soprattutto p. 534, pensa che l'edicola sia stata ricavata solo dopo il 1360 e che la cornice architettonica sia di minor qualità rispetto alla statua. Come è stato già riferito, quest'ultima spetterebbe, a suo avviso, a Marco Romano e potrebbe esser stata eseguita nel 1318-1320 ca. – cioè nel periodo in cui lo scultore lavorava al *San Simeone* di Venezia – forse per il monumento funebre di Enrico (cfr. ora anche DI FABIO 2018, pp. 156-157). HERZNER 2010 confuta convincentemente le argomentazioni di JACOBUS 2000, sottolineando che l'individuazione delle pretese tracce di tamponamento di una nicchia si deve ad una erronea interpretazione di un dettaglio di un rilievo architettonico, ma ribadisce le proprie, deboli convinzioni già formulate nel 1982. TIGLER 2016, che rettifica parzialmente i suoi interventi, ritiene il manufatto, che continua ad assegnare al Maestro delle tombe Scrovegni e Salomone verso il 1336, un monumento commemorativo voluto dalla vedova Jacopina. Infine, JACOBUS 2017 ribadisce quanto già espresso in JACOBUS 2000 e circoscrive la data di commissione della statua al 1303-1305. Per completezza bibliografica cfr. anche FIDERER MOSKOWITZ 2001, pp. 237-238; DERBES-SANDONA 2009, pp. 133-134.

stata riconosciuta come pertinente a un nutrito corpus di sculture, prodotte a Verona nella prima metà del Trecento e assegnate all'anonimo Maestro di Sant'Anastasia, il cui *name-piece* deriva dai rilievi del portale dell'omonima basilica nella città scaligera. All'interno di questo corpus il *retrotabulum* viene ricondotto concordemente al primo decennio del quattordicesimo secolo.⁴⁴³ Questo pezzo si discosta sensibilmente dall'esasperazione espressionistica raggiunta, ad esempio, nel *Cristo crocifisso* del lebbrosario veronese di San Giacomo alla Tomba (Verona, Museo di Castelvecchio), nel quale la bocca aperta in segno di dolore, quasi in modo deforme, testimonia una maggiore attenzione nella descrizione delle sofferenze del Figlio di Dio; oppure nell'*Imago pietatis* del museo di Riva del Garda, dove il volto di Cristo si piega in una smorfia di dolore; o, ancora, nel *Compianto* del museo di Caprino, e in particolare nel volto del Cristo giacente [230], ancor più raccapricciante nella messa in evidenza delle arcate dentarie e nella tensione dei muscoli, che, assieme alle rughe, solcano il viso. Tutti questi manufatti sono stati datati, pur con qualche oscillazione, nel terzo decennio del Trecento.⁴⁴⁴ A una fase leggermente successiva sembra appartenere anche il *retrotabulum* della collezione Olivetti Rason di Firenze, un esemplare che, per analogia tipologica, permette meglio di altri manufatti di istituire confronti con quello della sacrestia della cappella [231].⁴⁴⁵ A differenza dell'altro, quest'ultimo si caratterizza per una manifestazione più composta del dolore di Cristo, che mantiene la bocca chiusa, e per una definizione più rigida, quasi legnosa, dei tratti anatomici. La propensione del Maestro di Sant'Anastasia a confrontarsi con le novità della pittura piuttosto che della plastica coeva, sottolineata da Ettore Napione, trova una corrispondenza sul versante operativo nella sua collaborazione con i pittori, ai quali era delegato il compito di completare le figure con una vivace policromia, oggi quasi del tutto cancellata.⁴⁴⁶ In ogni caso, le portelle dipinte del tabernacolo degli Scrovegni sono una testimonianza inequivocabile di questa prassi. La costruzione bidimensionale delle figure di Maria, di Giovanni e degli Apostoli, delimitate da profili marcati e rivestite da panneggi arrovellati con pieghe taglienti, mostra una dipendenza formale da modelli ancora duecenteschi, appena attenuata - ad esempio - dal trattamento più naturalistico delle virgole dei capelli di San Giovanni. Un dato interessante è la presenza sul lato retrostante del 'pannello' centrale di una croce patente a rilievo e della policromia. Questa constatazione non prova necessariamente, a mio avviso, che il *retrotabulum* sia stato destinato inizialmente a una posizione diversa da quella in cui si trova,⁴⁴⁷ sebbene non si tratti evidentemente di un'opera concepita come *'site-specific'*. Questa aporia potrebbe essere chiarita aprendo uno spiraglio di riflessione sui meccanismi di produzione della bottega del Maestro di Sant'Anastasia. In altre parole, si potrebbe ammettere la specializzazione di una parte dell'attività di questa bottega - la cui struttura estremamente articolata spiegherebbe gli scarti stilistici regi-

⁴⁴³ Sull'opera cfr. TOESCA 1951, p. 437 nota 177; MELLINI 1971, pp. 15-16; SALVI 1999; GIACOMELLI 2002; F. PELLEGRINI in *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, pp. 282-283; NAPIONE 2009, p. 116; DENT-NAPIONE 2010, *passim*; L. FABBRI, in *Sculture veronesi* 2012, pp. 86-91; TIGLER 2016, pp. 126-131 Per un profilo aggiornato del Maestro di Sant'Anastasia cfr. essenzialmente NAPIONE 2009, pp. 101-125.

⁴⁴⁴ Cfr. *l'Indice critico delle opere attribuite al Maestro di Sant'Anastasia e alla sua cerchia* in NAPIONE 2009, pp. 114-125: *passim*.

⁴⁴⁵ DENT-NAPIONE 2010.

⁴⁴⁶ Cfr. NAPIONE 2009, p. 104.

⁴⁴⁷ MOSCHETTI 1904, pp. 14-15; BELLINATI 1997, p. 153; DENT-NAPIONE 2010, p. 18 nota 1.

strati nel catalogo di questo maestro⁴⁴⁸ – nell'apprestamento di tabernacoli destinati alla devozione privata, che sarebbero stati concepiti per il mercato e non per soddisfare le richieste di un singolo committente. La pianificazione unitaria dell'allestimento della statua e del *retrotabulum* in sacrestia sembra avvalorata dalla morfologia analoga della coppia di mensole fogliacee, che sostengono la lastra di base su cui poggia la statua [232], e di quella delle due che sorreggono una trabeazione modanata e ornata a dentelli sopra l'*Imago Pietatis* sulla parete dirimpetto [233].⁴⁴⁹

La volta e i lunettoni della sagrestia sono ricoperti da pitture ornamentali, eseguite in un unico intervento: sulle vele della volta compare un seminato di stelle a otto punte di colore verde, rosso e blu – in parte caduto – analogo a quello che copre la volta dell'ambiente ipogeo e che, per questo motivo, può essere stato dipinto nel medesimo periodo, se non nella stessa campagna decorativa. I lunettoni sono delimitati in basso da un fregio ornamentale che corre lungo tutti i lati, con girali vitinei che – come Tigler sottolinea – unificano «sotto il profilo del richiamo al sacramento eucaristico l'intero ambiente»;⁴⁵⁰ e ospitano al loro interno campiture a finto marmo, ad eccezione di quella settentrionale. Quest'ultima presenta al centro un riquadro con *Sant'Elena inginocchiata ai piedi della Vera Croce*, per la quale Giacomo Guazzini ha proposto un riferimento al cosiddetto 'Secondo Maestro di San Zenò', cioè all'ambito della pittura veronese, ad una data che Tigler fissa nel secondo quarto del Trecento [234].⁴⁵¹

La sagrestia è pavimentata con tavelle in cotto di varia dimensione, sia quadrate sia rettangolari. Tale ammattonato non è contestuale al più antico strato pavimentale dell'aula, costituito da tavelle in cotto tutte quadrangolari. Considerando anche che l'impiantito non si presenta in condizioni di particolare usura, si è supposto che esso possa risalire agli interventi messi in atto dall'ingegnere del Comune di Padova Eugenio Maestri dopo l'acquisto della cappella da parte della municipalità nel 1881.⁴⁵²

Nel vano si conservano ancora numerosi manufatti pertinenti all'arredo storico dell'oratorio. Uno dei pezzi di maggiore importanza, di dimensioni ragguardevoli, è il grande mobile in legno di larice, pioppo e noce, che era destinato a contenere le suppellettili liturgiche e che è posto a ridosso della parete settentrionale [235]. Questo grande armadio è suddiviso in quattro parti

⁴⁴⁸ NAPIONE 2009, pp. 105-106.

⁴⁴⁹ TIGLER 2016, p. 138. Come ben rilevano DENT-NAPIONE 2010, pp. 116-117, questa sistemazione è testimoniata visivamente per la prima volta nel disegno in sezione della sagrestia di Benvenisti-Grasselli-Lava del 1871. Dopo quella data il trittico fu smurato e venne posto sull'altare sinistro ai piedi dell'arco trionfale, ora eliminato, da dove fu trafugato nel 1981. Dopo il suo recupero nel 1982, la scultura è stata rimurata in sagrestia, mentre le portelle sono esposte nel Museo Civico.

⁴⁵⁰ TIGLER 2016, p. 143.

⁴⁵¹ Il parere di Guazzini è stato messo per iscritto da TIGLER 2016, pp. 144-145. Quest'ultimo confronta la scena padovana con alcune figure dipinte nella basilica di San Zenò a Verona, che, qualora non fossero della stessa mano, sono indubbiamente il prodotto di una stessa cultura pittorica. Meno convincente è il paragone avanzato da Tigler tra il fregio fitomorfo della sagrestia e quello nella chiesa veronese di San Fermo Maggiore, le cui foglie mostrano un'immediatezza naturalistica che non corrisponde alla resa più stilizzata dei tralci dell'Arena. Lo studioso sospetta un'esecuzione degli affreschi intorno al 1336-1337, cioè nel periodo in cui – a suo giudizio – sarebbe stata scolpita la statua di Enrico. Il richiamo al ritrovamento della Vera Croce di Cristo da parte di Sant'Elena è appropriato nel contesto della cappella, il cui altare maggiore conteneva anche una reliquia contrassegnata da una strisciolina pergamenacea con la didascalia «de ligno crucis», deposta assieme ad altre al tempo della sua consacrazione: cfr. BELLINATI 1986-1987(1987); TIGLER 2016, p. 146.

⁴⁵² BORSELLA 2005, pp. 102-103.

disposte su due registri, con sportelli decorati da formelle ogivali trilobate sovrapposte, intersecate da palmette e rosette stilizzate e un cassetto per le candele nella parte inferiore. Il manufatto conserva ancora tracce della policromia originaria, mentre manca del fianco destro.⁴⁵³ Inoltre, sul muro settentrionale è incassato un lavabo costituito da una cisternetta superiore e una vasca inferiore per la raccolta dell'acqua, entrambe in marmo bianco [236]. La presenza della scrofa sul rubinetto superiore permette di ricondurre questi elementi all'epoca in cui la famiglia Scrovegni era proprietaria della cappella, mentre l'incorniciatura architettonica in pietra giallognola è evidentemente successiva, forse da collegare a un possibile intervento promosso sotto la prepositura di Giovanni Loredan. Gli altri oggetti raccolti in questo spazio sono un inginocchiatoio, un crocifisso del XVIII secolo e un mobile con piano in marmo, che sembra esser stato montato con materiali di reimpiego. Infine, sul pavimento sono adagate due campane, già nella torretta sopra l'abside, delle quali una, con l'iscrizione in caratteri gotici GREGORIUS ME FECIT, è trecentesca, mentre una seconda è datata 1738 e firmata dal bronzista Antonio Trabucchi. Recentemente, una selezione di reliquie, paramenti sacri sette-ottocenteschi e altre suppellettili liturgiche destinate al clero della cappella è stata esposta in una vetrina.⁴⁵⁴ Dalla sagrestia provengono anche alcune sculture lignee policrome, già sul grande armadio e ora nel Museo Civico, delle quali non si conosce la posizione originaria nel contesto dell'arredo liturgico della cappella. Si tratta di una *Madonna con Bambino in trono* (h 49 cm), di un *San Michele Arcangelo* (h cm 59,5) e di una coppia di *Angeli cerofori* (h cm 67,5) [237, 238, 239, 240]. Come Tiziana Franco e Giovanna Valenzano hanno ben evidenziato, queste figure intagliate possono essere identificate con quelle menzionate in un inventario dei beni della cappella, redatto il 20 giugno del 1449 dal veneziano Girolamo Michiel, preposito della cappella dell'Arena almeno dall'aprile 1444⁴⁵⁵. In una nota apposta in calce a questo elenco Michiel aggiunse che questi manufatti furono commissionati su sua diretta iniziativa e, pertanto, la loro esecuzione può essere ancorata al quinto decennio del quindicesimo secolo. Gli scarti dimensionali esistenti tra i pezzi non lasciano pensare che essi costituissero un gruppo unitario. Tuttavia, le analogie formali (i visi attondati, la presenza di una fronte ampia e rettangolare e del doppio mento, le capigliature ricciolute) indicano che le sculture spettano ad un solo intagliatore, di provenienza nordica. Le caratteristiche formali della Madonna con Bambino, seduta su un trono che ha perso uno dei pinnacoli, sono difficilmente giudicabili nel drappeggio inferiore del manto, tassellato in corrispondenza di una fessurazione e, quindi, rintelato e ridipinto. Tuttavia, la corona d'alloro sulla base non sembra poter prescindere dal repertorio ornamentale introdotto da Donatello a Padova. Il San Michele, che replica in legno l'analogo soggetto in pietra scolpito nel 1425 da Egidio da Wiener Neustadt per la chiesa padovana dei Santi Leonino e Michele [238a], ha perso, oltre all'aureola, gli attributi della lancia, con cui doveva infilzare il drago, e della bilancia. Infine, i due Angeli reggicero presentano sulla base uno stemma a scudo non più identificabile, indossano una tunica con la stola incrociata sul petto e reggono una base portacero.⁴⁵⁶

⁴⁵³ È probabile che questo mobile debba essere identificato con lo «scrigno» della sagrestia, in cui erano conservate anche reliquie di santi, citato in un catastico delle carte di casa Foscari, scritto intorno al 1677: cfr. *Carte Foscari* 1988, p. 61.

⁴⁵⁴ Per tutte queste opere cfr. le schede di G. ERICANI, G. BALDISSIN MOLLI, F. PELLEGRINI, ne *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, pp. 283-285; per il restauro di quelle lignee cfr. BORSELLA-PIOVAN 2005, pp. 201-204.

⁴⁵⁵ Così si desume da ZONTA-BROTTO 1970, II, p. 187 numero 1820.

⁴⁵⁶ Cfr. le schede di G. VALENZANO e T. FRANCO in *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, pp. 293-296.

Sul fianco orientale esterno della sagrestia, sopra la quota dell'architrave della finestra, sporgono due imposte curvilinee, forse destinate a sorreggere una struttura voltata [241]. Irene Hueck, osservando il disegno con la veduta posteriore della cappella – realizzato nel novembre 1827 da lord Augustus Callcott nel corso della sua visita a Padova, poi tradotto in un'incisione pubblicata nell'opuscolo dedicato dalla moglie Mary alla chiesetta e ai suoi affreschi nel 1835 – era giunta alla conclusione che a ridosso di quel lato si trovasse un'abside.⁴⁵⁷ Sebbene questa interpretazione sia stata giudicata un fraintendimento di quanto è stato rappresentato nella veduta,⁴⁵⁸ sembra ragionevole ricavare – se si osserva il disegno, rapidamente schizzato e dai contorni piuttosto sfumati – che in questa posizione fosse stato effettivamente eretto un avancorpo. Questo indizio sembra convalidato anche dalla mappa catastale di Padova di età napoleonica del 1810-1811, che riporta il profilo planimetrico delle strutture in elevato e dalla quale si evince in modo perspicuo la presenza di un corpo architettonico quadrato aggettante [242]. Dalla medesima mappa risulta che lungo il fianco settentrionale della cappella si attestava un fabbricato con pianta a L, cioè provvisto di un corpo trasversale che congiungeva la cappella con il vicino palazzo. Tale fabbricato non compare, al pari dell'avancorpo, nella più antica *Pianta di Padova* di Giovanni Valle, stampata a Roma da Giovanni Volpato nel 1784, considerata «uno tra i migliori elaborati del panorama cartografico scientifico dell'epoca».⁴⁵⁹ Infatti, in questa rappresentazione viene descritta soltanto una barriera, che univa il palazzo e la cappella ed era inframmezzata da una porta. Dunque, è possibile che tanto il corpo lungo il fianco settentrionale della cappella quanto l'avancorpo siano stati costruiti proprio tra il 1784 e il primo decennio del secolo successivo. In ogni caso, di tutte queste costruzioni, poste tra chiesa e palazzo, non vi è più traccia nel catasto austriaco del 1844, *terminus ante quem* della loro distruzione [243].⁴⁶⁰ Inoltre, le sbreccature dello spigolo di nord-ovest del corpo della sagrestia, raffigurate nel disegno di prospetto del “lato a tramontana” della chiesa di Benvenuti-Grasselli-Lava del 1871, potrebbero essere interpretate come i resti di ammorsature con brani murari demoliti [244].⁴⁶¹

Sopra la sagrestia, al primo piano, vi è una loggia chiusa, cui si accede da una porta in quota, che doveva presupporre un accesso da un passaggio sopraelevato, che forse garantiva anche l'affaccio sull'aula grazie all'apertura, ottenuta in rottura della muratura con il sacrificio di una piccola porzione degli affreschi di Giotto e successivamente tamponata.⁴⁶²

Le indagini mineralogico-petrografiche, eseguite nel 2003-2005 su campioni di malte di allettamento prelevati dal vano della sagrestia e da quello superiore, hanno evidenziato difformità nei rapporti granulometrici dei materiali, che lasciano sospettare che i due ambienti non siano l'esito di una stessa campagna costruttiva.⁴⁶³

⁴⁵⁷ HUECK 1973, pp. 287-288.

⁴⁵⁸ TIGLER 2016, p. 124, secondo cui le imposte avrebbero potuto essere le mensole d'appoggio di un balcone: pp. 141-142.

⁴⁵⁹ DAL PIAZ 2005, p. 21.

⁴⁶⁰ Si può precisare che l'avancorpo sembrerebbe essere stato demolito prima del 1831, poiché esso è assente nella veduta retrostante della cappella pubblicata da CHEVALIER 1831, pagina non numerata.

⁴⁶¹ Purtroppo, non si rintraccia precisa evidenza di questi lavori nella documentazione pubblicata da PROSDOCIMI 1960.

⁴⁶² Sulla loggia cfr. S. BORSELLA, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, p. 285; BORSELLA 2005, pp. 111-118.

⁴⁶³ BORSELLA 2015, p. 115.

Lo spazio loggiato è delimitato da pareti d'ambito giustapposte a quelle del coro e della testata dell'aula e ammorsate tra loro. Questo ambiente è caratterizzato da tre aperture verso est, che sembrano essere state murate prima del 1831 [245].⁴⁶⁴ Al centro vi è un'arcata, sorretta da piedritti scanalati sormontati da capitelli a volute, sui quali si innesta un arco a tutto sesto con cornice a palmette, il quale è ornato da grandi fioroni nell'intradosso. Ai lati vi sono due finestre, le cui membrature architettoniche ripetono la morfologia di quelle dell'arcata centrale, pur con una semplificazione dei motivi ornamentali. Il carattere classicheggiante dei partiti decorativi induce a datare questi elementi alla seconda metà del Quattrocento o agli inizi del Cinquecento. La loggia è coperta da una volta a botte, sulla quale, in prossimità del muro che confina con il coro della cappella, si apre una botola, che conduce al sottotetto [246]. Com'è stato appurato nel corso del restauro dell'intero corpo di fabbrica (2003-2005), la parete settentrionale della loggia è costituita da un doppio paramento murario [247]. Infatti, a questa parete è addossato un rimpello interno di mattoni a tutta parete, che riduce il volume della loggia e che fu realizzato in un frangente posteriore alla 'trifora' lapidea – in quanto occulta la spalla interna della finestra di nord-est – ma anteriore alla decorazione pittorica in opera, della quale non interrompe la coerenza iconografica.⁴⁶⁵ Lo spessore del rimpello è ridotto in corrispondenza dell'ingombro della porta per consentire l'apertura dell'anta. In questo incasso del muro è stata rappresentata una finta finestra con inginocchiatoio, che è speculare a quella – reale – che sul lato opposto si affaccia sul coro della cappella [248].⁴⁶⁶

L'intelaiatura della finta architettura dipinta della loggia integra e imita i fregi che incorniciano l'arcata centrale della 'trifora' con un effetto illusionistico. Sui parapetti delle finestre laterali sono due riquadri monocromi con festoni floreali. Questa tripartizione è ripetuta sul lato occidentale [249]. L'arcata centrale introduce una finta nicchia, ingentilita da un soggetto monocromo, ora quasi totalmente perduto, e conclusa in alto da un catino ornato da una valva di conchiglia. La parete settentrionale è suddivisa in due registri. Nel lunettone in alto, delimitato da un fregio a grottesche e da una cornice modanata, compare la personificazione della *Chiesa*, con gli attributi della tiara e delle chiavi, entro un oculo centrale; ai suoi lati una suonatrice di cetra e una figura muliebre con libro. In basso, una cartella con volute e mascheroni contiene un soggetto in buona parte perduto, che si è suggerito di identificare con *Daniele nella fossa dei leoni*. Alla sua destra è un nudo femminile a *grisaille*, assai deteriorato. Una suddivisione analoga del piano si osserva sulla parete meridionale, nella quale il registro superiore è completamente perduto, mentre in quello inferiore resta ben leggibile il profeta *Giona*, vomitato dalla pancia della 'balena'. Sui pennacchi della volta sono sedute quattro *Sibille*, una delle quali una è la Cumana, come indica il cartiglio. Nell'area meridionale della volta dovevano essere raffigurati almeno due episodi biblici, di cui restano brandelli illeggibili. Nell'area settentrionale compaiono le scene del *Buon Samaritano che soccorre un uomo derubato* e di *Mosè nell'atto di ricevere le tavole della legge*, che affiancano

⁴⁶⁴ Infatti, la situazione attuale corrisponde a quella della suaccennata veduta di CHEVALIER 1831, pagina non numerata.

⁴⁶⁵ BORSELLA 2005, pp. 116-117. Al di sotto di quest'ultima sulla parete meridionale sono state ritrovate, sempre tra il 2003 e il 2005, tracce di più antichi intonaci policromi: BORSELLA 2005, p. 115.

⁴⁶⁶ BORSELLA 2005, p. 117.

un angelo. Quest'ultimo sembra voler inghirlandare la personificazione della Chiesa effigiata sul lunettone sottostante. Infine, nell'area centrale si osservano un soggetto biblico di incerta identificazione e *Giacobbe e Rachele al pozzo*, mentre al centro vi è una figura allegorica femminile, in gran parte perduta, che – a giudicare dalle fronde che reca in mano e sul capo – potrebbe essere la *Pace*. Nel ciclo, che è stato ricondotto agli esordi di Dario Varotari, attivo a Padova dal 1569 sino alla morte avvenuta nel 1596, è degna d'interesse soprattutto la profusione degli ornati a grottesche – il cui repertorio decorativo contempla fasce festonate, fronde, ramoscelli, maschere e creature di fantasia – che giustifica una collocazione cronologica al sesto o settimo decennio del Cinquecento.⁴⁶⁷

Dopo l'affrescatura del vano una finestrella fu ricavata in rottura degli intonaci decorati sulla parete occidentale. Quest'apertura, forse creata per garantire una fonte di luce quando si decise di chiudere il loggiato, fu murata prima del 1871, in quanto appare già tamponata nella “sciografia trasversale respiciente il coro” di Benvenisti-Grasselli-Lava.⁴⁶⁸

La copertura di tutto il corpo edilizio è attualmente a tre falde, ma, secondo Serenella Borsella, nel sottotetto sarebbero ancora osservabili le tracce del precedente solaio a una sola falda.⁴⁶⁹

⁴⁶⁷ Cfr. F. MAGANI, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, pp. 285-288.

⁴⁶⁸ BORSELLA 2005, p. 116.

⁴⁶⁹ BORSELLA 2005, p. 113.

Capitolo 3

3. LA SACRA RAPPRESENTAZIONE DELL'ANNUNCIAZIONE NELL'ARENA

3.1 La storia e lo svolgimento dell'ufficio drammatico

Nella letteratura padovana la cappella, sede della festa annuale dell'Annunciazione della Nascita di Cristo, fu ricordata con il nome di "Santa Maria dell'Arena" oppure come "chiesa dell'Annunziata dell'Arena".⁴⁷⁰ Tale festa fu celebrata per la prima volta il 25 marzo 1305, «quando factum fuit officium angeli et Marie ad Arenam».⁴⁷¹

La ricorrenza dell'Annunciazione coincideva a Venezia con il giorno della mitica fondazione della città, avvenuta il 25 marzo del 421. Tuttavia, questa festa si diffuse nelle diocesi venete soprattutto grazie all'influenza esercitata dal patriarcato di Aquileia, di cui tali diocesi erano suffraganee, e fu solennizzata mediante la drammatizzazione del dialogo lucano tra l'Angelo e la Vergine, che poteva avvenire in chiesa oppure all'esterno, in occasione di una processione.⁴⁷²

L'ufficio drammatico – o dramma liturgico – ebbe origine in età postcarolingia (fine IX-X secolo) dall'interpolazione dell'Ufficio liturgico romano, e più precisamente dalla valorizzazione dei dialoghi tra personaggi evangelici e dalla loro rappresentazione in forma drammatica e spettacolare.⁴⁷³

Come detto, l'ufficio dell'Annunciazione muoveva dal responsorio che contiene il dialogo tra l'Angelo e Maria. All'interno della cattedrale di Padova la *salutatio angelica* a Maria era rappresentata il 25 marzo, «post prandium hora consueta».⁴⁷⁴ Questa consuetudine è documentata dai due libri processionali del quattordicesimo secolo conservati nella Biblioteca Capitolare patavina.⁴⁷⁵ Questi codici, che contengono le battute dialogiche del Vangelo intonate dagli attori e complete delle rubriche con le indicazioni dei movimenti e dei gesti da compiere, consentono di stabilire un termine *ante quem* per l'esistenza del dramma liturgico, che – tuttavia – doveva avere un'origine ben più remota. Infatti, l'esame della versione testuale e melodica dell'ufficio e il suo confronto con due analoghi uffici dell'Annunciazione, tramandati rispettivamente da due processionali della Biblioteca Capitolare di Cividale del Friuli e dal codice miscelaneo approdato in antico nella chiesa veneziana di Santa Maria "della Fava", ha consentito di dimostrare che il dramma liturgico

⁴⁷⁰ Quest'ultimo nome è riportato da PORTENARI 1623, p. 486: "chiesa della Nontiatia dell'Arena".

⁴⁷¹ BELLINATI 2003, p. 49.

⁴⁷² Cfr. BERNARDI s.a.

⁴⁷³ La potenzialità drammatica dell'ufficio liturgico deriva anzitutto dalla natura stessa della celebrazione eucaristica, nella quale si compie il mistero dell'Incarnazione e Passione di Cristo a vantaggio dell'umanità. Questi uffici assunsero una funzione catechetica e divennero exempla, che stimolavano la devozione dei fedeli in modo più efficace di quanto non fosse consentito dalle arti figurative. Lo statuto teatrale di tali drammi non fu immediatamente riconosciuto in un milieu che – a partire dagli scritti esegetici dei Padri della Chiesa – aveva aspramente condannato il teatro e le altre forme spettacolari. Soltanto dal XII secolo la coscienza della teatralità di queste cerimonie iniziò ad essere un fenomeno diffuso. Sul teatro religioso nel Medioevo restano imprescindibili gli studi di D'ANCONA 1891; DE BARTHOLOMAEIS 1952[2009], pp. 83-150; YOUNG 1962. Per un profilo introduttivo cfr. ALLEGRI 1988, pp. 125-152, che ricostruisce la dimensione storica dello sviluppo del teatro religioso senza rinunciare a sollevare le difficoltà, i dubbi e i problemi determinati dalla scarsità di testimonianze documentarie.

⁴⁷⁴ VECCHI 1954, p. 66.

⁶ La versione testuale e melodica degli uffici drammatici tramandata dai due processionali è consultabile in VECCHI 1954.

padovano è il più arcaico. Infatti, il testimone di Padova si differenzia da quelli di Cividale e di Venezia perché è musicalmente incompleto e privo di circoscritte addizioni testuali. In ogni caso, le tre recensioni sono espressione di una medesima cultura drammaturgica 'regionale', gravitante nel raggio d'influenza del patriarcato di Aquileia.⁴⁷⁶

Dunque, l'ufficio dell'Annunciazione nella Cattedrale costituisce un termine di confronto raro e ineludibile per ricostruire la dinamica della rappresentazione sacra allestita nello spazio dell'Arena. Si tratta, infatti, di una produzione teatrale arcaica, che, con ogni probabilità, era già messa in scena quando fu istituita quella promossa dopo la costruzione della cappella mariana.

La difformità principale tra i due uffici risiede nella loro rispettiva natura. Infatti, se la rappresentazione della Cattedrale era organizzata dalla curia vescovile, quella dell'Arena fu stabilita ufficialmente per la prima volta da Poncino de' Picenardi, che era il podestà in carica a Padova nel 1306.⁴⁷⁷ L'impronta civica della festa è confermata anche dall'inclusione di rubriche, che normano le sue modalità di svolgimento, negli statuti comunali del 1362 e in quelli riformati nel 1420.⁴⁷⁸

Un quaderno di spese e introiti della Cattedrale padovana permette di ricostruire – almeno in parte – l'articolazione della prima festa dell'Annunciazione nell'Arena. Infatti, il 24 marzo 1305 sono documentati esborsi «pro brocetis et cordonibus ad ornandum catedras angeli et Marie», per coloro «qui portaverunt cruces nostras et reportaverunt ab ecclesia nostra cum processione ad Arenam et e converso» e «causa faciendi suere toaleas lineas et sericas paliis et frixis, que toalee desuete fuerant a paliis et frixis, ad hornandum dictas catedras angeli et Marie».

Queste note chiariscono che sin dall'inizio dovette esistere una processione, che muoveva dalla Cattedrale – cui faceva successivamente ritorno – in direzione dell'Arena e conduceva i due personaggi dell'Angelo e della Vergine nel circuito dell'anfiteatro su altrettante portantine, ornate con tessuti linte e serici.⁴⁷⁹

Una descrizione dettagliata del percorso del corteo e delle autorità civili e religiose, che vi prendevano parte, è tramandata dai due statuti sopra ricordati. Questi ultimi stabilivano che nel giorno della ricorrenza dell'Annunciazione – oppure in un altro indicato dal vescovo – fossero vestiti due *pueri* nella cappella del Palazzo della Ragione all'ora media terza, cioè verso le nove del mattino. Un primo *puer* era provvisto di ali e di un giglio, in modo tale che rappresentasse l'angelo Gabriele; un secondo, in panni muliebri, avrebbe interpretato la Vergine. Nel frattempo, il vescovo, o il suo vicario, insieme con il capitolo, il clero padovano e con i membri delle congregazioni religiose della città, si sarebbe mosso in processione dalla Cattedrale fino al Palazzo della Ragione. In questo luogo i religiosi si sarebbero riuniti con il podestà, «cum omnibus iudicibus de curia sua et cum omnibus iudicibus et officialibus comunis padue et cum omnibus militibus doctoribus et honorabilibus civibus padue».⁴⁸⁰ L'angelo e la Vergine sarebbero stati sollevati su due portantine

⁷ Cfr. CATTIN 1994; e, in precedenza, le intuizioni di BILLANOVICH 1940(2004).

⁸ Cfr. *supra*, capitolo 1.

⁹ Cfr. APPENDICE 2.

⁴⁷⁹ Padova, Biblioteca Capitolare, *Diversa X*, 41, c. 27a: cfr. ZANOCCO 1937, pp. 371-372; e di BELLINATI 2003, p. 49.

⁴⁸⁰ Cfr. APPENDICE 2.

e portati dal palazzo fino all’Arena, in un corteo che era preceduto dai trombettieri del Comune e dai religiosi e seguito dal podestà e dagli altri cittadini «cum gastaldionibus artium artificibus et mercatoribus».⁴⁸¹ Quindi, nel circuito degli Scrovegni avrebbe avuto luogo la *salutatio angelica*.

Sembra verosimile che i due *pueri* protagonisti della rappresentazione fossero selezionati tra i *pueri cantores* – cioè tra i fanciulli che accompagnano con il canto la liturgia cristiana – ammaestrati nella *schola cantorum* della Cattedrale. Con ogni probabilità, proprio a questi due giovani si riferisce «unus liber marie et angelis pro docendis pueris»⁴⁸² elencato nell’inventario dei beni mobili della cappella dell’Arena del 1472 e, nuovamente, in quello del 1476. Sembra naturale credere che quel testo, oggi perduto, contenesse la versione testuale e melodica del dialogo evangelico cantato dai due attori nell’ufficio drammatico, assieme alle istruzioni dei gesti e dei movimenti da compiere.

Come anticipato nel primo capitolo, è noto che nel 1309 Enrico Scrovegni contribuì alla metà delle spese per l’organizzazione della festa, ma sembra che tutta la famiglia provvedesse ai beni necessari per il buon esito della rappresentazione. Infatti, nelle volontà testamentarie dettate nel 1365 Jacopina d’Este, moglie di Enrico, lasciava una corona con pietre preziose incastonate nella montatura, le sue vesti e gli altri ornamenti, che era solita concedere il 25 marzo, a beneficio dell’ufficio drammatico dell’Annunciazione.⁴⁸³

Una testimonianza della celebrazione degna d’interesse è quella tramandata, poco prima della metà del quindicesimo secolo, da Michele Savonarola, che – elogiando la vastità del circuito dell’Arena – così scrive: «Tante enim latitudinis curia rotunda est, ut, cum gloriosus Incarnationis dies festus venit, totus clerus totusque populus eo in loco claudatur, nam gloriosa atque devota nimis representatio Annuntiationis per Angelum ad Mariam Spiritu Sancto superveniente per clerum eo in die eoque in loco fit».⁴⁸⁴ Da questo passo si apprende che la *salutatio angelica* avveniva con il concorso dello Spirito Santo, in modo conforme al dettato evangelico.⁴⁸⁵ Con ogni probabilità lo Spirito Santo doveva apparire *sub specie columbae*. L’associazione della colomba alla terza persona della Trinità rimonta direttamente ai Vangeli canonici, e in particolare all’episodio del Battesimo di Cristo. Infatti, «appena battezzato, Gesù uscì dall’acqua: ed ecco, si aprirono per lui i cieli ed egli vide lo Spirito di Dio discendere come una colomba e venire sopra di lui».⁴⁸⁶

Nel dramma liturgico allestito in Cattedrale la discesa di una colomba simboleggiava, dunque, la discesa dello Spirito Santo sulla Madonna. Una rubrica dei libri processionali indica il momen-

⁴⁸¹ Cfr. APPENDICE 2.

⁴⁸² Cfr. APPENDICE 3.2; BELLINATI 1979, p. 487.

⁴⁸³ «Item volo et ordino quod corona mea cum lapidibus in ea fixis et omnibus suis ornamentis et omnis vestis meis, et generaliter omnia alia mea ornamenta, que et quas dare et concedere solita sum pro festo Marie et Angeli de la Rena, quando dictum festum celebratur de mense marcii, pro representatione salutacionis verginis semper sint et eas et ea esse volo donec durare poterunt dicto reverendo consueti deputata»: Venezia, Archivio di Stato, Archivi notarili, Notai di Venezia, Testamenti rogati da Giovanni De Caresinis 1358-1379, busta 1023 (cit. da SCHWARZ 2010, p. 45). TRIPPS 2000, pp. 91-92 pensa che il prestito fosse a beneficio dello spettacolo in Cattedrale e non di quello dell’Arena.

⁴⁸⁴ SAVONAROLA 1902, p. 50.

⁴⁸⁵ Lc 1, 35.

⁴⁸⁶ Mt 3, 16. Cfr. anche Mc 1, 10; Lc 3, 22; Gv 1, 32.

to, in cui, in concomitanza con il discorso dell'angelo, sono previsti l'ostensione della colomba e il suo volo:

«Sed cum pervenerit ad locum, scilicet: *Spiritus Sanctus superveniet in, tunc columba aliquantulum ostendatur. Finito versu, iterum diaconus prosequatur usque: Dixit autem Maria ad Angelum. Hoc finito, Maria elevet se, et stando brachiis apertis alta voce incipiat: Ecce ancilla; ante finem dicte antiphone columba dimittatur et Maria recipiat dictam sub clamide*»⁴⁸⁷

La consuetudine del volo della colomba nella rappresentazione all'Arena è provata da un registro delle spese, sostenute dalla fraglia o scuola di Santa Maria Annunciata dell'Arena per l'organizzazione della festa tra il 1550 e il 1577, in cui si definisce il 25 marzo come il giorno in cui si fa volare o 'corer' la colomba.⁴⁸⁸ La fraglia dell'Annunziata, che era una confraternita laica cappata,⁴⁸⁹ è menzionata per la prima volta nel testamento di Maddalena degli Scrovegni – figlia di Ugolino e nipote di Enrico – rogato in forma privata il 21 maggio 1421 e pubblicato – dopo la sua morte – il 20 aprile 1429. Con questo atto Maddalena, oltre a devolvere alla *ecclesia Sanctae Mariae de Caritate in Arena Paduae* una croce d'argento con una reliquia del legno della croce e alcuni libri, istituiva anche un fondo annuale di sessantasei ducati d'oro, che sarebbero stati riscossi sotto forma di interessi sui titoli del debito pubblico, posseduti dalla nobildonna presso il sestiere di Santa Croce di Venezia. Con questa rendita «illi viri saeculares de fratalea seu Scola Sanctae Marie de Caritate Paduae in Arena» avrebbero dovuto provvedere all'ufficiatura della chiesa e alle altre necessità, «videlicet in paramentis, in calicibus, in missalibus, in libris, in paramentis ante altaria, vel in recuperatione ecclesiae, et in festo Annunciationis Gloriosae Virginis Mariae, et prout praedictis viris apparebit pro meliori, in ornamentis praedictae ecclesiae».⁴⁹⁰

La nota delle spese occorse nel secondo quarto del sedicesimo secolo mostra l'impegno della fraglia in un'attività di manutenzione costante della cappella, che ne ha garantito la buona conservazione nel corso dei secoli. Si tratta di esborsi destinati ora a provvedere alla riparazione del tetto, ora alla sostituzione dei vetri delle finestre o delle corde delle campane, al rammendo dei paramenti oppure alla rilegatura dei libri liturgici.

Questa sollecitudine verso la chiesa emerge anche da un'analoga nota di spese, che copre gli anni dal 1431 al 1443 e, dunque, risale a un periodo assai a ridosso della pubblicazione delle volontà di Maddalena. In questo elenco sono indicate minuziosamente le uscite per l'organizzazione della festa dell'Annunciazione e, in particolare, per l'acquisto di una colomba. Ad esempio, nel 1438 si accenna a pagamenti «per spago e corda e per una colomba per la festa de madona San-

⁴⁸⁷ VECCHI 1954, p. 70.

⁴⁸⁸ L'esistenza di questi documenti è stata resa nota per la prima volta da BRUNELLI 1925, p. 103.

⁴⁸⁹ Cioè disponeva di un oratorio e rendite proprie: cfr. GIOVAGNOLI 2008, p. 105.

⁴⁹⁰ MEDIN 1894-1895, p. 265. Inoltre, Maddalena lasciava alla fraglia anche tre paramenti liturgici e chiedeva ai suoi membri di nominare un sacerdote che celebrasse quotidianamente messe di suffragio per l'anima sua e dei suoi parenti. Secondo PORTENARI 1623, p. 496, «la confraternita della Nontiatà appresso l'Arena hebbe principio intorno l'anno 1325, la quale per lo statuto della città nell'anno 1331 haveva carico di far fare ogni anno nel giorno di tal festa la rappresentatione dell'Annunciazione dell'Angelo Gabriello alla B. Vergine nel teatro dell'Arena». Entrambe le date sono incontrollabili.

ta Maria»⁴⁹¹ e nel 1442 per «una colomba e per spago per la festa de madona santa maria adì 24 de marzo». ⁴⁹² L'acquisto periodico di colombe avvalorava l'ipotesi che l'uccello usato nella rappresentazione fosse in carne e ossa piuttosto che un simulacro,⁴⁹³ sebbene non sia da escludere che venissero create colombe fittizie, forse destinate a ornare gli apparati effimeri della cerimonia.⁴⁹⁴

Un dato significativo è costituito dal fatto che, assieme alla colomba, venivano acquistati dei fili di spago e corde. Infatti, è verosimile che a una corda, opportunamente ingrassata e resa scivolosa, dovesse essere assicurato il telaio, cui era legata la colomba durante il suo volo.⁴⁹⁵

Purtroppo, l'esame delle fonti non chiarisce da quale posizione la colomba iniziasse il volo, né quale fosse il suo percorso. Tuttavia, poiché lo Spirito Santo procede dal Padre e dal Figlio, la sorgente della colomba non poteva che essere una immagine di Dio Padre, come visualizza anche l'iconografia consueta della scena dell'Annunciazione. L'unica figura di *Dio Padre*, dalla quale la colomba avrebbe potuto procedere, è quella dipinta sullo sportello sopra l'arco trionfale della cappella, che, essendo mobile, poteva essere aperto e consentire all'uccello di planare da una posizione sopraelevata [78]. La "soffitta morta", che si nasconde dietro l'apertura, sarebbe stata un luogo di servizio ideale per predisporre la 'corsa' e sovrintendere alla perfetta riuscita dello spettacolo senza essere osservati. Inoltre, questo ambiente si situa al di sopra dell'altare maggiore, cioè del santuario della cappella, e, per questa sua posizione, può essere interpretato iconograficamente come un vero e proprio Empireo [34].⁴⁹⁶

Dunque, sembra credibile immaginare che durante la cerimonia l'Angelo e la Vergine fossero visibili in posizione privilegiata sul sagrato davanti la cappella. Nel corso della recitazione del testo

⁴⁹¹ Archivio di Stato di Padova, Archivio Corporazioni soppresse, Fondo Scuole Religiose, Annunziata dell'Arena, busta 5, c. 19r.

⁴⁹² Archivio di Stato di Padova, Archivio Corporazioni soppresse, Fondo Scuole Religiose, Annunziata dell'Arena, busta 5, c. 20v.

⁴⁹³ TOMEI 2015, p. 83 nota 3; e TOMEI 2017, p. 75, pensa che la colomba fosse un manufatto. È noto che oggetti simili fossero usati a scopo liturgico. Ne è un esempio nella chiesa dei Ss. Apostoli a Firenze la colombina in argento, databile al XIII secolo, che è stata montata nell'ultimo quarto del XV secolo nel portafuoco del Sabato Santo: cfr. *L'oreficeria nella Firenze del Quattrocento* 1977, pp. 369-371; ringrazio Marco Collareta per la segnalazione. In ogni caso, si pensi che nella rappresentazione, che aveva luogo nella Cattedrale di Parma il 25 marzo, «in mane ad Missam tertiarum et in Vesperis [...] a fenestris voltarum dictae ecclesiae» (BARBIERI 1866, p. 121) veniva fatto calare tramite delle funi l'angelo Gabriele, che - come argomenta DE BARTHOLOMAEIS 1952²[2009], p. 130- doveva essere un uomo vero e non fittizio.

⁴⁹⁴ Questa eventualità è suggerita dal fatto che nel 1432, oltre a una spesa per una colomba, ne è indicata anche un'altra «per fare una maza e una colomba» (Archivio di Stato di Padova, Archivio Corporazioni soppresse, Fondo Scuole Religiose, Annunziata dell'Arena, busta 5, c. 17v). La formulazione ambigua non permette di avanzare un'ipotesi più concreta sulla sua funzione.

⁴⁹⁵ Un congegno in forma di raggiera assicurava fino al 1997 la discesa di una colomba reale, simboleggiante lo Spirito Santo, durante la festa della "Palombella" nella domenica di Pentecoste a Orvieto [250a, 250b]. Un telaio simile doveva essere impiegato anche a Padova, perché - in un inventario della fraglia dell'Annunziata dell'Arena del 1537 - è citato il «razo della colomba» (Archivio di Stato di Padova, Archivio Corporazioni soppresse, Fondo Scuole Religiose, Annunziata dell'Arena, busta 15, c. 43v) che si adoperava il giorno della festa.

⁴⁹⁶ L'uso dello sportello mobile è stato messo in connessione con le sacre rappresentazioni da THOMAS 1973, p. 126. L'ipotesi che ne uscisse fuori una colomba è stata presa in considerazione da FLORES D'ARCAIS 1995, p. 171; D. BANZATO, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, p. 182, che riferisce anche l'idea di Irene Hueck, secondo la quale lo sportello sarebbe potuto servire anche all'ostensione di qualche oggetto liturgico; FRUGONI 2008, pp. 145-146, 186 nota 15; ed è stata recentemente rilanciata da TOMEI 2015, p. 83 nota 3; TOMEI 2017, pp. 73, 75. Invece, TRIPPS 2000, p. 93, ritiene poco verosimile che da questa "soffitta morta" fosse calata la colomba e propone come spiegazione più credibile che essa fosse utilizzata il giorno della festa per una «Inszenierung des einfallenden Lichtes», concordemente con l'affermazione di Sant'Agostino, secondo il quale la Madre di Cristo ha concepito mediante la luce. Infine, secondo JACOBUS 2008, p. 306 la colomba sarebbe scesa da un buco di circa 12 cm a forma di staffa visibile sulla volta, nella zona contigua all'arco trionfale. Considerato che il diametro dell'apertura è assai ridotto, l'idea non sembra persuasiva.

evangelico sull'Annunciazione il portello sull'arco trionfale della cappella poteva essere aperto e la colomba sarebbe stata calata fino alla soglia della porta principale, dove presumibilmente la sua corsa terminava e dove appariva, con un effetto a sorpresa, al pubblico trepidante. Quest'ultimo era assiepato lungo il circuito murario di un anfiteatro pagano, sottoposto ad una *interpretatio christiana* e destinato ad abbracciare il corpo della chiesa. È probabile che lo stesso portico a tre arcate antistante la cappella – che, come argomentato nel capitolo precedente, non è coerente con la costruzione della fabbrica – fosse stato costruito non soltanto per scopi pratici, ma soprattutto per creare una cornice architettonica commisurata alle esigenze sceniche della rappresentazione e per valorizzare il ruolo dei personaggi rispetto al pubblico.⁴⁹⁷

3.2 La 'colomba di Giotto': forma e funzione della cappella dell'Arena

Queste considerazioni sulla funzione paraliturgica della cappella invitano a riflettere sul rapporto tra architettura e progetto decorativo. Nella parete dell'arco trionfale la coerenza e l'interdipendenza tra l'impaginazione delle storie del ciclo e la configurazione della struttura muraria sono così strette, da far pensare che Giotto non si sia limitato a dipingere gli affreschi, ma abbia avuto un ruolo di primo piano anche nella supervisione dei lavori di costruzione di parte della fabbrica. Da un lato la "soffitta morta" sopra il coro della cappella fu configurata in modo tale da assecondare le necessità spettacolari del dramma; dall'altro, Giotto escogitò un portello mobile figurato, iconograficamente coerente tanto con la scena dipinta sull'arco trionfale quanto con quella allestita il 25 marzo. Dunque, è probabile che proprio il pittore abbia orchestrato direttamente il progetto scenotecnico della rappresentazione, nel quale in ogni caso dovette essere coinvolto.

Il portello apribile con la figura di *Dio Padre* può essere considerato un dispositivo 'metapittorico', ossia uno strumento attraverso il quale l'artista manifesta lo statuto illusivo della pittura, e una cerniera tra la rappresentazione pittorica e quella teatrale, che era attivata dal rilascio della colomba. La complementarietà tra l'immagine dipinta dell'Annunciazione e la messinscena del-

⁴⁹⁷ Laura Jacobus (Jacobus 1999; Jacobus 2008, pp. 305-330) seguita da Johannes Tripps (Tripps 2000, p. 92), ha suggerito che, in occasione dell'Annunciazione, nella cappella potesse aver luogo una celebrazione liturgica specifica, detta Missa Aurea. Questo attributo non si riferisce al fasto degli ornamenti sacri, ma all'efficacia superstiziosa di cui quella solennità era considerata suscettibile. Infatti, nell'opinione comune la partecipazione a quella cerimonia sarebbe stata di buon auspicio per l'anno futuro. La commemorazione, che è attestata a Hildesheim nel tredicesimo secolo e a Tournai almeno dal 1231, era diffusa nell'area tedesca e in quella corrispondente al Belgio e ai Paesi Bassi nel quindicesimo secolo. Essa non ricorreva il 25 marzo, ma nel mercoledì successivo al 13 dicembre, cioè in uno dei giorni del primo dei Quattor tempora che scandivano il calendario liturgico annuale, ossia di quello che cadeva nel periodo dell'Avvento. Esiste una descrizione assai precisa, vergata nel sedicesimo secolo, della modalità di svolgimento della Missa Aurea nella città di Tournai. Questa descrizione informa che due personaggi, che interpretavano i ruoli dell'Angelo Annunciante e della Vergine, salivano all'inizio della cerimonia su due piattaforme temporanee nel coro della chiesa. Nel corso della Messa, quando il ministro del culto introduceva il passo del "Missus est", i due attori cantavano le parole da loro pronunciate secondo il dettato evangelico. Nel momento in cui l'angelo pronunciava le parole "Spiritus Sanctus superveniet in te", una colomba scendeva dalla volta e andava a posarsi accanto alla Madonna. Laura Jacobus ritiene che il carattere teatrale dell'immagine giottesca dell'Annunciazione sull'arco trionfale della cappella riecheggi un dramma liturgico e questo costituirebbe una prova – a suo dire – a favore del fatto che la Missa Aurea venisse celebrata nella cappella dell'Arena. Al di là delle somiglianze tra gli accorgimenti spettacolari adoperati, mi sembra che la differenza sostanziale tra l'ufficio drammatico nell'Arena e quello proprio della Missa aurea, che è attestato soltanto a partire dal Cinquecento, risieda nella diversa ricorrenza all'interno del calendario liturgico. Si vedano anche le perplessità di Schwarz 2010, pp. 53-55. Sulla Missa Aurea cfr. Kruitwagen 1906-1907, cui attinge anche Young 19622, pp. 245-246.

la *salutatio angelica* costituisce un paradigma critico imprescindibile per poter comprendere il significato della pittura di Giotto. La tensione dell'Angelo annunciante e della Vergine affrescati sulla parete dell'arco trionfale verso quella tridimensionalità che culminava nella prestazione teatrale è denunciata dalle cortine sollevate e annodate alle colonne laterali, dall'effetto plastico delle figure, dal drappeggio delle pieghe dei manti e dalle gradazioni tonali delle loro tinte, dal rilievo dei nimbi. Questa tensione è acuita anche dalla continuità tra lo spazio illusivo del murale – costruito attraverso la contrapposizione tra gli oggetti delle loggette dei due abitacoli e dei loro soffitti cassettonati, che sembrano protendersi al di qua dell'architettura dipinta, e i recessi degli stessi abitacoli e dei 'coretti' sottostanti – e quello reale, esperito dagli attori del dramma liturgico. È possibile che la morfologia degli 'abitacoli' e le decorazioni degli arredi riecheggino – almeno in parte – la carpenteria e gli intagli dei mobili e la tipologia degli apparati effimeri che probabilmente erano allestiti in occasione della rappresentazione.

Come si spiegherà nel paragrafo successivo, la soppressione dell'ufficio – e, di conseguenza, la fine di una delle funzioni principali cui la cappella era deputata – avrebbe compromesso la comprensione delle pitture giottesche e avrebbe contribuito profondamente alla loro successiva sfortuna critica.

3.3 Dalla fine delle «superstizioni» alle soglie della riscoperta critica dei Primitivi

La rappresentazione dell'Annunciazione all'Arena fu organizzata regolarmente dalla fraglia, anche se non mancarono eccezioni. Ad esempio, il 30 marzo del 1497 la confraternita protestò con il vescovo per non aver potuto fare lo spettacolo «per la spesa grande e per respeto deli divini officii de la semana santa». ⁴⁹⁸

Nella seconda metà del Cinquecento le decisioni assunte nel Concilio di Trento determinarono trasformazioni importanti. I padri conciliari non si espressero riguardo alla rappresentazione teatrale, che, a differenza della figurativa, non era investita di questioni dottrinali dirette e urgenti. Tuttavia, la depurazione delle pratiche devote e collettive da ciò che era considerato eterodosso, osceno, indiscreto, irrisorio interessò anche il teatro religioso, che costituiva la struttura portante della vita sociale. Così, nel 1565 Carlo Borromeo vietò la rappresentazione della Passione di Cristo e delle storie dei santi, riconducendone i contenuti a narrazioni fatte dai predicatori in chiesa e inducendo i laici a una pietà più interiorizzata. ⁴⁹⁹

La riforma delle pratiche esteriori della devozione ebbe ripercussioni anche sulla festa padovana, la cui sorte fu condizionata anche dal disimpegno delle magistrature civiche.

Nel febbraio 1591 Girolamo Foscarini indirizzava da Venezia a Giovanni Battista Vitturi, podestà di Padova, una missiva, nella quale lamentava che – a fronte dell'adempimento del mistero della *salutatio angelica* nell'Arena – la processione solenne del clero alla chiesa dell'Arena, alla

⁴⁹⁸ Archivio di Stato di Padova, Archivio Corporazioni soppresse, Fondo Scuole Religiose, Annunziata dell'Arena, 3, c. 100v.

⁴⁹⁹ Rinvio brevemente a MAJORANA 2015, con ampio e utile inquadramento bibliografico.

quale – secondo gli Statuti – avrebbero dovuto prender parte anche le corporazioni e i governatori della città, fosse caduta in disuso. Pertanto, con il sostegno del preposito della chiesa, invitava le autorità a rinnovare questa consuetudine.⁵⁰⁰ Il suo appello dovette rimanere inascoltato, perché agli inizi di marzo dell'anno successivo la richiesta fu reiterata con una nuova missiva.⁵⁰¹ Non è dato sapere se l'istanza fu accolta, ma è possibile che l'appello abbia avuto un esito positivo. Infatti, il 13 gennaio 1593 il preposito Giovanni Foscari, che era in carica dal 2 novembre 1591,⁵⁰² commissionava uno stendardo processionale, raffigurante su entrambi i lati l'Annunciazione, al pittore Pietro Paolo da Santacroce, che si impegnava a consegnarlo il 15 marzo del 1594 [181].⁵⁰³

La tela, che si conserva nei depositi del Museo civico di Padova, è firmata e porta la data del 1595. Dunque, essa fu portata a compimento con un anno di ritardo. L'opera è bordata da una cornice a palmette, che contiene un'intelaiatura architettonica al di là della quale ha luogo l'episodio evangelico. L'intelaiatura è costituita da due plinti, decorati con ornati vegetali, sui quali poggiano due colonne, a loro volta suddivise in un registro inferiore liscio, arricchito da festoni, e in uno superiore scanalato. I capitelli corinzieggianti sorreggono una trabeazione con un motivo a tralcio. Nel recesso delimitato dalle colonne si apre un arco a tutto sesto, che ha nella chiave di volta lo stemma dei Foscari tra le iniziali di Giovanni Foscari.⁵⁰⁴ Nei due pennacchi si ripete il motivo a tralcio adottato nella trabeazione, che termina in una figura mostruosa. Al di sotto dell'arco, su un gradino curvilineo che aggetta verso lo spazio reale dell'osservatore, è seduto un angelo musicante.⁵⁰⁵

La scena principale deriva dall'Annunciazione dipinta da Tiziano intorno al 1536-1537 per le monache di Santa Maria degli Angeli di Murano. Quando queste ultime ritennero eccessivo il prezzo richiesto di cinquecento scudi, la tela fu inviata in Spagna alla regina Isabella, che ricompensò lautamente il pittore. Prima che lasciasse l'Italia l'Annunciazione fu tradotta da Jacopo Caraglio in un'incisione, che ha garantito a quest'opera, che non è sopravvissuta, una notevole fortuna iconografica, estesa anche al di fuori dell'Italia, nella temperie della Controriforma.⁵⁰⁶

⁵⁰⁰ Cfr. APPENDICE 4.

⁵⁰¹ Cfr. CAPPELLETTI 1874, II, pp. 204-205.

⁵⁰² BORDIGNON FAVERO 1988, p. 76.

⁵⁰³ Cfr. APPENDICE 6.

⁵⁰⁴ C. FURLAN, in *Da Bellini a Tintoretto* 1991, p. 275.

⁵⁰⁵ D. BANZATO, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, p. 296.

⁵⁰⁶ Cfr. ZERI 1957[1997, p. 59]; FRASCAROLO-PELLEGRINI 2013. La gloria di angeli, da cui discende la colomba; la leggera torsione dell'angelo, che ha appena poggiato il piede destro sul pavimento, tiene con la mano sinistra il giglio e addita il cielo con l'indice della mano destra; la Vergine inginocchiata davanti al leggio, che acconsente al volere divino, e la consueta colomba sono tutti elementi replicati fedelmente da Pietro Paolo Santacroce, che sullo sfondo inserisce un paesaggio montuoso. In questo caso, tuttavia, è lecito pensare che la filiazione dall'incisione non sia stata diretta, ma che sia stata mediata dal dipinto di analogo soggetto – o forse da un disegno gelosamente custodito nella bottega di famiglia che ne riproduceva i tratti – di Girolamo da Santacroce, nonno del pittore. Si tratta dell'*Annunciazione* della Kress Collection (Columbia Museum of Art) [181a], che appare come un *assemblage* di invenzioni di opere di celebri maestri. Infatti, se i due protagonisti della scena dell'annuncio al centro imitano quelli della composizione tizianesca, in secondo piano a sinistra la Madonna con Bambino con Sant'Elisabetta e San Giovannino derivano puntualmente dalla "Perla" di Raffaello e Giulio Romano. Pietro Paolo ha ritagliato le figure e la colomba dell'episodio principale combinandole in una tela di formato alto e stretto. Queste dimensioni garantiscono un rapporto calibrato fra Dio Padre in cielo e i personaggi sulla terra, ma producono quasi l'effetto di far cozzare l'angelo e la Vergine.

Nel 1597 il vescovo Marco Cornaro pubblicava un decreto, nel quale comunicava «che da quella solennità che si suol celebrare nell’Arena di questa città il giorno della festa della Madonna di marzo rappresentando sotto protesto di devotione il sacro et venerando misterio dell’Incarnazione nascono scandoli, peccati e superstizioni, con grand’indigenza, et dishonore del signor Iddio, et della gloriosissima Vergine. Alle quali cose siamo intenti sempre di provvedere con ogni spirito per rimuovere simili mali, errori, et attioni indecente. Però con le presenti da esser affisse sopra le porte della Chiesa delli Padri Eremitani, et della Prepositura dell’Arena sodetta, comandiamo a tutti li sacerdoti, preti, regolari, claustrali, et altri religiosi di qualsivoglia stato, conditione, et ordine che in virtù de santa obediencia, et sotto pena della sospensione a Divinis da incorrersi ipso facto non ardiscano sotto alcun pretesto intervenire a celebrare messe, o vespri, né altri divini offitij nella chiesa o altro luogo dell’Arena, se quelli Presidenti o rappresentanti della Confraternita e scola di essa Arena, o altri vorranno fare quella solennità di far callare colombe con fuoco, essendo nostra intentione, et volontà che con maggiori devotione e decoro del culto de Dio, e de così alti, et santi misterij sia celebrata essa solennità della Gloriosissima Vergine sua madre».⁵⁰⁷

Con questo atto, dal quale si viene anche a sapere che la discesa della colomba era accompagnata da un artificio pirotecnico – forse l’accensione di piccoli fumogeni sul retro del telaio di sostegno dell’uccello – terminava la consuetudine della rappresentazione, considerata ormai sconveniente nel *milieu* religioso della chiesa post-tridentina. L’efficacia del provvedimento è confermata da un passaggio della *Descrittione di Padova*, stesa nel 1605 da Andrea Cittadella. Quest’ultimo, soffermandosi sull’Arena, affermava che il 25 marzo «si fa processione pubblica, levatogli però il volare della colomba superstidiosa il 1590».⁵⁰⁸ Dunque, ad essere oggetto di superstizione era la ‘corsa’ della colomba, dal cui andamento con ogni probabilità venivano tratti auspici per il futuro. È facile immaginare che un fallimento del volo – ed eventualmente la morte del volatile – venisse interpretato dal pubblico come un cattivo presagio e potesse provocare qualche incidente.

Invece, la processione continuò ad essere organizzata sino a quando anch’essa non cadde in desuetudine e lo stendardo, ormai inutilizzato, fu reimpiegato come pala dell’altare della cappella.⁵⁰⁹

La soppressione della sacra rappresentazione si tradusse nella perdita di coscienza del rapporto tra forma e funzione della cappella e in un cambiamento radicale della sua modalità di ricezione da parte del pubblico.

La decisione di abolire lo spettacolo costituisce uno snodo cruciale nella trama delle vicende della ‘fortuna’ di questo monumento – che furono condizionate anche dalla sua natura privata – tra la metà del quindicesimo secolo e gli esordi della sua riscoperta – connessa a quella del ciclo giottesco – nella seconda metà del diciottesimo secolo.

Nella letteratura artistica fiorentina Lorenzo Ghiberti sembra essere stato il primo a ricordare,

⁵⁰⁷ Cfr. APPENDICE 5.

⁵⁰⁸ CITTADELLA 1605 (1993), p. 65.

⁵⁰⁹ L’ultimo tentativo di ripristinare la festa fu attuato nel 1858 dal conte Leonardo Gradenigo: cfr. CAPPELLETTI 1874, II, pp. 205-206.

nei suoi *Commentarii* (1447-1455), che Giotto «dipinse nella chiesa, cioè tutta è di sua mano, della Rena di Padova», aggiungendo, immediatamente dopo, che «è di sua mano una gloria mondana». ⁵¹⁰ La notizia fu ripresa dall'anonimo autore del *Codice Magliabechiano* (ca. 1540-1550), il quale, nella sezione del manoscritto dedicata a Giotto, collegava inavvertitamente il toponimo con il soggetto elencato di seguito, affermando che «nella Riniera di Padova è di sua mano una gloria mondana». ⁵¹¹ Quest'associazione fu accolta da Giorgio Vasari – che nelle sue peregrinazioni non dovette evidentemente avere l'occasione di visitare la cappella – nelle due edizioni (1550, 1568) delle sue *Vite*. Nella Torrentiniana Vasari afferma che Giotto «partissi di Fiorenza per fare nel Santo di Padova alcune cappelle, dove molto dimorò perché fece ancora nel luogo dell'Arena una Gloria Mondana, la quale gli diede molto onore. Et a Milano trasferitosi, quivi ancor lavorò». ⁵¹² Nella Giuntina i soggiorni padovani del pittore si sdoppiano. Una prima volta Giotto, «condotto a Padoa per opera de' signori della Scala, dipinse nel Santo, chiesa stata fabricata in que' tempi, una capella bellissima»; ⁵¹³ una seconda volta, «andato di nuovo a Padoa, oltre a molte altre cose e cappelle che egli vi dipinse, fece nel luogo dell'Arena una Gloria Mondana che gl'arrecò molto onore e utile. Lavorò anco in Milano alcune cose che sono sparse per quella città e che insino a oggi sono tenute bellissime». ⁵¹⁴ L'estrema ambiguità del racconto vasariano ebbe ripercussioni determinanti sugli storiografi successivi, che giunsero ad assegnare a Giotto gli affreschi della cappella di San Giacomo e Felice nella basilica del Santo, in realtà di mano di Altichiero e Jacopo Avanzi. ⁵¹⁵ Soltanto Filippo Baldinucci, nelle sue *Notizie de' professori del disegno* (1681-1728), ricordò l'intervento di Giotto nella cappella dell'Arena in una digressione aneddotica. Si tratta del ben noto racconto che Benvenuto da Imola riferisce nel suo *Commentum super Dantis Aldigherii Comoediam*, la cui stesura non sembra essersi protratta dopo il 1379. ⁵¹⁶ Secondo il commentatore, mentre Giotto stava dipingendo una cappella a Padova, nel luogo dove una volta era l'anfiteatro («sive harena») ⁵¹⁷ Dante giunse a fargli visita e fu amorevolmente ricevuto. Insieme con il pittore vi erano i suoi numerosi figliuoli, deformi nell'aspetto come il padre. Allora Dante disse a Giotto: «Egregio maestro, io molto mi maraviglio, che avendo voi fama costante per lo mondo di non aver pari nell'arte della pittura, così belle facciate ad altri le figure, ed a voi sì brutte». ⁵¹⁸ Giotto sorridendo rispose: «quia pingo de die sed fingo de nocte: risposta che a Dante molto piacque, non già perché nuovo tal concetto gli arrivasse, avendosi ancora un simile ne' Saturnali di Macrobio, ma per vederlo rinato dall'ingegno di tant'uomo». ⁵¹⁹ Infine, nella sua edizione (1759-1760) delle *Vite*

⁵¹⁰ Ghiberti 1998, p. 84.

⁵¹¹ *Codice Magliabechiano* 1892, p. 54. L'eziologia di questo 'errore' storiografico è stata chiarita da Creighton Gilbert, che ha brillantemente dimostrato, intarsiando fonti differenti, che Giotto dipinse una *Gloria mondana* non a Padova, bensì a Milano, nella reggia di Azzone Visconti, andata distrutta agli inizi degli anni Sessanta del Trecento: cfr. Gilbert 1977.

⁵¹² Vasari 1966-1977, testo II, p. 116.

⁵¹³ Vasari 1966-1977, testo II, p. 107.

⁵¹⁴ Vasari 1966-1977, testo II, p. 116.

⁵¹⁵ Cfr. Malvasia 1678, p. 22; Baldinucci 1845-1847 [1974-1975, I, p. 113].

⁵¹⁶ Cfr. Schwarz-Theis 2004, pp. 362-364.

⁵¹⁷ Cit. da Schwarz-Theis 2004, p. 363.

⁵¹⁸ Baldinucci 1845-1847 [1974-1975, I, p. 120].

⁵¹⁹ Baldinucci 1845-1847 [1974-1975, I, pp. 120-121]. Su questo tema tipico della tradizione biografica della figura dell'artista cfr. sempre Kris-Kurz 1934 (1980, pp. 112-113).

vasariane Giovanni Bottari finiva per identificare l'Arena citata dall'aretino con quella di Verona, aggiungendo che «Vasari o per fallo di memoria o per astrazione pone l'Arena, cioè l'anfiteatro in Padova, quando ognuno sa che egli è in Verona ben conservato, come si può vedere nella Verona illustrata dal Marchese Maffei».⁵²⁰

Un'evoluzione autonoma rispetto a questa tradizione storiografica sembra esser stata percorsa dalla letteratura erudita padovana, nella quale ebbe un'indiscutibile autorità non tanto l'opera di Michele Savonarola, rimasta manoscritta sino agli inizi del ventesimo secolo, quanto piuttosto la compilazione storica dell'umanista Bernardino Scardeone (1482-1574). In questo testo l'autore, trattando *de viris bello vel pace preclaris*, afferma:

[...] Henricus Scrovinius pietate ductus, pro eripienda patris anima a poenis purgationis, et ad illius expianda peccata phanum pulcherrimum aedificavit in Arena, ubi olim theatrum, sed nunc infame meretricum lupanar, quod emerat a Guilielmo Dalesmanino: atque id nobililissimis picturis Zoti excellentissimi pictoris exornavit et censu etiam abunde dotavit. Verum is postmodum ob suspicionem a patria relegatus, Venetiis obiit, et Patavium translatus, sepultus est in eadem, quam ipse construxerat basilica Anno salutis humanae M.CCC.XXI. Visitur in sacrario eiusdem aedis marmorea illius statua, facie, habitu, et longitudine ei nequaquam dissimilis, visu sane pulcherrima. Ad aram vero maiorem est speciosum atque magnificum sepulchrum in sublimi positum, cum hoc epitaphio [...] ⁵²¹

Seguiva l'iscrizione di dedicazione della chiesa e, in un paragrafo successivo, il ricordo di alcuni discendenti di Enrico, ossia Pietro, Enrico II e Giacomo Scrovegni. Scardeone fu dunque il primo a pubblicare a stampa l'interpretazione, che persiste anche in alcuni studi recenti,⁵²² secondo cui Enrico avrebbe costruito la chiesa affinché i peccati derivanti dall'attività feneratizia del padre, che Dante Alighieri aveva collocato «in inferno dedecoris causa»,⁵²³ fossero espiati; ma garantì la continuità critica della notizia della paternità giottesca degli affreschi della cappella. Inoltre, il brano rivela gli interessi storici dell'umanista, impegnato a ricostruire un profilo biografico dello Scrovegni, a metterne in luce la magnificenza nel ruolo di committente e a tramandarne notizie sull'aspetto fisico, desumibili dalla statua stante di Enrico in sagrestia. Tuttavia, di questa scultura era singolarmente taciuta l'iscrizione sul piedistallo, che sarebbe stata trascritta, seppur con qualche infedeltà, soltanto nel terzo decennio del Seicento dal frate eremitano Angelo Portenari nei suoi nove libri *Della felicità di Padova* (1623).⁵²⁴ Questo dettaglio permette di precisare che questo monaco agostiniano si preoccupò di compiere una ricognizione diretta degli interni dell'oratorio, confinante con il monastero di cui fu priore a partire dal 1613 e almeno fino al maggio 1615.⁵²⁵

⁵²⁰ Cit. da VASARI 1966-1997, commento 2*, p. 398.

⁵²¹ SCARDEONE 1560, p. 332. Su questo umanista cfr. almeno BANDINI 1993.

⁵²² Cfr. per tutti SCHLEGEL 1957.

⁵²³ SCARDEONE 1560, p. 332.

⁵²⁴ PORTENARI 1623, p. 486: PROPRIA FIGVRA DOMINI HENRICI SCROVIGNI / MILITIS DELLA HARENA

⁵²⁵ Su Portenari e sulla sua opera cfr. RONCHI 1932-1933, passim. È probabile che da Portenari siano state tratte le brevi notizie sulla rappresentazione dell'Annunciazione tramandate dal notaio Antonio Monterosso (ca. 1617-1672) nella sua opera di carattere

L'abisso critico di questa tradizione fu raggiunto nella prima metà degli anni trenta del Settecento, in una *Istoria compendiosa della città di Padova*, scritta dal dottor Girolamo Ferrari e approvata per la stampa nel maggio del 1734, ma mai pubblicata. Come Pier Luigi Fantelli ha messo in evidenza, il quarto capitolo, dedicato alle chiese, di questo lavoro contiene una serie di notizie sulle opere d'arte conservate in edifici pubblici, che caratterizza questa sezione come una vera e propria 'guida pittorica' della città e che fu la base per le ricognizioni successive di Giovanni Battista Rossetti, Giovanni de Lazara, Pietro Brandolese e Giannantonio Moschini.⁵²⁶ A proposito della cappella, Girolamo Ferrari si esprime con queste parole:

è più antico [della sede della Confraternita dell'Annunziata] l'oratorio fabbricato da Enrico Scrovegno (1303) (famiglia estinta) nel teatro dell'arena dedicato a M. Verg., nel cui festivo era stato decretato di farsi solenne processione nella quale intervenissero il Podestà colla sua famiglia, gli Anziani e gli Officiali del Comune, ed i Gastaldi delle Fraglie dell'Arti, il Vescovo, il Capitolo col coro, e tutti i Religiosi, per rappresentare nel Teatro il Mistero della salutatione dell'Angelo a M. Vergine sopra alto palco sontuosamente adorno a vista universale. Funzione tralasciata in progresso per varj disordini. Le pitture d'antico pennello di rotto, ossia zoppo pennello senza grafia e senza stima.⁵²⁷

Sorprendono sia il fraintendimento del nome di Giotto, o – nella parlata veneta – Zotto, equivocato in "rotto", sia la stroncatura lapidaria alla quale sono condannati gli affreschi.

Il ricongiungimento delle due traiettorie critiche, già avviato nel 1739 da Domenico Maria Manni in un passo delle sue *Osservazioni istoriche sopra i sigilli antichi de' secoli bassi*,⁵²⁸ fu perfezionato da Giovanni Battista Rossetti nella *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova*, edita nel 1765, con la quale – come sosteneva Previtali – si giunge «alle soglie dell'erudizione illuminista».⁵²⁹ Infatti, in questa guida «l'errore del Bottari è rilevato, le citazioni antiche diligentemente raccolte, la cappella definitivamente identificata come opera di Giotto»,⁵³⁰ anche

topografico *De situ urbis Patavij ac locorum descriptione*, vergata poco dopo la metà del diciassettesimo secolo e rimasta per lungo tempo inedita (sul manoscritto e su questo erudito cfr. FABRIS 1935-1936, pp. 155-164): «magnus visitur Arenae campus, (muris circo stipatus), quo quondam spectacula exercebantur (laeta lagrimosa et infausta), [mox a pontificibus vetita]. Hinc memini Henrici 3 donationis, qua Divae Justinae monachis Arena cum Satyro famulis et famulabus ad eam pertinentibus dono datur. Heic poemata satyrica, tempore quo prosae latebant, recitabantur. Heic quondam Annunciationis misterium, ad annum 1600 usque pertensum, mox sublatum, offerebatur et digna quaedam, quae temporum incuria surrepta magnatum oculos capiebant. Coeterum loci viridarium hortusque Principis designant [basilice] aulam»: FABRIS 1935-1936, p. 171. Nella sua *Historia di Padova* (1678) lo storiografo Sertorio Orsato attinse esplicitamente da Portenari le informazioni relative alla cappella, «nella quale vi dipinse Zotto pittore celebre di quei tempi»: ORSATO 1678, p. 307. Infine, da Scardeone trassero le notizie sul tempio e sulle pitture di Giotto SALOMONI 1701, p. 260; e Adamo Pivati, autore di una *Memoria sull'Arena di Padova* ultimata nel 1743 e pubblicata nel 1819 (cfr. PRIVATI 1819, passim). Su Pivati cfr. CALAPAJ BURLINI 2013.

⁵²⁶ Cfr. FANTELLI 1987, pp. 161-162.

⁵²⁷ FANTELLI 1987, p. 197.

⁵²⁸ MANNI 1739-1786, XIV p. 115: «vi sono dipinture altresì di Giotto nella Chiesa Prepositura dell'Annunziata nella stessa città [Padova], edificata nell'anno 1303 e dotata pro eripienda anima patris sui a penis Purgatorii, secondo il Salomoni, da Enrico Scrovegno figliuolo del mentovato Rinaldo (o Reginaldo) da Dante nell'Inferno riposto come usuraio». Su Manni cfr. CRIMI 2007.

⁵²⁹ PREVITALI 1961, p. 70.

⁵³⁰ PREVITALI 1961, p. 70.

se si sarebbe dovuto attendere il lavoro dell'abate Luigi Lanzi perché la cappella fosse reinserita «in una storia unitaria dell'arte italiana».⁵³¹

Da quel momento la rinnovata coscienza dell'importanza della chiesetta non soltanto nei limiti di una dimensione municipale, ma nel quadro più articolato delle vicende dell'unificazione nazionale avrebbe spinto a intensificare le azioni di tutela, promosse al più alto grado da Pietro Estense Selvatico; ad aprire il tavolo delle estenuanti trattative tra i Foscari e il Comune di Padova per l'acquisto del tempio e ad avviare i restauri. Al contempo si autorizzavano le prime campagne di riproduzione fotografica degli affreschi giotteschi e si iniziavano a dare alle stampe le prime pubblicazioni monografiche sulla cappella: un capitolo della storia di questo monumento, che resta in larga parte ancora tutto da scrivere.

⁵³¹ PREVITALI 1961, p. 70.

Conclusioni

Nel congedarmi da questo lavoro vorrei aggiungere una considerazione finale partendo dal documento di dotazione della cappella del gennaio 1317. In quell'atto – cito più ampiamente il passo già richiamato nel primo capitolo – si afferma che Enrico avrebbe eretto questo luogo di culto «in honorem et reverentiam praefactae [sic!] intermeratae virginis genitricis Dei et domini nostri Jesu Christi, honorem et bonum statum civitatis et Communis Paduae et animae sue suorumque praedecessorum remedium et salutem».¹ Il dettato di questa espressione, che non sembra formulare, indica le motivazioni sottese al progetto di Enrico. Si trattava da un lato di un atto di devozione personale nei confronti della Vergine, con cui lo Scrovegni mirava ad assicurarsi anche la remissione dei peccati per sé e per i propri antenati; dall'altro di un'opera costruita a beneficio della comunità patavina. Su quest'ultimo aspetto vorrei indirizzare la mia attenzione.

Se la fabbrica era nata anzitutto come cappella palatina – e quindi destinata a una fruizione privata, limitata essenzialmente agli abitanti del complesso dell'Arena – essa veniva aperta al pubblico in alcune festività e, soprattutto, nella ricorrenza dell'Annunciazione. In questa occasione il pubblico acquistava un ruolo non meno importante di quello degli attori chiamati a impersonare l'angelo e la Vergine. L'intera messinscena della *salutatio* sembra esser stata concepita per assecondare la *suspense* degli astanti e lo scioglimento conclusivo della loro tensione. Infatti, lo spettacolo doveva suscitare la compartecipazione emotiva dei cittadini, se da esso potevano nascere anche «scandoli, peccati e superstizioni»,² come dichiarato nel decreto di abolizione del vescovo di Padova del 1597. In altre parole, la rappresentazione doveva essere vissuta dai padovani come un vero e proprio 'rito di passaggio', destinato a entrare a far parte dell'immaginario collettivo e ad articolare l'identità sociale della comunità.³

La cappella costituiva con ogni probabilità il luogo di propulsione dell'ufficio liturgico ed era certamente il fondale dell'azione drammatica. Per tale ragione essa acquisì nel corso del tempo un potenziale identitario e simbolico forte per la città di Padova, che nei secoli successivi alla morte del fondatore è stata la migliore garanzia per la sua conservazione.

Tale potenziale identitario, che è intrinseco all'intero patrimonio storico-artistico nazionale ed è il fondamento delle corrispondenti discipline di studio, rappresenta un fattore di coesione della società e diventa il motivo in forza del quale – in una congiuntura in cui si assiste alla preoccupante affermazione di politiche di settore fortemente imperniate su un'interpretazione economicistica del concetto di valorizzazione – è prioritario difendere l'azione di tutela dei beni culturali.

¹ TOLOMEI 1880, p. 34.

² Cfr. APPENDICE 5.

³ Sui riti di passaggio, intesi come meccanismi cerimoniali che guidano, controllano e regolamentano i mutamenti di ogni tipo degli individui e dei gruppi, rinvio allo studio omonimo di Arnold Van Gennep (1909).

Appendici

APPENDICE 1

Il testo, composto in un latino abbastanza elegante, è costituito da diciotto esametri ed è stato tramandato da tre testimoni indipendenti, non sempre concordi fra loro, dei quali due a stampa e un terzo manoscritto: SCARDEONE 1560, p. 332 [A₁], già in SCARDEONE 1559, pp. 377-378; TOMASINI 1649, pp. 181-182 [A₂]; Archivio storico-diocesano di Padova, Curia Vescovile, Fondo Cappella Scrovegni, Giuspatronati, f. 96, edito da BELLINATI 2003, pp. 34-35 [A₃]. Le varianti testuali sono state segnalate. La punteggiatura è stata ricondotta all'uso moderno. La trascrizione di A₃ è preceduta dalle parole: «carmina quae reperiuntur scripta iuxta portam ecclesiae S[anctae] Marie de Harena»; Adamo Pivati, che concluse la sua *Memoria sull'Arena di Padova* entro o nel 1743, riporta la lezione «cursum» in vece di «luxum» (PIVATI 1819, p. 27).

Bernardino Scardeone affermava che l'iscrizione era collocata sul monumento funerario dello Scrovegni nell'abside della cappella. Per questo motivo, forse, l'autore la definì un *epitaphium*, sebbene essa non abbia carattere funerario. Diversamente, il succitato manoscritto, risalente al XVII secolo, la registra presso la porta della cappella. Questa indicazione può essere confrontata con alcune rubriche di un catastico delle carte di casa Foscari, scritto intorno al 1677, nelle quali si fa riferimento a non meglio specificati «versi in latino descritti sopra la Porta di Santa Maria dell'Arena» (*Carte Foscari* 1988, p. 54); e, di nuovo, a «alcuni versi, quali si ritrovano scritti sopra la porta della Chiesa di Santa Maria dell'Arena di Padova» (*Carte Foscari* 1988, p. 78). Un'altra rubrica, nel medesimo catastico, informa che al principio di un «processo di carta sotto regal legato in Bergamina della lite seguita trà la Cà Foscari con Ser Fantin Corner per il beneficio della Prepositura dell'Arena di Padoa», datato 25 settembre 1520, erano scritti «li versi antichi posti sopra la porta della Chiesa» (*Carte Foscari* 1988, p. 62). Sembra naturale concludere che questi versi latini sulla porta della cappella coincidano con l'iscrizione tramandata da Scardeone e dal più tardo manoscritto, mentre la difformità tra le ubicazioni attestate può essere spiegata come il risultato di un errore dell'umanista o, meno verosimilmente, come conseguenza di una traslazione. Peraltro, non si può essere definitivamente certi che la porta citata dai documenti sia quella principale, considerato che un altro accesso alla cappella è sul lato settentrionale, sebbene quest'ultima collocazione appaia meno probabile. Adamo Pivati (1673-1748), che compilò nella prima metà del XVIII secolo una *Memoria sull'Arena di Padova*, pubblicata postuma nel 1819, diede prova di conoscere tanto la trascrizione dell'iscrizione data da Scardeone quanto quella nel manoscritto seicentesco, ora edita da Bellinati, pur preferendo riprodurre nel suo scritto la versione a stampa. L'autore dava per scontato che l'epigrafe, che doveva essere andata perduta già ai suoi tempi, si trovasse sulla «facciata della chiesa» (PIVATI 1819, p. 26). Nel 1765 Giovanni Battista Rossetti informava che essa non esisteva più (ROSSETTI 1765, p. 28). Laura Jacobus ha ipotizzato, senza fondamento, che l'iscrizione fosse originariamente situata in prossimità della statua stante di Enrico Scrovegni, attualmente in sagrestia, ma, a suo avviso, forse scolpita per una nicchia nella parete settentrionale della cappella, che si sarebbe trovata in corrispondenza di una disomogeneità del paramento murario che la stessa studiosa identifica con una tamponatura (JACOBUS 2000). Questa proposta

di ubicazione della statua è stata successivamente respinta (HERZNER 2010, TIGLER 2016, p. 134), ma è stata nuovamente riaffermata dalla studiosa, che immagina che la statua si trovasse vicino la porta del lato settentrionale, che fosse accompagnata dall'iscrizione in questione e che sia stata traslata in sagrestia nel tardo Trecento (JACOBUS 2017). Dunque, secondo Laura Jacobus l'iscrizione sarebbe stata visibile presso l'accesso secondario dell'oratorio. Se si considera il carattere dedicatorio del testo, sembra ragionevole pensare, a mio avviso, che esso fosse stato concepito per distinguere la soglia della porta principale piuttosto che di quella laterale della cappella, segnando così il limite tra lo spazio della vita quotidiana e quello consacrato, in cui il fedele comune si apprestava a fare il suo ingresso. Sempre Laura Jacobus individua l'umanista Albertino Mussato come «a likely candidate for authorship of the dedicatory inscription» (JACOBUS 2017, p. 88). Nessun indizio fondato sembra sorreggere quest'attribuzione.

Hic locus, antiquo¹ de nomine dictus Arena,
nobilis ara Deo fit, multo numine plena.
Sic eterna vices variat divina potestas,
ut loca plena malis in res convertat honestas.
Ecce domus gentis fuerat que maxima dire
diruta construitur, per multos vendita, mire
qui luxum vite per tempora leta secuti,
dimissis opibus, remanent sine nomine muti.
Sed de Scrovegnis Henricus miles, honestum
conservans² animum, facit hic venerabile festum.
Namque Dei matri templum solenne dicari
fecit, ut eterna possit mercede beari.
Successit vitiis virtus divina prophanis,
celica terrenis que prestant gaudia vanis.
Cum locus iste Deo solenni more dicatur,
annorum Domini tempus tunc tale notatur:
annis mille tribus ter centum³ Martius alme⁴
Virginis in festo coniunxerat ordine palme

¹ antiquo A_2A_3 //antiquus A_1

² conservans A_2A_3 //conservat A_1

³ ter centum A_2 //tercentum A_1 ; A_3

⁴ Verso caduto in A_2

Questo luogo, con nome antico chiamato Arena, diventa un nobile altare consacrato a Dio, colmo di grande potenza divina. Così l'eterno potere di Dio varia le situazioni, convertendo luoghi pieni di mali in cose degne. Ecco, quella che era stata la massima dimora di gente malvagia, distrutta, è ricostruita, venduta da molti che, avendo perseguito il lusso di una vita meravigliosa nei tempi felici, disperse le ricchezze, restano muti, privi di fama. Ma il cavaliere Enrico degli Scrovegni, conservando un animo onesto, fa qui una festa venerabile. Ha infatti dedicato solennemente alla madre di Dio una cappella, per poter gioire della ricompensa eterna. La virtù divina ha preso il posto dei vizi profani, le gioie celesti, che sono superiori, di quelle terrene vane. Quando questo luogo è solennemente consacrato a Dio, si registra questa età degli anni del Signore: nell'anno milletrecentotre Marzo aveva unito di seguito nella festa della Vergine quella delle Palme.]

APPENDICE 2

Si trascrivono di seguito gli estratti degli statuti della città di Padova del 1362 e del 1420, che normano le modalità di svolgimento della processione della festa annuale dell'Annunciazione nell'Arena (25 marzo).

La punteggiatura dei documenti è stata ricondotta all'uso moderno.

La trascrizione è stata verificata sui documenti originali.

1) Padova, Biblioteca Civica, B.P. 1237, *Statuta communis Padue*, 1362

Sulla controguardia incollata alla coperta:

Codex hic temporum Carrariensium ut ex capite 13^o literarium ducalium proxime insequentium in usu adhuc fuit priore sub Venetis aetate scilicet usque ad postremi seu reformati Codicis promulgationem, quae locum habuit anno 1420

c. 104

[c. 104r] Potestate nobili milite domino hongaro de Odis de Perusio millesimo ducentesimo nonagesimo octavo indictione undecima die quartodecimo mensis maii. Statuimus et ordinamus, quod de omnibus denariis qui sunt vel reperirentur in canipis comunis padue pro cereis et doplereis emendis dominis potestati antianis et officialibus comunis padue pro processione beati anthonii [c. 104v] confessoris et beati danielis martiris ac levite faciente quolibet anno de cetero ad festum translationis eiusdem et valeat ex nunc, statuto aliquo non obstante. Statuimus et ordinamus, quod ad honorem omnipotentis dei et sanctissime virginis marie matris eius et sanctorum prosdocimi iustine et anthonii confessoris et danielis martiris et sancte romane ecclesie et ad honores et statum pacificum et quietum comunantie fratalearum et gastaldionum tocius populi paduani, et ut libertas ecclesie perpetuo conservetur per dominos potestatem et eius familiam, antiani et officiales comunis padue, qui nunc sunt et pro tempore fuerint, singulis annis in die festi denuntiationis (sic!) beate virginis gloriose marie vel illa die, qua dictum festum per dominum episcopum padue et clerum celebrari contingerit, insimul debeant congregari in hora medie terciæ ad ecclesiam palatii comunis padue et tubatoribus salariatis per dictum comune secum aditis, qui in subscriptis festis et processionibus eorum debeant officium exercere, et cum in dicta ecclesia fuerint una cum predicto domino episcopo vel suo vicario, capitulo et clero iam dictis, mariam et angelum ab ipsa ecclesia ad capellam arene, ubi fieri debet representatio salutationis angelice, processionaliter et devote delatos honorifice committentur per dominum potestatem padue vel suum vicarium una cum predictis dominis episcopo vel eius vicario et capitulo prelibato rogentur vel rogari fiant omnes et singuli religiosi civitatis padue ad dicti domini episcopi potestatem exempti, quod amore comunis padue dictis die et hora cum crucibus et conventibus suis in ecclesia maiori convenient et de portatione predicta processionaliter committentur, ac quod gastaldiones omnes fratalee arcium comunis padue et hora predictis ibidem cum omnibus et singulis de eorum frataleis congregatis festum et processionem eandem salubriter associant, devote facientes in eorum matriculis celebritatem festi predicti et illam de cetero modo predicto debeant revereri sine aliquibus comunis et frataleis populi paduani expensis. Et dominus potestas padue festum predictum per suam familiam custodiri faciat diligenter, ne quid absit, aliquid ex concursu gentium sinistrum eveniat.

Bibliografia

PITTARELLO 2017

2) Padova, Biblioteca Civica, B.P. 1236, *Volumen statutorum mag[nifice] civit[at]is Padue reformatorum sub anno 1420*

c. 300r

Statutorum comunis Padue liber quartus de rebus divinis et primo de manutenendis ecclesiis et privilegiis clericorum. Rubrica prima [...]

c. 304

[c. 304r] Potestate domino Matheo Quirino mcclxxviii. Omnes debitores et fideiussores et omnes illi, qui tenent et debent aliquid dare domui dei pro afflictibus et redditibus de possessionibus domus dei, possint et debeant pro ipsis afflictibus et redditibus realiter et personaliter conveniri capi et detineri et in carceribus poni donec solverint illud quot tenent et debent, statuto aliquo non obstante. Et valeat ex nunc et sit precisum. Salvo statuto beati antonii confessoris de cessione bonorum.

Ad honorem omnipotentis dei et beatissime virginis marie et omnium sanctorum ut civitas padue perpetuo in pacifico bono et quieto statu conservetur. Statuimus et ordinamus, quod anno quolibet de mense marcii in die festi anunciationis virginis marie vel in aliquo alio die uti placebit domino episcopo [c. 304v] paduano celebretur et fiat representatio salutationis ang[e]lice hoc modo, videlicet quod in ecclesia palatii iuris padue hora medie tercię vestiantur duo pueri, videlicet unus in formam angelis cum alis et lilio, alter in formam femineam virginealem habitum beatissime virginis marie, ita quod unus eorum angelum gabrielem alter mariam virginem representet. Et debeant in ecclesia catedrali congregari dominus episcopus vel eius vicarius cum capitulo et clero paduano et cum omnibus et singulis fratribus religiosiis conventuum de padua cum crucibus suis et inde processionaliter venire ad palacium iuris comunis padue, et ibi debeat esse congregatus dominus potestas padue cum omnibus iudicibus de curia sua et cum omnibus iudicibus et officialibus comunis padue et cum omnibus militibus doctoribus et honorabilibus civibus padue. Et facta omnium congregatione poni debeant dictus angelus super una catreda. Et maria super una alia catreda honorabili ad hec deputata. Et sic super dictis catredis secundum consuetudinem portari de dicto palacio usque ad arenam, precedentibus tubatoribus comunis et clero paduano et sequentibus domino potestate et omnibus civibus ac cum gastaldionibus artium artificibus et mercatoribus processionaliter. Et ibi in curtino (sic!) Arene, in locis preparatis et solitis, Angelus salutet mariam ang[e]lica salutatione. Et cetera fiant, que ad representandam huiusmodi annunciationem introducta sunt et fieri solent. Et debeat hoc festum in venerationem haberi et fieri sine aliquibus comunis seu fratularum expensis. Salvo quod tubatores comunis et salariati de publico debeant in hoc festo sonare tubas et sonando associare Angelum et mariam de palacio ad arenam sine aliqua solutione vel premio. Et dominus potestas debeat ordinare militibus suis, quod simul cum beroderiis diligentiam habeant quod ex concursu gentium nichil sinistri occurrat.

APPENDICE 3

Si trascrive di seguito una selezione di inventari dei beni di pertinenza della prepositura della chiesa di Santa Maria della Carità all'Arena di Padova, acquisiti nel corso delle indagini d'archivio. L'analisi incrociata di inventari contenuti in complessi archivistici differenti (*Archivio di Stato di Padova, Archivio Corporazioni soppresse, fondo Scuole Religiose, serie Annunziata dell'Arena; Archivio di Stato di Venezia, fondo Gradenigo di Rio Marin, serie Gradenigo di Rio Marin*) permette di distinguere gli elenchi dei beni della prepositura della chiesa di Santa Maria della Carità, cui è dedicata quest'appendice, da quelli dei beni di pertinenza della confraternita o fraglia di Santa Maria della Carità (meglio nota come "dell'Annunziata dell'Arena"), i quali nel 1537 risultavano in parte depositati proprio nella sacrestia della cappella dell'Arena. BELLINATI 1979 segnala che molti estimi o inventari della prepositura (che datano dal 1418 al 1561 e sono inediti) sono conservati presso l'Archivio storico-diocesano di Padova (Archivio Curia vescovile), attualmente inaccessibile. Si è dunque scelto di trascrivere uno dei più antichi inventari della prepositura, risalente al 1421, conservato presso l'Archivio di Stato di Padova e rimasto inedito. A questo sono affiancati altri inventari più tardi, giudicati di grande interesse ai fini della ricostruzione delle vicende conservative dell'arredo, soprattutto mobile, della cappella. La lettura cursoria di questi elenchi di oggetti sembra restituire al meglio la dimensione quotidiana della vita religiosa all'interno del piccolo oratorio. Agli inventari riprodotti in questa appendice si può ricongiungere quello, databile al 13 luglio 1476, presentato dal preposito Lorenzo Saraceno a Taddeo Quirini, vicario del vescovo Jacopo Zenò, che è stato pubblicato da BELLINATI 1979.

1) Archivio di Stato di Padova, Archivio Notarile, volume 522, *Liber instrumentorum Iacobi Spaza notarii*, cc. 108r-109v.

Le abbreviazioni sono state sciolte; la punteggiatura e la suddivisione delle parole sono state ricondotte all'uso moderno. La presenza di tre asterischi consecutivi indica una porzione di testo di difficile lettura.

In nomine domini nostri yhesu christi anno eiusdem millesimo iiii xxi indictione xiiii die dominico xvi mensis novembris in arena. Presentibus nobile viro milite domino henrico de Scrovegnis, domino presbitero Andrea de monticulo anconitane marchie quondam Iohannis de contra sancte marie de avantio et presbitero Johanne Jacobo quondam magistri petri de padua et daniele clerico filio quondam jacobi de contra sancti johannis consignate egregio decretorum doctorum domino presbitero çilio calorinis preposito arene

- primo sex facioli veteres
- item duo facioli cum frisaturis
- item due tovalee a letorile
- item manipolis octo veteres et lacerati
- item quatuor stole veteres et lacerate
- item una tovalea nova cum ii capitibus ab ambus
- item tres facioli
- item unus faciulus de auro cum i capilis pro maria et angelo
- item una planeta de veluto alexandrino cum una cruce de auro cum sanctis cum stola et manipolo de pano sirico deaurato
- item quatuor facoleti a calice laborati de sirico
- item unum oficiolum sancte marie antiquum¹
- item unum camisinum vetus et laceratum
- item unum quaternum de bonbice cum officio beate² visitationis beate marie
- item unus liber pro angelo et maria ad cantandum quod incipit ave maria
- item tres palii ab altaro de pano sirico deaurato et pano rubeo *** sufulti tela acura
- item unum teribulum de metalo
- item unus libelus cum copertura rubea et incipit domine labia mea aperies et finit deus qui de beate marie modici valoris
- item una lanterna a letorile cum tribus corrigiis

¹ Voce depennata

² Parola depennata

- item due cultrede una vetera, lacerata de tella et altera nova
- item una crux de argento cum perlis laborata opere greco sine pomo sine pede
- item una crux de argento smaltata cum uno pede de ligno
- item tres calices de argento cum patenis suis
- item una ancona de argento smaltata cum perlis et cum una cruce intus
- item unum tabernaculum de argento cum cristalo cum reliquiis
- item unus liber de argento sine cartis
- item unus velus de auro et sirico pro cruce
- item unus cingulus de sirico cum nodis de auro
- item unus manipulus cum stola laboratus a figuris aureis
- item una planeta de auro³ pano aureo sufulta sindone viridi
- item una dalmatica de suprascripto pano sufulta ut supra
- item unum pluviale de dicto pano cum sufultura cum frisio a sanctis
- item una planeta rubea cum stricta et dalmatica
- item una planeta cum dalmatica et stricta cum xi botonis argenti coloris zali
- item una planeta de sirico viridi suffulta tella rubea
- item una planeta de sindone blauo novo sufulta tella coloris coloris blauo cum fulcimentis suis
- item una planeta de veluto rubeo cum frixiis sufulta tella çala pro officio murtuorum
- item unum pluviale antiquum de sirico viridi
- item una planeta de veluto rubeo sufulta tella rubea cum fulcimentis suis
- item unum pluviale de sindone nigra
- item palia sexdecim vetera diversorum collorum
- item undecim mantilia ab altaribus
- item septem amiti
- item duo manipula vetera
- item novem camisi magni et duo a pueris
- item cinguli sex de fillo

³ Depennato

- item missalia duo secundum curiam romanam
- item unum missale sine epistolis et evangelis
- item unus frisinus pro altari cum tovalea
- item capse quinque cum duobus paribus corporalium
- item libri octo pro die, nocte et missis
- item unum breviarium secundum curiam romanam copertum coro albo
- item duo psalteria magna secundum curiam romanam
- item unum manuale
- item unus liber epistolarum et evangeliorum
- item unus liber cum kirie gloria et sanctis
- item unum commune sanctorum in quo est officium corporis christi notatum
- item unus liber pro missis votivis ad cantandum
- item unus liber sequentiarum copertum corio albo
- item unus liber in quo est salve regina et ali versis notati
- item unum armarium magnum in quo ponuntur calices et alia ecclesiastica
- item candelabra quatuor de otono
- item candelabra quinque de fero
- item unum breviarium monasticum cum psalterio copertum viridi partim notatum
- item psalterium non completum cum officio beate virginis et mortuorum
- item unus liber ad cantandum qui incipit deus vobiscum et finit amen
- item unus liber ad cantandum qui incipit deus in adiutorium et finit agnus dei
- item unus liber qui incipit in dominica prima de avento et vocatus evangelistarius et finit in novissimo
- item unus liber martilogii
- item una bliblia⁴ completa
- item unus liber sancti bernardi copertus de albo
- item aliqui quaterni, breviarii sine notis et sine asseribus

⁴ Sic!

- item unum psalterium non completum caducum in quo etiam deficiunt aliqui quaterni in medio

Res que sunt in quochina

[...]

Item in domo predicta erant infrascripta

- unum copertorium laniatum
- item tria linteamina parvula et lacerata⁵ cancelata quae erant nullius valoris
- cancelata quae erat nullius valoris
- item una coltra parva de tella alba cum quatuor rosis pro rubeis laniata⁶
- item una corona de argento aureato cum lapidibus cum quatuordecim pasetis pro maria
- item vestis de sirico blauo cum stelis de auro cum sex presuris de perlis pro maria et triginta planetas de perlis ad manicas pro maria
- item unus mantelus de pano auro albo cum duobus frisiis a latus
- item due catedre pro festo annuntiationis cum quatuor aliis
- item duo candeleria longa de ligno
- item aliquae reliquie non ornatæ
- item unum altariolum ad celebrandum portatile
- item una planeta de sirico morela cum una dalmatica eiusdem qualitatis
- item una stricta viridis de pano aureato sufulta sindone çala et viridi
- item una planeta de sirico nigra laborata ad foleas rubeas sufulta sindone viridi cum fulcimentis suis
- item unus camissus cum amitu
- item quatuor stole ordinarie cum duobus manipulis
- item unum copertorium pro cruce in dominica de passione
- item unum mantille de fillo cum ornatibus de auro et sirico
- item unum manutergium cum capitibus aureis
- item unum manutergium cum capitibus de bonbice ab ambus
- item duos faciolos cum capitibus aureis et siricis

⁵ Voce depennata

⁶ Voce depennata

- item duos faciolos cum capitibus de sirico veteres
- item duos faciolos cum capitibus de bonbice nigro
- item unum manutergium cum capitibus de bonbice
- item unum faciolum vetus
- item tria copertoria pro letorilis

Invente:

- item unum tabernaculum de argento cum perlis et lapidibus vigintiquatuor et uno cristalo in medio cum cruce in sumitate et crucifisso cum sancta maria et sancto Iohanne
- item due lanterne a letorile de fero
- item unum par corporalium
- item duo candelabra de fero longa
- item cinguli quinque de filo
- item antifonarium antiquum sine assedibus
- item una lanterna damaschina pro septem lampadibus
- item duo facioli novi pro cruce virgati
- item unum mantile vetus pro altare
- item unum palium de sirico albo cum rosis et iyris
- item una toalea ab altaro
- item unum faciolum vetus pro altare
- item una cultrina de tella alba pro altaro
- item *** de arquada
- item inventarium beneficii capele sancti iohannis in dicta ecclesia arene
- item una capsatina marmurea pro reliquiis
- item cussini pro altare quinque
- item una girlanda facta a rosetis de sirico cum perlis pro angelo

Millesimo iiii xxiiii indictione secunda die mercurii viii mensis novembris padue in arena. Res consignate per nobilem virum dominum petrum de scrovegnis domino presbitero christoforo de padua preposito arene presente presbitero cilio decretorum doctorum preposito vetere presente pro galvano latuga presbitero bartolomero cappellano arene.

Bibliografia

L'inventario, datato 16 novembre 1421, è stato segnalato da Bellinati 1979, p. 47, ed è rimasto inedito. Gli atti del notaio Giacomo Spazza coprono l'arco cronologico dal 1390 al 1429.

2) Archivio di Stato di Venezia, Fondo Gradenigo di Rio Marin, Serie Gradenigo di Rio Marin, busta 269

Le abbreviazioni sono state sciolte e la punteggiatura ricondotta all'uso moderno. Le integrazioni proposte per sanare l'illeggibilità del manoscritto sono inserite tra parentesi quadre; le integrazioni per congettura di lettere omesse sono inserite tra parentesi tonde.

“Arena Prepositura”, n. 5

In Christi nomine Amen. Anno ab eiusdem domini nativitate millesimo quadringentesimo septuagesimo secundo indictione quinta. Die sabbati XXV[I] mensis Septembris Padue in ecclesia Sancte Marie a Caritate de harena in sacristia eiusdem ecclesie presentibus venerabili domino presbitero Valentino de monticulo artium doctore, Domino Johannebaptista de Ugolinis de vincentia quondam ser Francisci Iuris scholare et viro egregio Ser Petro Sancto de Padua, testibus ad hec habitis et rogatis et aliis.

Istud est inventarium rerum sacrarum prepositure Sancte Marie a Karitate de harena civitatis padue consignatarum per venerabilem virum dominum presbiterum Antonium de margarinis capellanum in dicta ecclesia quondam bone memorie domini Hieronymi michael olim prepositi dicte ecclesie Sancte Marie Venerabili decretorum doctori domino Laurentio Sarraceno novo preposito eiusdem ecclesie. Et iacobino Lanario tanquam massario Venerabilis fratree dicte ecclesie sancte Marie ibi presentibus. In presentia magnifici et generosi equitis et comitis palatini domini francisci Trivisani quondam domini Andree, nepotis quondam digne ac recolende memorie reverendissimi in Christo patris et domini domini Ludovici miseratione divina sancte romane ecclesie cardinalis, patriarche aquilegensis, camerarii apostolici, dignissimi patroni dicte prepositure; et mei notarii infrascripti ac testium subscriptorum. Et primo videlicet:

Una crux de argento cum perlis laborata opere greco cum vagina de corio, habens in medio crucem parvam in qua est lignum crucis

Item una alia crux cum aliquibus smaltis, cui aliqua smalta deficiunt, cum pede ligneo, que est de argento

Item una anconeta cum cohopertorio de argento smaltata cum perlis et lapidibus cum cruce intus, et deficit lignum crucis in quarta parte sinistra

Item una crux parva cum tribus figuris, habens in medio de ligno crucis, et est in una scatula

Item unum tabernaculum in cristallo cum una cruce superius in uno bussolo

Item unum tabernaculum de argento deaurato cum crucifixo in summitate et duabus figuris, cum perlis et lapidibus

Item duo calices de argento cum patenis suis cum armis de Scrovignis

Item unum calix cum sua patena de argento

Item ununs liber de argento sine cartis

Item reliquie quamplures in una scatula cum uno velo lacerato

Item unum velum de auro cum virgis pro vexilo crucis

Item unum velum cum virgis de auro pro patena et calice

Item unum cingulum de sirico rubeo quod nunc deficit loco cuius est unum de fillis albis

Item una ampula cum balsamo

Item girlande ab angelo cum perlis et foliis

Item unum turribulum de argento et navicula de ere deaurata supra quibus est annunciatio

Item unum turribulum de ere

Item fazoleti quattuor laborati cum sirico et auro pro calicibus

Item unus fazoletus laboratus cum sirico albo et auro pro calice et unus faziolus pulcher cum virgis et arma michaela

Item quinque burse ad corporalia, videlicet una ad lilia aurea per totum, alia cum crucifixo de auro et sanctis, una de veluto rubeo cum cruce et due de panno alexandrino cum floribus aureis

Item tria corporalia

Item unum altariolum

Sequitur de planetis, paliis et cetera

Una planeta suffulta viridi cum stricta alterius coloris et dalmatica coloris planete

Item unum pluviale de dicto panno cum frixiis factum a sanctis et foliis

Item una planeta rubea cum stricta et dalmatica

Item una planeta cum dalmatica de sirico lileo

Item una planeta de viridi

Item una planeta de veluto rubeo cum frixio multum vetus et lacerata

Item una planeta de viridi sub colore capillorum cum stricta et dalmatica

Item unum pluviale de viridi antiquum et panno siriceo

Item unum pluviale nigrum de sirico

Item una planeta de veluto alexandrino cum cruce et figuris

Item una planeta de veluto de grana cum cruce

Item una planeta de azuro laborata de albo que dicitur: la pianeda bianca

Item tria palia de panno aureo et rubeo

Item quattuor palia de panno laborata a fillis cum figuris

Item unum palium album antiquum cum rosetis

Item unum palium viride antiquum de panno a virgis rubeis

Item unum palium zalum de syndone antiquum laceratum

Item unum palium de viridi cum frixiis et [sic]

Item sex palia vetera talia qualia, magna et parva, diversorum colorum

Item unum palium album de sirico cum faciolo suo et frixio

Item unum mantile cum duobus faciolis cum capitibus de sirico et auro

Item octo mantilia vetera

Item tres tobale antique et una nova cum virgis azuris et unus faciulus novus cum virgis azuris et unus alius novus cum virgis diversorum colorum

Item facioli antiqui undecim et quattuor novi

Item octo facioli ab altari et lectorili computato faciolo crucis

Item quattuordecim camisi quorum octo sunt falciti manipulis amitis et cingulis et duo a pueris

Item una stolla, duo manipuli lacerati et duo cingula

Item sex cussinelli ab altari, quorum tres sunt de azuro sirico, duo de zalo et alter est de sirico diversi coloris et diverso opere laboratus

Item quattuor candelabra de auricalco deaurata laborata opere antiquo

Item quinque candelabra ferrea cum pede de ligno

Item unum candelabrum totum ferreum magnum a cereo paschali

Item duo candelabra lignea longa depicta

Item tria ferialia ad Divina officia in nocte cantanda

Item unum ferale damaschinum ad lampades

Libri ecclesie

Unum missale pulchrum in cuius principio incipit in rubeo ordo missalis et finit in secunda carta: Iterum dico

Item unum missale cohoptum de corio rubeo incipit in principio: Incipit ordo missalis, et finit in tertia carta: miserunt nos

Item unum missale cohoptum de rubeo sine epistulis et evangeliiis

Item unum breviarium magnum in cuius principio incipit: In dominicis diebus, et finit in carta sexta: tua ab omnibus, cohoptum corio albo

Item unum psalterium magnum in cuius principio incipit: Regem venturum, et finit in decima carta: in timore

Item unum psalterium magnum incipit regem venturum et finit in duodecima carta: Psalmus david

Item unum psalterium sine cohoptorio incipit: psalite domino et finit in secunda carta: in abscondito

Item unus liber epistolarum et evangeliorum, incipit: prima dominica de adventu, et

finit in secunda carta: Ierosolimis sacer

Item unus liber qui dicitur el manual, incipit: in nomine domini, et finit in quinta carta: evangelizantur

Item unus liber a Krie [sic] et gloria in excelsis, incipit in rubeo: in festis dupplicibus maioribus, et finit in carta quinta: amen

Item unus liber a Krie novus incipit Krie, et in secunda carta: finit: tu solus

Item unus liber magnus gradualium sanctorum qui incipit in rubeo: in vigilia sancti Andree, et finit in tercia carta: meus

Item unus liber magnus cohoptus corio nigro gradualium ferialium qui incipit: ad te levavi, et finit in tercia carta: spe

Item unus liber magnus antifanarius cohoptus corio baretino de communi sanctorum qui incipit in prima antifona: angelus domini, et finit in quinta carta: novum

Item unus liber magnus antifanarius di(s)cohoptus qui incipit cum turba multa, et in quarta carta: fecistis

Item unus antifanarius magnus cohoptus corio albo qui incipit: venite exultemus, et in quarta carta: mihi

Item unus antifanarius magnus discohoptus qui incipit: surrexit dominus, et finit in tercia carta: maria

Item unus antifanarius magnus di(s)cohoptus qui incipit sabbato de adventu, et finit in quarta carta: que non

Item unus antifanarius magnus cohoptus corio albo que incipit: dominica prima in quadragesima, et finit in quinta: portas

Item unus liber magnus a salve regina cum tabulis sine corio

Item una biblia cohopta corio rubeo que incipit in rubrica: Hieronymi presbiteri, et finit in tercia carta: creavit

Item unus liber a Corpore christi cohoptus corio albo incipit: sacerdos, et finit in tercia carta: congregavit,

Item unus liber cohoptus corio albo pro sequentiis

Item unus liber de Cantu qui incipit: Deus in adiutorium, et finit in carta secunda: Maria

Unus liber antifanarius cohoptus viridi qui incipit: ecce dies veniunt, et finit in quarta carta: secum

Item unus liber signatus N qui incipit: salve sancta parens, et finit in carta quinta: Altissimus mariam

Item unus liber antiquus discohoptus qui incipit in rubro: in Christi nomine amen, et finit in tercia carta: fuissem

Item unus antifanarius sine tabulis antiquus

Item unus liber mortuorum cum sequentiis

Item unus liber baptysmalis

Item unus liber sine tabulis incipit: ecce dominus meus, et finit in carta quinta: consurge

Item unus liber marie et angeli pro docendis pueris

Item unus liber sermonum Beati Bernardi incipit: multi multa sciunt et finit in carta quinta: Mundi

Item unus liber qui incipit: dominus vobis, et finit in carta quinta: qui

Item unus crucifixus ligneus cum pede

Item una ymago beate virginis excisa in ligno pulcra picta sedens in cathedra

Item duo angeli excisi in ligno in vestis albis tenentes candelabra

Item una ymago beati Michaelis excisa in ligno albo

Item duo cerei lignei picti de rubeo et cum auro cum pedibus

Item aste pro duobus cereis

Item una anchoneta ad pacem

Item due tobalee nove cum capitibus azuris

Item una tobalea ab altari cum frixio de sirico, de viridi et auro

Item una tobalea parva pro lectorili ad dicendum benedictionem in vesperis

Item due tobalee pro lectorillis in coro

Item una tobalea pro lectorilli magno

Ego bartholomeus a lupo notarius patavinus et cetera

Bibliografia

Inedito

3) Archivio di Stato di Venezia, Fondo Gradenigo di Rio Marin, Serie Gradenigo di Rio Marin, busta 269

“Arena Prepositura”, n. 26

Le abbreviazioni sono state sciolte

1672

Inventario de mobili sacri, et altro che si trovano nella Chiesa di Santa Maria dell’Arena hora posseduta dall’Illustrissimo e Reverendissimo Signor Alvise Foscari

Nella chiesa

Una lampada vecchia d’ottone

All’altar maggiore

Sei candelieri piccoli d’ottone

Una croce di legno indorata

Due Angioli indorati

Una Palla piccola coll’image della Vergine Annonciata

Due Ceroferarij di legno indorati

All’altare di San Giovanni Evangelista

Due candelieri di rame antichi, un Cerofenario di legno, et una croce di legno

All’altare di Santa Maria Maddalena

Due Candelieri piccoli d’ottone, et un Cerofenario di legno

All’altare della Madona

Due Candelieri d’ottone, una Croce di legno, et un Cerofenario di legno

All’altare di Cristo

Due Candelieri d’ottone una Croce di legno, un Cerofenario di legno cinque Parapeti vechi sopra gl’Altari suddetti

Nella Sagrestia

Camisi n.° 4 con Amiti e Cordoni

n.° 4

Pianete bianche vecchie

n.° 6

Una pianeta buona di Tabino a onde con l'Arma Pisana

n.° 1

Pianeta con sue tunicelle bianche di damasco a fiori

n.° 1

Pianete rosse con l'arma Pisana

n.° 2

Pianeta e Tunicelle di veluto rosso

n.° 1

Pianeta rossa vecchia di lana

n.° 1

Pianeta verde di rasetto

n.° 1

Pianeta verde di lana

n.° 1

Pianeta pavonazza di Tabin con l'Arma Pisana

n.° 1

Pianeta pavonazza vecchia di lana

n.° 1

Pianeta negra di durante

tutte con sue stole et manipoli

Due Messali grandi non molto buoni

n.° 2

Due calici con sue Patene uno tutto d'argento, e l'altro col piede di stagno

n.° 2

Una Corona della Beata Vergine et l'altra del bambin Gesù d'ottone et gioie finte

n.° 2

Un turibolo e navicella d'argento col cucchiaio d'ottone

n.° 1

Tre reliquiari di vetro con reliquie, uno grande, et due piccoli d'otton nel piede

n.° 3

Una navicella et sechiello d'acqua santa d'ottone

n.° 1

Una baccinella d'otton per le messe

n.° 1

Una pisside col piede di rame

n.° 1

Una croce d'argento piccola tutta a lavoro con perle, et figure turchine col suo piede di legno e

cassa

n.° 1

Quattro borse da calici belle, due bianche, pavonazza e rossa

n.° 4

Altre borse di diversi colori

n.° 6

Un crocefisso vecchio di legno

n.° 1

Nella Sagrestia

Cinque armari di diversa sorte

n.° 5

Un'arca grande col suo penello

n.° 1

Parapeti rossi n.° sei, cinque de quali sono di veluto

n.° 6

Parapeti bianchi d'altare n.° quattro mezi rotti et antichi

n.° 4

Un altro tessuto tutto d'oro

n.° 1

Un parapeto di lana pavonazzo
n.º 1

Tovaglie d'altare buone in tutte
n.º 7

Tovaglie vecchie, e poco buone
n.º 10

Cussini di curame d'oro buoni
n.º 2

Cussini di curame d'oro vecchi
n.º 11

Cussini bianchi buoni
n.º 2

Cussini pavonazzi
n.º 2

Altri cussini vecchi di più sorti
n.º 21

Una porta vecchia
n.º 1

Nel Campanile sopra la Chiesa

Due campane grandi con le sue corde
n.º 2

Bibliografia

Inedito

4) Archivio di Stato di Venezia, Fondo Gradenigo di Rio Marin, Serie Gradenigo di Rio Marin, busta 148bis

La grafia e la punteggiatura sono state ricondotte all'uso moderno; le abbreviazioni sono state sciolte. Le integrazioni congetturali di lettere o parole illeggibili sono proposte entro parentesi quadre. Si dà conto di parole illeggibili con la dicitura "parola illeggibile" entro parentesi quadre. Al termine dell'inventario sono riportate alcune ricevute di consegna, avvenute in anni posteriori alla sua compilazione, delle quali si è omessa la trascrizione.

Copia dell'inventario della Chiesa e sacrestia della Prepositura dell'Arena di Padova l'anno 1676, 20 luglio, giorno di Santa Margherita

Altari cinque vi sono in detta chiesa

1) Altare grande, detto l'Annuntiata, nel quale vi sono l'infrascritte robbe:

- Altare di legno doratto con 12 figurine delli 12 apostoli, due scalettine di legno rotte

n. 2

- Un quadro della Nunciata in tela piccolo

n. 1

- Due angioletti rotti

n. 2

- candelieri d'ottone sei, quattro mezzani e due piccioli

n. 6

- croce di legno dorata rotta

n. 1

- cerforali di legno dorati rotti

n. 2

- sottopiedi d'altare d'asse, scalinata di pietra, e foratta, lavorata dalle bande, con 4 candelieri di ferro attaccati alla ferata

- nove sedie di pezzo attorno detta capella con capitelli

n. 9

- piogioletti due di pietra con colonelli attorno

n. 12

- campanelli due, uno alla porta della sacrestia e l'altro per le messe

n. 2

- una lampada d'ottone

n. 1

- un quadro di Santa Prisca Romana alla [maniera] greca vecchio

n. 1

- sopra l'altare vi è una Madonna di marmo con due angeli, et un crocefisso di tavola vecchio con due figurine di terra, cioè una della Beata Vergine e l'altra di San

Michiele

2) Altare di San Giovanni Evangelista, con due altri santi, cioè San Pietro e San Paolo in palla di tela con cornici di pezzo dorate

- croce di legno con due candelieri pur di legno rotti
n. 3
- un cerforale di legno dorato con arme
- sottopiede d'asse all'altare

3) Altare di Santa Maria Madalena con due altre sante, cioè Sant'Elenna e Santa Maria in palla di tela con cornici di pezzo dorate, et detta palla bruciata in due luoghi

- croce di legno
- candelieri d'ottone due
- candelieri di legno due
- un cerforale dorato di legno con arme
- un sottopiede d'asse all'altare

Attorno detti altari vi sono sei sedie per banda, et un banco longo da sedere, et inginocchiarsi, di pezzo coloriti

4) Altare della Beata Vergine con 4 altri santi di carton, cioè San Lorenzo, Sant'Andrea, Sant'Agostino e Sant'Antonio dal fogo. La palla è di pietra con cornici dorate attorno la scalinata di pietra con lettorile per cantar l'evangelio

- croce di legno rotta
- candelieri di rame dorati due
- candelieri di legno due
- cerforalli di legno dorato rotto con figure
- sottopiede all'altare di asse

5) Altare del crocifisso con 4 figure di diversi santi

- palla di pietra con cornici dorate, attorno la scalinata con due⁷ lettorilli di ferro lavorato per l'epistola
- croce di legno rotta
- candelieri di rame due
- cerforale di legno dorato con arme

⁷ Depennato

- sottopiede d'asse all'altare
- due scabelli di pezzo per ingenuchiarsi
- due banche longhe attorno la chiesa di pezzo
- una capa in pietra per l'acqua santa
- Pavimento buono con pietre di colore nere, bianche e rosse
- secreti per l'altare n. 5 vecchie, rotte
- porta della chiesa con sua chiave e battineli

La chiesa ornata di figure e fenestre undeci, et otto fenestre con le sue ferate e li veri a tutte

Porta della sacrestia di legno, lastricata di ferro, con sua seratura con cadenazzo dentro e fuori con sua chiave

- banchi attorno la sacrestia numero cinque
- banco per l'argenterie di pezzo colorito verde con cori d'oro a torno rotto, seradura e chiave
- banco per calici verde lavorato di pezzo con un calice e pattena d'argento dorata
- banco di pezzo per li pallii
- banco per le pianette di pezzo con cassettoni cinque con sua chiave, seratura, e suoi ferri
- banco per la cantaria de' libri con coperchio di pietra e spalliera rotta sopra, con sua chiave e seradura
- banchettina di pezzo verde con spaliera rotta
- scabello verde per ingenuchiarsi
- sette libri di canto fermo in foglio di carta peccora
- messali antichi non più in uso numero 3
- messale uno, et uno da morto
- cinque pianette con l'arme di monsignor Pisani, 4 di tabin, cioè una bianca, una pavonazza, e due rosse, et una pianeta pavonazza di raso a fiori, e in tutti sono cinque con l'arme di monsignor Pisani
- pianette vecchie bianche due
- pianetta di raso verde una
- pianetta di gorgan vecchia
- pianette di gorgan vecchie due
- pianeta da morto di gorgan vecchio
- paramento in terzo bianco di seta con sue tonicelle

- altro paramento in terzo bianco fornito di rosso
 - paramento in terzo di veluto rosso con fornimenti ricamati
 - palii rossi vecchi di raso piccoli quatro
 - palii due di gorgan vecchio pavonazzo e rosso
 - palii bianchi e verdi numero cinque
 - palii due col tellaro, un bianco e un rosso
 - camisi quatro con due amiti, di quali non se ne possono adoprar se non due
 - borse belle quatro di quatro colori fornite
 - altre borse di diversi colori sei
 - velli da calici di diversi colori tredici
 - corporali tre e con diversi purificatori et animette
 - due tappeti rotti piccoli
 - un penello con l'immagine dell'Annuntiata et angelo con [parola illeggibile]
 - tovaglie tre grandi, e piccole 17
 - cussini diversi tre, vecchii e stracciati numero 24
 - tello per gli altari numero 3
 - una figura scolpita nel muro d'Enrico Scrovigno dell'Arena
 - una sechilletta d'ostie
 - campane nel campanile due, con corde vecchie
 - finestra alla sacrestia con ferata e vetri
 - una navicella di rame
 - un calice e patena d'argento
 - bacinella d'otton per l'ampolle
- [...]

Bibliografia

Publicato da GIOVAGNOLI 2008, pp. 211-214, e parzialmente da JACOBUS 2008, pp. 386-387, che sostiene che questo inventario «[was] originally made in 1663 and copied in 1676». Va precisato che nella medesima busta in cui è conservata la copia dell'inventario qui trascritta si rinviene anche una seconda copia, che sembra più tarda. Infatti, la prima copia presenta in calce alcune annotazioni che datano dal 1683 al 1691, mentre la seconda è seguita da altre note aggiunte dal 1695 al 1702. Sembra logico pensare che, esaurito lo spazio a disposizione per le annotazioni sul

foglio che contiene la prima copia, tra il 1691 e il 1695 sia stata redatta una seconda copia – sostanzialmente identica alla prima – dell’inventario, in fondo alla quale sono state via via aggiunte all’occorrenza altre annotazioni. La data 1663, ricavata da Laura Jacobus, sembra essere un fraintendimento della data 22 marzo 1683, che compare in calce alla copia dell’elenco del 1676 e che, tuttavia, si riferisce all’esecuzione di piccoli lavori nella chiesa e non alla stesura dell’elenco stesso. La presente trascrizione è stata verificata sul documento originale.

APPENDICE 4

Archivio di Stato di Venezia, Fondo Gradenigo di Rio Marin, serie Gradenigo di Rio Marin, busta 247, "Documenti e Carte A usque Y"

Le abbreviazioni sono state sciolte, laddove ritenuto opportuno, e la punteggiatura ricondotta all'uso moderno

"B"

All'Illustrissimo signor mio oss.mo il signor Giovanni Battista Vitturi Podestà di Padova

Illustrissimo Signor mio oss.mo

Anticamente s'usava in Padoa che nel giorno dell'Annuntiatione di Nostra Donna s'andava con processione solenne del clero et dell'arti, dove intervenivano anche gl'Illustrissimi Rettori, alla Chiesa dell'Arena, nel cortile della quale si faceva la cerimonia di far rappresentare questo misterio da duo figliuoli, uno in persona dell'Angiolo Gabriele et l'altro della Vergine Maria. Questa s'usa anchora: ma la solennità della processione et l'andata delli Rettori s'è posta da non so quanti anni in qua in disuso, né so perché, se non fosse stato per poca cura de' Provosti passati, al governo de' quali era la Chiesa dell'Arena: et di ciò n'appare uno statuto nel libro quarto degli statuti di Padoa alla prima rubrica. Ora io ho sempre havuto desiderio di veder rinnovata questa buona consuetudine; e di presente sendomi abbattuto ad un Provosto che ha l'istesso zelo et havendo patroni così cari a quel Reggimento, come m'è V. S. Ill.ma et l'Ill.mo Capitano, ho voluto supplicarla come supplicherò anchor lui: che le signorie vostre illustrissime s'informino, et, se possono, non dirò far questa gratia a me, che sarà il manco, ma render questo honore a Dio et alla Vergine benedetta, et questa edificatione a tutta la città, di rinovare i costumi et l'usanze pie, favorischino quel luogo non meno loro che mio: che ne riceverò segnalatissimo favore. Il tempo si va avvicinando; onde non potendo io esser costì, non ho voluto diferire a scriverlo, acciò possano con comodo loro prendere quella informatione che le parerà. Il medesimo ho scritto a Monsignor Illustrissimo Vescovo et supplicatolo dell'istesso favore, sendo cosa che tanto s'aspetta ancho a lui: e non mi diffido della sua gratia. Dall'Ecc. signor Piero Francesco Brusco sarà mostrata a vossignoria illustrissima la copia del sopradetto statuto, et datoli tutto quel lume che potrà maggiore in questo proposito. Resta mò che le signorie vostre illustrissime togliendosi per qualche poco di tempo alle altre occupationi vogliano porre il pensier da dovero a questa cosa: che conforme alla loro molta bontà et religione son certo che non mi defrauderanno della mia speranza. Il che sia per fine, et le bacio le mani et priego Dio che la felicitì.

Di Vinetia a XXIII di febbraio MDXCI

Di Vossignoria illustrissima

Suo affezionatissimo Hieronimo Foscarì

Bibliografia

Inedito

APPENDICE 5

Archivio di Stato di Venezia, Fondo Gradenigo di Rio Marin, Serie Gradenigo di Rio Marin, busta 228, fascicolo 1

Le abbreviazioni sono state sciolte e gli accenti sono stati introdotti secondo l'uso corrente.

Marco Cornaro vescovo di Padoa et cetera. Abbiamo inteso et havuta reale informatione, che da quella solennità che si suol celebrare nell'Arena di questa città il giorno della festa della Madonna di marzo rappresentando sotto protesto di devotione il sacro et venerando misterio dell'Incarnatione nascono scandoli, peccati e superstitioni, con grand'indigenza, et dishonore del signor Iddio, et della gloriosissima Vergine.

Alle quali cose siamo intenti sempre di provvedere con ogni spirito per rimuovere simili mali, errori, et attioni indecente. Però con le presenti da esser affisse sopra le porte della Chiesa delli Padri Eremitani, et della Prepositura dell'Arena sodetta, comandiamo a tutti li sacerdoti, preti, regolari, claustrali, et altri religiosi di qualsivoglia stato, conditione, et ordine che in virtù de santa obediencia, et sotto pena della sospensione a Divinis da incorrersi ipso facto non ardiscano sotto alcun pretesto intervenire a celebrare messe, o vespri, né altri divini offitij nella chiesa o altro luogo dell'Arena, se quelli Presidenti o rappresentanti della Confraternita e scola di essa Arena, o altri vorranno fare quella solennità di far callare colombe con fuoco, essendo nostra intentione, et volontà che con maggiori devotione e decoro del culto de Dio, e de così alti, et santi misterij sia celebrata essa solennità della Gloriosissima Vergine sua madre, et questa affissione sia dell'istesso effetto, come se a ciascuno de sodetti religiosi fosse intimato questo precetto personalmente in fede di ciò et cetera

Di Vescovato suo di Padoa 24 marzo 97.

Chi ardirà stracciare le presenti da essa poste incorra ipso facto la pena della scomunica la cui assolutione sia riservata a noi.

Bibliografia

Il documento è edito parzialmente, con errori di trascrizione, da GIOVAGNOLI 2008, pp. 109-110.

APPENDICE 6

Archivio di Stato di Venezia, Fondo Gradenigo di Rio Marin, Serie Gradenigo di Rio Marin, busta 3bis, Fascicolo "Arena Prepositura tomo II = tomo III"

Scritto del penello pel pretio

1593 adì 13 gennaio in Venezia

Si dichiara per la presente scrittura come il molto Magnifico et molto Reverendo Monsignor Provosto il signor Zuane Foscari è rimasto d'accordo con maestro Pietro Paulo Santa Croce pittore che li faccia un penello di due teli di longheza di braccia 2 $\frac{1}{2}$, dove da una parte et l'altra sia effigiata l'annonciatione alla Vergine in tutto et per tutto iuxta il disegno fatto in carta et mostrato da lui maestro Pietro Paulo: et ciò per pretio et mercato di ducati trentacinque correnti da L.6 n.4 per ducato dovendo esso Monsignor Provosto darli il condato. Et promette il suddetto maestro Pietro Paulo usarli tutta quella diligentia possibile secondo l'arte sua; et darglielo finito et compito per tutti li 15 di marzo prossimo futuro del 1594. Dovendo esso Monsignor Provosto darli al presente alla mano ducati 10 caparra, et altri ducati 10 il mese di febbraio prossimo et il restante finita che sarà l'opera da esso, vista et laudata da qualche perito quando così parerà al suddetto Monsignor Provosto, et in fede della verità io pre' Manfredo Manfredi Rettore di Santa Croce di Piave ho fatta la presente scrittura di volontà et consenso di ambe le parti dichiarando, che il disegno sarà sottoscritto da esso Monsignor Provosto.

Io Zuane Foscari provosto affermo ut supra

Io Pietro Paulo sopra dito afermo quanto di sopra è dito

Adì sopra dito

Io Pietro Paulo Santa Croce sopra dito dal sopra dito signor Zuane Foscari duchati dieci per chapara del sopra dito penelo

Valore ducati 10

Bibliografia

Inedito

Bibliografia

BIBLIOGRAFIA

FONTI

SCARDEONE 1559

BERNARDINI SCARDEONII CANONICI PATAVINI, *Historiae de urbis Patauii antiquitate, et claris civibus patauinis libri tres* [...], Lugduni Batauorum 1559

SCARDEONE 1560

BERNARDINI SCARDEONII CANONICI PATAVINI, *De Antiquitate urbis Patavii, et claris civibus Patavinis, libri tres* [...], Basileae 1560

SANSOVINO 1581

F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare, descritta in XIII libri* [...], Venezia 1581

PORTENARI 1623

A. PORTENARI, *Della felicità di Padova [...] libri nove* [...], Padova 1623

MUSSATO 1636

ALBERTINI MUSSATI, *Historia Augusta Henrici VII Caesaris et alia quae extant opera* [...], Venetiis 1636

TOMASINI 1649

G.F. TOMASINI, *Urbis patavinae inscriptiones sacrae et prophanae* [...], Patavii 1649

SCOTO 1669

F. SCOTO, *Nuovo Itinerario d'Italia, con aggiunta et figure di Città, Fortezze, et altre singolarità degne di memoria raccolte da Fortunato Musocho* [...], Padova 1669

MALVASIA 1678

C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de pittori bolognesi*, Bologna 1678

ORSATO 1678

S. ORSATO, *Historia di Padova*, Padova 1678

SALOMONI 1701

J. SALOMONI, *Urbis patavinae inscriptiones sacrae et prophanae* [...], Patavii 1701

R.I.S. 1730 XVII

Rerum Italicarum Scriptores [...], XVII, Mediolani 1730

MANNI 1739-1786

D.M. MANNI, *Osservazioni istoriche [...] sopra i sigilli antichi de' secoli bassi*, Firenze 1739-1786

GENNARI 1804

G. GENNARI, *Annali della città di Padova dalla fondazione della città fino all'anno 1318*, 3 voll., Bassano 1804

DONDI DALL'OROLOGIO 1813

F.S. DONDI DALL'OROLOGIO, *Dissertazione settima sopra l'istoria ecclesiastica padovana*, Padova 1813

DONDI DALL'OROLOGIO 1815

F.S. DONDI DALL'OROLOGIO, *Dissertazione ottava sopra l'istoria ecclesiastica padovana*, Padova 1815

Patrologia latina

J.P. MIGNE, *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina*, tomi 221, Parisii 1844-1855

BALDINUCCI 1845-1847[1974-1975]

F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, a cura di F. RANALLI, 5 voll, Firenze 1874-1875 [ristampa anastatica, 7 voll., Firenze 1974-1975]

BARBIERI 1866

L. BARBIERI, *Ordinarium ecclesiae parmensis e vetustioribus excerptum reformatum a MCCCCXVII*, Parma 1866

GLORIA 1873

Statuti del Comune di Padova dal secolo XII all'anno 1285, introduzione di A. GLORIA, Padova 1873

Codice Magliabechiano 1892

Il Codice Magliabechiano cl. XVII contenente notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' Fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti, scritte da Anonimo fiorentino, a cura di C. FREY, Berlino 1892

R.I.S.² XVIII/2 1902

Rerum Italicarum scriptores. Raccolta degli storici italiani dal Cinquecento al Millecinquecento ordinata da L.A. MURATORI. Nuova edizione riveduta, ampliata e corretta con la direzione di G. CARDUCCI, V. FIORINI, XVIII/2, Città di Castello 1902

SAVONAROLA 1902

MICHAELIS SAVONAROLE, *Libellus de magnificis ornamentis Regie civitatis Padue*, a cura di A. SEGARIZZI, Città di Castello 1902

MUSSATO 1903

A. MUSSATO, *Sette libri inediti del De gestis Italicorum post Henricum VII*, a cura di L. PADRIN, Venezia 1903

GRANDJEAN 1905

C. GRANDJEAN, *Le registre de Benoit XI: recueil des bulles de ce pape [...]*, Paris 1905

R.I.S.² VIII/1 1905-1908

Rerum Italicarum scriptores. Raccolta degli storici italiani dal Cinquecento al Millecinquecento ordinata da

L.A. MURATORI. Nuova edizione riveduta, ampliata e corretta con la direzione di G. CARDUCCI, V. FIORINI, VIII/1, Città di Castello 1905-1908

FRANCESCO DA BARBERINO 1905-1927

FRANCESCO DA BARBERINO, *I documenti d'amore secondo i mss. originali*, a cura di F. EGIDI, 4 voll., Roma 1905-1927

R.I.S.² XII/5 1941-1991

Rerum Italicarum scriptores. Raccolta degli storici italiani dal Cinquecento al Millecinquecento ordinata da L.A. MURATORI. Nuova edizione riveduta, ampliata e corretta con la direzione di G. CARDUCCI, V. FIORINI, P. FEDELE, XII/5, Bologna 1941-1991

SACCHETTI 1970

F. SACCHETTI, *Il Trecentonovelle*, a cura di E. FACCIOLO, Torino 1970

ZONTA-BROTTO 1970

Acta graduum academicorum Gymnasii Patavini ab anno 1406 ad annum 1450: cum aliis antiquioribus in appendice additis iudicio historico collecta ac digesta curantibus C. ZONTA, I. BROTTTO, 3 voll., Padova 1970

APOCRIFI NUOVO TESTAMENTO 1971

Apocrifi del Nuovo Testamento, a cura di L. MORALDI, 2 voll., Torino 1971

VASARI 1966-1997

G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo (6 voll.) a cura di R. BETTARINI, commento secolare (2 voll.) a cura di P. BAROCCHI, Firenze 1966-1997

VILLANI 1990-1991

G. VILLANI, *Nuova cronica*, edizione critica a cura di G. PORTA, 3 voll., Parma 1990-1991

CITTADELLA 1605 (1993)

A. CITTADELLA, *Descrittione di Padoa e suo territorio con l'inventario ecclesiastico brevemente fatta l'anno salutifero MDCV et in nove trattati compartita con tavola copiosa*, Conselve 1993

APOCRIFI NUOVO TESTAMENTO 1994

Apocrifi del Nuovo Testamento, a cura di L. MORALDI, 3 voll., Casale Monferrato 1994

MVC 1997

IOHANNIS DE CAULIBUS, *Meditaciones Vite Christi [...]*, cura et studio M. STALLINGS-TANEY, Turnouth 1997

Ghiberti 1998

L. GHIBERTI, *I commentarii* (*Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II, I, 333*), introduzione e cura di L. BARTOLI, Firenze 1998

Legenda Aurea 1998

IACOPO DA VARAZZE, *Legenda Aurea*, edizione critica a cura di G.P. MAGGIONI, 2 voll., Tarnuzze-Firenze 1998.

RICCOBALDO FERRARESE 2000

RICCOBALDI FERRARIENSIS, *Compilatio chronologica*, a cura di A.T. HANKEY, Roma 2000

GIOVANNI CRISOSTOMO 2003

G. CRISOSTOMO, *Omellie sul Vangelo di Matteo*, introduzione, traduzione e note a cura di S. ZINONE, 3 voll., Roma 2003.

SANUDO 2014

M. SANUDO, *Itinerario per la Terraferma veneziana*, edizione critica e commento a cura di G.M. VARANINI, con saggi di A. BUONOPANE, A. CIARALLI, M. KNAPTON, J. LAW, G.M. VARANINI, Roma 2014

PITTARELLO 2017

Statuti di Padova di età carrarese, a cura di O. PITTARELLO, con saggi introduttivi di G. ORTALLI, E. ORLANDO, S. GASPARINI, M. MAGLIANI, Roma 2017

STUDI

ROSSETTI 1765

G.B. ROSSETTI, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova [...]*, Padova 1765

FEDERICI 1787

D. M. FEDERICI, *Istoria de' Cavalieri Gaudenti*, 2 voll., Venezia 1787

BRANDOLESE 1795

P. BRANDOLESE, *Pitture, sculture, architetture ed altre cose notabili di Padova*, Padova 1795

D'HANCARVILLE 1800 ca. [1836]

C. D'HANCARVILLE, *Illustration des trois figures des vertus peintes par Giotto dans l'église de l'Annonciade à Padoue* [in SELVATICO 1836, pp. 123-143]

MOSCHINI 1817

G. MOSCHINI, *Guida per la città di Padova all'amico delle belle arti*, Venezia 1817

FACCIO 1818

P. FACCIO, *Nuova guida pei forestieri amatori delle belle arti per conoscere facilmente le cose più notabili che si trovano in Padova*, Padova 1818

SBERTI 1818

A.B. SBERTI, *Degli spettacoli e delle feste che si facevano in Padova*, Padova 1818

PIVATI 1819

Laureandosi nella facoltà filosofico-matematica il signor Leone Trieste Memoria sull'Arena di Padova di Adamo Pivati, Padova 1819

CHEVALIER 1831

P. CHEVALIER, *Memorie architettoniche sui principalj edifici della città di Padova*, Padova 1831

CALLCOTT 1835

M. CALLCOTT, *Description of the chapel of the Annunziata dell'Arena; or, Giotto's chapel, in Padua*, London 1835

SELVATICO 1836

P.E. SELVATICO, *Sulla cappellina degli Scrovegni nell'Arena di Padova e sui freschi di Giotto in essa dipinti*, Padova 1836

DE MARCHI-GROTTO DELL'ERO 1842

Cenni storici sulle famiglie di Padova e sui monumenti dell'Università, premesso un breve trattato sull'arte araldica; con tavole, a cura di A. DE MARCHI, L.I. GROTTO DELL'ERO, Padova 1842

DALL'ACQUA 1842

A. DALL'ACQUA, *Scrovegni*, in DE MARCHI-GROTTO DELL'ERO 1842, pp. 96-109

SELVATICO 1842

P.E. SELVATICO, *Guida di Padova e della sua provincia*, Padova 1842

RUSKIN 1853-1860(³1900)

J. RUSKIN, *Giotto and his works in Padua being an explanatory notice of the frescoes in the Arena Chapel*, London 1853-1860(³1900)

BURCKHARDT 1855

J. BURCKHARDT, *Der Cicerone: eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basel 1855

SELVATICO 1859

P.E. SELVATICO, *Scritti d'arte*, Firenze 1859

SELVATICO 1859 *Gli affreschi di Giotto*

P.E. SELVATICO, *L'Oratorio dell'Annunziata nell'Arena di Padova e i freschi di Giotto in esso dipinti*, in SELVATICO 1859, pp. 215-287

GLORIA 1862-1870

A. GLORIA, *Il territorio padovano illustrato*, 4 voll., Padova 1862-1870

Dante e Padova 1865

Dante e Padova. Studi storico-critici, Padova 1865

GLORIA 1865

A. GLORIA, *Sulla dimora di Dante in Padova. Ricerche critiche*, in *Dante e Padova* 1865, pp. 1-28

SELVATICO 1869

P.E. SELVATICO, *Guida di Padova e dei principali suoi contorni*, Padova 1869

CAPPELETTI 1874

G. CAPPELETTI, *Storia di Padova*, 2 voll., Padova 1874

TOLOMEI 1880

A. TOLOMEI, *La chiesa di S. Maria della Carità dipinta da Giotto nell'Arena. Proposta di transazione fatta dalla Giunta ed accettata dal Consiglio comunale di Padova nella seduta del 10 maggio 1880*, Padova 1880

GHIRARDINI 1881

G. GHIRARDINI, *Gli scavi dell'anfiteatro di Padova*, Roma 1881

TOLOMEI 1881

A. TOLOMEI, *La Cappella degli Scrovegni e l'Arena di Padova. Nuovi appunti e ricordi*, Padova 1881

THODE 1885(1993)

H. THODE, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien* (edizione italiana a cura di L. BELLOSI, note filologiche di G. RAGIONIERI, traduzione di R. ZENI, Roma 1993)

D'ANCONA 1891

A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, 2 voll., Torino 1891.

LAVA 1894

B. LAVA, *Un armadio del sec. XIV nella Cappella degli Scrovegni in Padova*, in "Arte decorativa e industriale", 3, 1894, p. 12

MEDIN 1894-1895(1895)

A. MEDIN, *Maddalena degli Scrovegni e le discordie tra i Carraresi e gli Scrovegni*, in "Atti e memorie della Regia Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova", 11, 1894-1895(1895), pp. 243-272

BÖHM 1898

A. BÖHM, *Appunti sulle sacre rappresentazioni a Padova*, in "Rassegna bibliografica della letteratura italiana", 4, 1898, pp. 218-220

MOSCHETTI 1904

A. MOSCHETTI, *La Cappella degli Scrovegni e gli affreschi di Giotto in essa dipinti*, Firenze 1904

KRUITWAGEN 1906-1907

B. KRUITWAGEN, *De Gulden Mis*, in "De Katholiek. Godsdienstig, geschied- en letterkundig maandschrift", 130, 1906, pp. 438-466; 131, 1907, pp. 158-188, 394-420; 464-490

MOSCHETTI 1907

A. MOSCHETTI, *The Scrovegni Chapel and the frescoes painted by Giotto therein*, translated by W.G. COOK, Florence 1907

VENTURI 1907-1940

A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, 11 voll., Milano 1907-1940

RINTELEN 1912

F. RINTELEN, *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, München 1912

MATHER JR. 1913

F.J. MATHER JR., *Giotto's first biblical subject in the Arena Chapel*, in "American Journal of Archaeology", 17, 1913, pp. 201-205

BRUNELLI BONETTI 1915-1916(1916)

F. BRUNELLI BONETTI, *Studi intorno all'anfiteatro romano di Padova*, in "Atti e memorie della Regia Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova", 32, 1915-1916, pp. 351-362

SEGARIZZI 1916

A. SEGARIZZI, *Contributo alla storia delle congiure padovane*, in "Nuovo archivio veneto", 31, 1916, pp. 48-78

SUPINO 1920

I.B. SUPINO, *Giotto*, Firenze 1920

MOSCHETTI 1920-1921

A. MOSCHETTI, *Questioni cronologiche giottesche*, in "Atti e memorie della Regia Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova", 37, 1920-1921, pp. 181-200

BRUNELLI 1921

B. BRUNELLI, *I teatri di Padova dalle origini alle origini alla fine del secolo XIX*, Padova 1921

MOSCHETTI 1922-1923

A. MOSCHETTI, *La distrutta iconostasi della Cappella Scrovegni*, in "Atti e memorie della Regia Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova", 39, 1922-1923, pp. 177-183

MOSCHETTI 1923-1924

A. MOSCHETTI, *Di nuovo su "questioni cronologiche giottesche": nota polemica*, in "Atti e memorie della Regia Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova", 40, 1923-1924, pp. 125-134

BRUNELLI 1925

B. BRUNELLI, *La festa dell'Annunciazione all'Arena e un affresco di Giotto*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 18, 1925, pp. 100-109

PANOFSKY 1924-1925(1927)[2007]

E. PANOFSKY, *Die Perspektive als "symbolische Form"*, in "Vorträge der Bibliothek Warburg", 1924-1925(1927), pp. 258-330 [edizione italiana di E. FILIPPINI con uno scritto di M. DALAI EMILIANI, Torino 2007]

SUPINO 1927

I.B. SUPINO, *Giotto*, Firenze 1927

LONGHI 1928(1968)

R. LONGHI, *Frammenti di Giusto di Padova*, in "Pinacotheca", 1928, pp. 137-152 (riedito in LONGHI 1968, pp. 7-20)

TOESCA 1929

P. TOESCA, *La pittura fiorentina del Trecento*, Verona 1929

RONCHI 1932-1933

O. RONCHI, *Per la stampa della "Felicità di Padova" di Angelo Portenari: 1622-1623 (con documenti inediti)*, in "Atti e memorie della Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Padova", 49, 1932-1933, pp. 431-439

KRIS-KURZ 1934

E. KRIS, O. KURZ, *Die Legende vom Künstler: ein historischer Versuch*, Wien 1934 (edizione italiana Torino 1980)

FABRIS 1935-1936

G. FABRIS, *Saggio d'una Guida di Padova del notaio Antonio Monterosso (1617 C.-1672)*, in "Atti e memorie della Regia Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova: memorie della classe di Scienze morali", 52, 1935-1936, pp. 155-186

RONCHI 1935-1936

O. RONCHI, *Un documento inedito del 9 gennaio 1305 intorno alla Cappella degli Scrovegni*, in "Atti e memorie della Regia Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova: memorie della classe di Scienze morali", 52, 1935-1936, pp. 205-211

ZANOCCO 1937

R. ZANOCCO, *L'Annunciazione all'Arena di Padova (1305-1309)*, in "Rivista d'Arte", 19, 1937, pp. 370-373

OFFNER 1939

R. OFFNER, *Giotto, Non-Giotto*, in "The Burlington Magazine for connoisseurs", 74, 1939, pp. 259-268; 75, 1939, pp. 96-113

BILLANOVICH 1940(2004)

G. BILLANOVICH, *Uffizi drammatici della Chiesa Padovana*, in "Rivista Italiana del Dramma", 4, 1940, pp. 72-100 (riedito in BILLANOVICH 2004, II, pp. 41-68)

TOESCA 1941

P. TOESCA, *Giotto*, Torino 1941

ALPATOV 1947

M.V. ALPATOV, *The parallelism of Giotto's Paduan frescoes*, in "The Art bulletin", 29, 1947, 3, pp. 149-154

FREYHAN 1948

R. FREYHAN, *The Evolution of the Caritas Figure in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 11, 1948, pp. 68-86.

MÂLE 1949⁵(1986)

E. MÂLE, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1949⁵(English translation edited by H. BOBER, Princeton 1986)

TOESCA 1951

P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana II. Il Trecento*, Torino 1951

BUSH-BROWN 1952

A. BUSH-BROWN, *Giotto: two problems in the Origin of His Style*, in "The Art Bulletin", 34, 1952, pp. 42-46

DE BARTHOLOMAEIS 1952²[2009]

V. DE BARTHOLOMAEIS, *Origini della poesia drammatica italiana*, Torino 1952²[a cura e con introduzione di F. ZIMEI, Lucca 2009]

LONGHI 1952(1974)

R. LONGHI, *Giotto spazioso*, in "Paragone. Arte", 3, 1952, 31, pp. 18-25 (riedito in LONGHI 1974, pp. 59-64)

MURRAY 1953

P. MURRAY, *Notes on some early Giotto sources*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 16, 1-2, 1953, pp. 58-80

VECCHI 1954

G. VECCHI, *Uffizi drammatici padovani*, Firenze 1954

PROSDOCIMI 1956

A. PROSDOCIMI, *Sul crocifisso di Giotto della Cappella degli Scrovegni: primitiva collocazione e restauri*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 45, 1956, pp. 65-82

SHORR 1956

D.C. SHORR, *The role of the Virgin in Giotto's "Last Judgement"*, in "The Art bulletin", 38, 1956, pp. 207-214

SCHLEGEL 1957

U. SCHLEGEL, *Zum Bildprogramm der Arena Kapelle*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 20, 2, 1957, pp. 125-146

ZERI 1957

F. ZERI, *Pittura e Controriforma. L'«arte senza tempo» di Scipione Pulzone da Gaeta*, Torino 1957[Vicenza 1997]

PROSDOCIMI 1957-1958

A. PROSDOCIMI, *Restauri alla parete di facciata della Cappella degli Scrovegni*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 46-47, 1957-1958, pp. 7-20

GNUDI 1958

C. GNUDI, *Giotto*, Milano 1958

MÂLE 1958^o[1986]

E. MÂLE, *L'art religieux du XIII^e siècle en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1958^o[1986]

ZERI 1958

F. ZERI, *Una "Deposizione" di scuola riminese*, in "Paragone. Arte", 9, 1958, 99, pp. 46-54 [in ZERI 1992, pp. 21-25]

Festschrift Suida 1959

Studies in the history of art dedicated to William E. Suida on his eightieth birthday, London 1959

GNUDI 1959

C. GNUDI, *Il passo di Riccobaldo Ferrarese relativo a Giotto e il problema della sua autenticità*, in *Festschrift Suida* 1959, pp. 26-30

PREVITALI 1961

G. PREVITALI, *La Cappella degli Scrovegni nell'Ottocento*, in "Paragone. Arte", 22, 1961, 139, pp. 69-74

PROSDOCIMI 1961

A. PROSDOCIMI, *Il Comune di Padova e la Cappella degli Scrovegni nell'Ottocento: acquisto e restauri agli affreschi*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 49, 1961, pp. 1-225

GIOSEFFI 1961(1962)

D. GIOSEFFI, *Lo svolgimento del linguaggio giottesco da Assisi a Padova*, in "Arte Veneta", 15, 1961(1962), pp. 11-24

TINTORI-MEISS 1962

L. TINTORI, M. MEISS, *The painting of the Life of St. Francis in Assisi, with notes on the Arena Chapel*, New York 1962, pp. 157-185

YOUNG 1962²

K. YOUNG, *The Drama of the medieval Church*, 2 voll., Oxford 1962²

GIOSEFFI 1963

D. GIOSEFFI, *Giotto architetto*, Milano 1963

FABBRI COLABICH-PROSDOCIMI-SACCOMANI 1964

I recenti lavori di restauro alla Cappella degli Scrovegni e le indagini esperite per la sua conservazione, a cura di G. FABBRI COLABICH, A. PROSDOCIMI, G. SACCOMANI, Padova 1964

MARKHAM TELPAZ 1964

A. MARKHAM TELPAZ, *Some Antique Motifs in Trecento Art*, in "The Art Bulletin", 46, 3, 1964, pp. 372-376

PREVITALI 1964(1989)

G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1964(1989)

PROSDOCIMI 1964

A. PROSDOCIMI, *La copia del monocromo giottesco con la "Stultitia" alla Cappella degli Scrovegni*, in in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 53, 1964, pp. 91-96

TINTORI-MEISS 1964

L. TINTORI, M. MEISS, *Additional observations on Italian mural technique*, in "The Art Bulletin", 46, 1964, pp. 377-380

GASPAROTTO 1966

C. GASPAROTTO, *Critica della cronologia tradizionale della Cappella degli Scrovegni*, in "Padova e la sua provincia", 12, 10, 1966, pp. 3-9; 12, 11-12, 1966, pp. 3-12

HYDE 1966(1985)

J.K. HYDE, *Padua in the age of Dante*, Manchester-New York, 1966 (traduzione italiana a cura di E. MAETZKE, Trieste 1985)

PFEIFFENBERGER 1966(1967)

S. PFEIFFENBERGER, *The iconology of Giotto's Virtues and Vices at Padua*, Bryn Mawr College, Ph.D., 1966(1967)

BELLINATI 1967

C. BELLINATI, *La cappella di Giotto all'Arena (1300-1306): studio storico-cronologico su nuovi documenti*, Padova 1967

EULER 1967

W. EULER, *Die Architekturdarstellung in der Arena-Kapelle: ihre Bedeutung für das Bild Giottos*, Bern 1967

PÄCHT 1967

O. PÄCHT, *Künstlerische Originalität und ikonographische Erneuerung*, in *Stil und Überlieferung in der*

Kunst des Abendlandes 1967, III *Theorien und Probleme*, pp. 262-271

PREVITALI 1967(³1993)

G. PREVITALI, *Giotto e la sua bottega*, Milano 1967(³1993)

Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes 1967

Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn, 3 voll., Berlin 1967

WHITE 1967²

J. WHITE, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, London 1967²

FLORES D'ARCAIS 1968

F. FLORES D'ARCAIS, *Affreschi giotteschi nella Basilica del Santo a Padova*, in "Critica d'Arte", serie 3, 1968, 15, pp. 23-34

LONGHI 1968

R. LONGHI, *'Me pinxit' e Quesiti caravaggeschi 1928-1934*, Firenze 1968.

BOLOGNA 1969

F. BOLOGNA, *Novità su Giotto. Giotto al tempo della Cappella Peruzzi*, Torino 1969

Giotto: the Arena Chapel frescoes 1969

Giotto: the Arena Chapel frescoes, ed. by J.H. STUBBLEBINE, New York 1969

STUBBLEBINE 1969

J.H. STUBBLEBINE, *Giotto and the Arena Chapel Frescoes*, in *Giotto: the Arena Chapel frescoes* 1969, pp. 71-100

DE BIASI 1969-1970

G. DE BIASI, *La parabola della famiglia Scrovegni tra il 1256 e il 1420. Usura, prestigio sociale, esilio*, tesi di laurea, relatore P. SAMBIN, Università di Padova, a.a. 1969-1970

ZULIANI 1970

F. ZULIANI, *Per la diffusione del giottismo nelle Venezie e in Friuli: gli affreschi dell'abbazia di Sesto al Reghena*, in "Arte Veneta", 24, 1970, pp. 9-25

BERTINI 1971

A. BERTINI, *Per la conoscenza dei medaglioni che accompagnano le storie della Vita di Gesù nella Cappella degli Scrovegni*, in *Giotto e il suo tempo* 1971, pp. 143-147

Giotto e il suo tempo 1971

Giotto e il suo tempo, atti del congresso internazionale per la celebrazione del VII centenario della nascita di Giotto (Assisi-Padova-Firenze, 24 settembre-1 ottobre 1967), Roma 1971

GNUDI 1971

C. GNUDI, *Su gli inizi di Giotto e i suoi rapporti col mondo gotico*, in *Giotto e il suo tempo* 1971, pp. 3-23

Marino Urbani 1971

Marino Urbani (1764-1835). *Padova nel primo '800. Disegni e acquarelli*, catalogo della mostra (Padova, 2-24 ottobre 1971), a cura di L. GROSSATO, Padova 1971

MELLINI 1971

G.L. MELLINI, *Scultori veronesi del Trecento*, Milano 1971

PROSDOCIMI 1971

A. PROSDOCIMI, *Osservazioni sulla partitura delle scene affrescate da Giotto nella Cappella degli Scrovegni*, in *Giotto e il suo tempo* 1971, pp. 135-142

VALCANOVER 1971

F. VALCANOVER, *Le cause del rapido deterioramento degli affreschi della Cappella degli Scrovegni negli ultimi venti anni*, in *Giotto e il suo tempo* 1971, pp. 191-196

HUECK 1973

I. HUECK, *Zu Enrico Scrovegnis Veränderungen der Arenakapelle*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 17, 1973, pp. 277-294

THOMAS 1973

M. THOMAS, *Contributi alla storia della Cappella degli Scrovegni a Padova*, in "Nuova Rivista storica", 57, 1973, pp. 111-128

BELLINATI 1974

C. BELLINATI, *La cappella di Giotto all'Arena e le miniature dell'Antifonario "giottesco" della Cattedrale*, in *Da Giotto al Mantegna* 1974, pp. 23-30

Da Giotto al Mantegna 1974

Da Giotto al Mantegna, catalogo della mostra (Padova, 9 giugno-4 novembre) a cura di L. GROSSATO, Milano 1974

LONGHI 1974

R. LONGHI, *'Giudizio sul Duecento' e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale 1939-1970*, Firenze 1974

SEMENZATO 1974

C. SEMENZATO, *Incursioni toscane nella scultura del Trecento a Padova*, in *Da Giotto al Mantegna* 1974, pp. 43-45

FLORES D'ARCAIS 1974(1981)

F. FLORES D'ARCAIS, *Il miniatore degli Antifonari della Cattedrale di Padova: datazioni e attribuzioni*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 63, 1974(1981), pp. 25-59

GANGUZZA BILLANOVICH 1974-1975

M.C. GANGUZZA BILLANOVICH, *Due statuti comunali dell'anno 1300: aspetti del rapporto tra potere civile ed ecclesiastico in Padova agli inizi del XIV secolo*, in "Atti e memorie dell'Accademia patavina di Scienze, Lettere ed Arti", parte III, n.s. 87, 1974-1975, pp. 131-140

Dizionario Istituti Perfezione 1974-2003

Dizionario degli Istituti di Perfezione, diretto da G. PELLICCIA, G. ROCCA, 10 voll., Roma 1974-2003

Basiliche e chiese 1975

Padova. Basiliche e chiese, a cura di C. BELLINATI, L. PUPPI, 2 voll., Vicenza 1975

BELLINATI 1975

La Cappella degli Scrovegni, in *Basiliche e chiese* 1975, pp. 247-268

GIUNTA 1974-1976

D. GIUNTA, *Appunti sull'iconografia delle storie della Vergine nella Cappella degli Scrovegni*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'arte", n.s. 21-22, 1974-1976, pp. 79-139

COLE 1976

B. COLE, *Giotto and Florentine Painting 1280-1375*, New York 1976, pp. 63-95

COLLODO 1976(1990)

S. COLLODO, *Genealogia e politica in una anonima cronachetta del primo Trecento*, in "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia. Università di Padova", 1976, pp. 195-242 (riedito in *Una società in trasformazione* 1990, pp. 35-98)

WOLTERS 1976

W. WOLTERS, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, 2 voll., Venezia 1976

CARLI 1977

E. CARLI, *Giovanni Pisano*, Pisa 1977

FABRIS 1977

G. FABRIS, *Cronache e cronisti padovani*, Padova 1977

Festschrift Braunfels 1977

Festschrift Wolfgang Braunfels, hrsg. von F. PIEL und J. TRAEGER, Tübingen 1977

GILBERT 1977

C. GILBERT, *The fresco by Giotto in Milan*, in "Arte lombarda", 47/48, 1977, pp. 31-72

HUECK 1977

I. HUECK, *Giotto und die Proportion*, in *Festschrift Braunfels* 1977, pp. 143-155

L'oreficeria nella Firenze del Quattrocento 1977

L'oreficeria nella Firenze del Quattrocento, catalogo della mostra (Firenze, Santa Maria Novella), Firenze 1977

LUCCO 1977

M. LUCCO, "Me pinxit": schede per un catalogo del Museo Antoniano, in "Il Santo", serie 2, 17, 1977, pp. 243-279

PESENTI MARANGON 1977

T. PESENTI MARANGON, *Michele Savonarola a Padova: l'ambiente, le opere, la cultura medica*, in "Quaderni per la storia dell'Università di Padova", 9-10, 1977, pp. 45-102

SEIDEL 1977

M. SEIDEL, *Ubera Matris. Die vielschichtige Bedeutung eines Symbols in der Mittelalterlichen Kunst*, in "Städel-Jahrbuch", neue folge, 6, 1977, pp. 41-98 [traduzione italiana in SEIDEL 2005, *II Architettura e scultura*, pp. 577-626]

Acta V 1978

Acta/The Center for Medieval and Early Renaissance Studies, State University of New York, 5, Binghamton, New York 1978

CZARNECKI 1978

J.C. CZARNECKI, *The significance of Judas in Giotto's Arena Chapel frescoes*, in *Acta V* 1978, pp. 35-47

BELLINATI 1979

C. BELLINATI, *Un inventario di beni mobili e immobili della Cappella Scrovegni all'Arena (1476)*, in *Medioevo e Rinascimento veneto* 1979, I, pp. 471-497

Medioevo e Rinascimento veneto 1979

Medioevo e Rinascimento veneto, con altri studi in onore di Lino Lazzarini, 2 voll., Padova 1979

OLSON 1979

R.J. M. OLSON, *Giotto's Portrait of Halley's Comet*, in "Scientific American", 240, 5, 1979, pp. 160-170

PROSDOCIMI 1979

A. PROSDOCIMI, *Classicismo di Giotto. Un ricordo dei cavalli di S. Marco e una citazione dalla Colonna Traiana*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 68, 1979, p. 7-8

SETTIS 1979[2005]

S. SETTIS, *Iconografia dell'arte italiana 1100-1500: una linea*, in *Storia dell'arte italiana 1.3 Materiali e problemi: l'esperienza dell'antico, dell'Europa, della religiosità*, Torino 1979, pp. 175-270 [Torino 2005]

BORSOOK 1980²

E. BORSOOK, *The mural painters of Tuscany from Cimabue to Andrea del Sarto*, Oxford 1980²

RONAN 1980

H. RONAN, *Meditations on a Chapel*, in "The Burlington Magazine", 122, 1980, pp. 118-121

ROUGH 1980

R. ROUGH, *Enrico Scrovegni, the Cavalieri Gaudenti, and the Arena Chapel in Padua*, in "The Art Bulletin", 62, 1980, pp. 24-35

BELLINATI 1981-1982(1982)

C. BELLINATI, *La "Pietà" della cappella Scrovegni trafugata e ritrovata: notizie storico-artistiche*, in "Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti", parte III, n.s. 94, 1981-1982(1982), pp. 199-205

OSANO 1982

S. OSANO, *Il naturalismo in Giotto e un metodo di lavoro nella sua bottega all'Arena*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 71, 1982, pp. 25-70

PUPPI-UNIVERSO 1982

L. PUPPI, M. UNIVERSO, *Padova*, Bari 1982

HERZNER 1982

V. HERZNER, *Giottos Grabmal für Enrico Scrovegni*, in "Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst", 33, 1982, pp. 39-66

PREVITALI 1983

G. PREVITALI, *Alcune opere "fuori contesto": il caso di marco Romano*, in "Bollettino d'arte", serie 6, 1983, 22, pp. 43-68 (riedito in PREVITALI 1991, pp. 115-136; *Marco Romano* 2010, pp. 39-71)

[FLORES] D'ARCAIS 1984a

F. [FLORES] D'ARCAIS, *La Croce giottesca del Museo Civico di Padova*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 73, 1984, pp. 65-82

[FLORES] D'ARCAIS 1984b

F. [FLORES] D'ARCAIS, *La presenza di Giotto al Santo*, in SEMENZATO 1984, pp. 3-13

LAZZARINI 1984

L. LAZZARINI, *Indagine stratigrafica sul colore delle bandiere delle schiere celesti nel Giudizio Universale agli Scrovegni, Padova*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 73, 1984, pp. 59-64

SEMENZATO 1984

Le pitture del Santo di Padova, a cura di C. SEMENZATO, Vicenza 1984

THOMAS 1984

H.M. THOMAS, *Giotto corretto: le bandiere delle schiere angeliche nella Cappella degli Scrovegni e alcune note sulla Vergine che sale al cielo*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 73, 1984, pp. 43-58

CIOLA 1984-1985

R. CIOLA, *Il «De generatione» di Giovanni Da Nono. Edizione critica e fortuna*, tesi di laurea, relatore G. CRACCO, Università di Padova, a.a. 1984-1985

BELLOSI 1985

L. BELLOSI, *La pecora di Giotto*, Torino 1985 [2015², postfazione di R. BARTALINI]

LISNER 1985

M. LISNER, *Fargebung und Farbikonographie in Giotto's Arenafresken*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 29, 1985, pp. 1-78

PROSDOCIMI 1985

A. PROSDOCIMI, *Sull'iconostasi nella Cappella degli Scrovegni*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 74, 1985, pp. 49-52

9 secoli di campane 1986

9 secoli di campane: arte, cultura, storia, simbolo nella vita della gente, catalogo della mostra (Cervarese Santa Croce (PD), settembre-novembre 1986) a cura di G. CENGHIARO, P.G. NONIS, Abano Terme 1986

BELLINATI 1986

C. BELLINATI, *Dalla Cappella di Giotto all'Arena*, in *9 secoli di campane* 1986, pp. 67-77

FILLITZ-PIPPAL 1986

Europäische Kunst um 1300, atti del XXV congresso internazionale di Storia dell'arte (Wien, 4-10 Sept. 1983) a cura di H. FILLITZ, M. PIPPAL, Wien 1986

FLORES D'ARCAIS 1986

F. FLORES D'ARCAIS, *Pittura del Duecento e del Trecento a Padova e nel territorio*, in *La pittura in Italia* 1986², I, pp. 150-171

LADIS 1986

A. LADIS, *The Legend of Giotto's Wit and the Arena Chapel*, in "The art bulletin", 68, 1986, pp. 581-596

La pittura in Italia 1986²

La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento, a cura di E. CASTELNUOVO, 2 voll., Milano 1986²

TANAKA 1986

H. TANAKA, *The Mongolian script in Giotto's paintings at the Scrovegni Chapel at Padova*, in FILLITZ-PIPPAL 1986, pp. 167-174

THOMAS 1986

H.M. THOMAS, *La Cappella degli Scrovegni: linee iconografiche degli affreschi di Giotto e aspetti problematici di alcuni studi attuali*, in "Ateneo Veneto", n.s. 24, 1986, 1/2, pp. 291-304

BELLINATI 1986-1987(1987)

C. BELLINATI, *Padova – Cappella Scrovegni. Le reliquie dell'altar maggiore*, in “Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti”, parte III, n.s. 99, 1986-1987(1987), pp. 67-72

FANTELLI 1987

P.L. FANTELLI, *Pittura padovana del Settecento: Domenico Zanella*, in “Padova e il suo territorio”, 10, 1987, pp. 18-21

HILLS 1987

P. HILLS, *The light of early Italian painting*, New Haven 1987

THOMAS 1987

H.M. THOMAS, *La missione di Gabriele nell'affresco di Giotto alla Cappella degli Scrovegni a Padova*, in “Bollettino del Museo Civico di Padova”, 76, 1987, pp. 99-111

FANTELLI 1987(1989)

P.L. FANTELLI, *Un'inedita guida pittorica di Padova*, in “Bollettino del Museo civico di Padova”, 76, 1987(1989), pp. 161-231

ALLEGRI 1988

L. ALLEGRI, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari 1988

Carte Foscari 1988

Carte Foscari sull'Arena di Padova. La “casa grande” e la cappella degli Scrovegni, a cura di E. BORDIGNON FAVERO, Malcontenta di Mira (VE) 1988

COLLARETA 1988

M. COLLARETA, *Le arti sorelle. Teoria e pratica del paragone*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento* 1988, II, pp. 569-80

KOHL 1988

B. G. KOHL, *Fedeltà e tradimento nello stato carrarese*, in *Istituzioni, società e potere* 1988, pp. 41-61

La pittura in Italia. Il Cinquecento 1988

La pittura in Italia. Il Cinquecento, a cura di G. BRIGANTI, 2 voll., Milano 1988

Istituzioni, società e potere 1988

Istituzioni, società e potere nella Marca Trevigiana e veronese (secoli XIII-XIV), atti del convegno (Treviso, 25-27 settembre 1986) a cura di G. ORTALLI, M. KNAPTON, Roma 1988

COLLODO 1988(1990)

S. COLLODO, *Padova e gli Scaligeri*, in *Gli Scaligeri 1277-1387*, a cura di G.M. VARANINI, Verona 1988 (riedito in *Una società in trasformazione* 1990, pp. 169-191)

BELLINATI 1989

C. BELLINATI, *Iconologia e iconografia dell'affresco Incontro alla Porta Aurea nella Cappella di Giotto all'Arena*, in "Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti", parte 3, n.s. 98, 1985-1986(1987), pp. 75-79

MIETH 1989

S.G. MIETH, *Per i due tondi soprastanti l'antico accesso alla Cappella degli Scrovegni*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 78, 1989, pp. 15-20

ARONBERG LAVIN 1990

M. ARONBERG LAVIN, *The Place of Narrative: Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600*, Chicago-London 1990

KÖRNER-PERES-STEINER-TAVERNIER 1990

Die Trauben des Zeuxis: Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung, hrsg. von H. KÖRNER, C. PERES, R. STEINER, L. TAVERNIER, Hildesheim-Zürich-New York 1990

LISNER 1990

M. LISNER, *Die Gewandfarben der Apostel in Giottos Arenafresken: Färbung und Farbikonographie mit Notizen zu älteren Aposteldarstellung in Florenz, Assisi und Rom*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 53, 1990, pp. 309-375

STEINER 1990

R. STEINER, *Paradoxien der Nachahmung bei Giotto: die Grisailen der Arenakapelle zu Padua*, in KÖRNER-PERES-STEINER-TAVERNIER 1990, pp. 61-86

THOMAS 1990

H.M. THOMAS, *La questione dell'autoritratto di Giotto nella Cappella degli Scrovegni*, in "Padova e il suo territorio", 26, 1990, pp. 22-33

Una società in trasformazione 1990

S. COLLODO, *Una società in trasformazione. Padova tra XI e XV secolo*, Padova 1990

Da Bellini a Tintoretto 1991

Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento, catalogo della mostra (Padova, 19 maggio 1991-17 maggio 1992) a cura di A. BALLARIN, D. BANZATO, Roma 1991

HANKEY 1991

A.T. HANKEY, *Riccobaldo of Ferrara and Giotto: an update*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 54, 1991, p. 244

MIETH 1991

S.G. MIETH, *Giotto: das mnemotechnische Programm der Arenakapelle in Padua*, Tübingen 1991

PREVITALI 1991

G. PREVITALI, *Studi sulla scultura gotica in Italia*, Torino 1991

ROMANO-THOMAS 1991

G. ROMANO, H.M. THOMAS, *Sul significato di alcuni fenomeni solari che si manifestano nella Cappella di Giotto a Padova*, in "Ateneo Veneto", 29, 1991, pp. 213-256

THOMANN 1991

J. THOMANN, *Pietro d'Abano on Giotto*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 54, 1991, pp. 238-244

THOMAS 1991

H.M. THOMAS, *Giotto's Ratschluss der Erlösung in der Arenakapelle von Padua*, in "Franziskanische Studien", 73, 1991, pp. 1-14

BELLINATI 1991-1992

C. BELLINATI, *Nuovi contributi alla conoscenza storica della Cappella di Giotto all'Arena di Padova*, in "Atti e memorie dell'Accademia patavina di Scienze, Lettere ed Arti", parte III, 104, 1991-1992, pp. 5-18

Giotto: la Cappella degli Scrovegni 1992

Giotto: la Cappella degli Scrovegni, a cura di G. BASILE, Milano 1992

LAFONTAINE DOSOGNE 1992²

J. LAFONTAINE DOSOGNE, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, 2 voll., Bruxelles 1992²

La Pittura nel Veneto. Il Trecento 1992

La Pittura nel Veneto. Il Trecento, a cura di M. LUCCO, 2 voll., Milano 1992

SIMI VARANELLI 1992

E. SIMI VARANELLI, *Le Meditationes vitae nostri Domini Jesu Christi nell'arte del Duecento italiano*, in "Arte Medievale", serie 2, 6, 2, 1992, pp. 137-148.

SPIAZZI 1992

A.M. SPIAZZI, *Padova*, in *La Pittura nel Veneto. Il Trecento* 1992, I, pp. 88-177

THOMAS 1992

H.M. THOMAS, *Note sulla Cappella di Giotto a Padova*, in "Ateneo Veneto", 1992, n.s. 30, pp. 283-306

ZERI 1992

F. ZERI, *Giorno per giorno nella pittura: scritti sull'arte dell'Italia centrale e meridionale dal Trecento al primo Cinquecento*, Torino 1992

BANDINI 1993

M. BANDINI, *Bernardino Scardeone e le sue amicizie prima del canonicato*, in "Padova e il suo territorio",

44, 1993, pp. 16-17

COLE 1993

B. COLE, *Giotto: the Scrovegni Chapel, Padua*, New York 1993

THOMAS 1993

H.M. THOMAS, *La Cappella di Giotto: sulla riscoperta di precedenti raffigurazioni nei due altari laterali*, in "Padova e il suo territorio", 44, 1993, p. 42

TRIPPS 1993

J. TRIPPS, *Giotto an der Mauer des Paradieses: ein Interpretationsvorschlag zum Tugenden- und Lasterzyklus der Arena Kapelle zu Padua*, in "Bruckmanns Pantheon", 51, 1993, 188, pp. 190-196

BOSKOVITS 1994

Studi di storia dell'arte in onore di Mina Gregori, a cura di M. BOSKOVITS, Milano 1994

CATTIN 1994

G. CATTIN, *Tra Padova e Cividale: nuova fonte per la drammaturgia sacra nel Medioevo*, in "Il Saggiatore musicale", 1, 1994, pp. 7-112

FLORES D'ARCAIS 1994

F. FLORES D'ARCAIS, *Precisazioni e proposte per la datazione della decorazione dell'abside della Cappella degli Scrovegni*, in BOSKOVITS 1994, pp. 13-15

LEPIK 1994

A. LEPIK, *Das Architekturmodell in Italien 1335-1550*, Worms 1994

BANZATO 1995

D. BANZATO, *La Croce di Giotto dei Musei Civici di Padova. Ipotesi di collocazione originaria e precedenti restauri*, in *Croce di Giotto* 1995, pp. 26-40

CLAUSSEN 1995

P.C. CLAUSSEN, *Enrico Scrovegni, der exemplarische Fall? Zur Stiftung der Arenakapelle in Padua*, in MEIER-JÄGGI-BÜTTNER 1995, pp. 227-246

Croce di Giotto 1995

La Croce di Giotto. Il restauro, a cura di D. BANZATO, Milano 1995

FLORES D'ARCAIS 1995

F. FLORES D'ARCAIS, *Giotto*, Milano 1995

FLORES D'ARCAIS 1995b

F. FLORES D'ARCAIS, *La Croce di Giotto*, in *Croce di Giotto* 1995, pp. 11-25.

HARRISON 1995

C. HARRISON, *The Arena Chapel: patronage and authorship*, in *Siena, Florence and Padua 1995*, II *Case studies*, pp. 83-103

KING 1995

C. KING, *Effigies: humane and divine*, in *Siena, Florence and Padua 1995*, II *Case studies*, pp. 104-127

Il Trecento riminese 1995

Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche, catalogo della mostra (Rimini, 20 agosto 1995-7 gennaio 1996) a cura di D. BENATI, Milano 1995

JACOBUS 1995

L. JACOBUS, *Giotto's design of the Arena Chapel, Padua*, in "Apollo", 1995, 142, 406, pp. 37-42

KOHL 1995

B.G. KOHL, *The Scrovegni in Carrara Padua and Enrico's will*, in "Apollo", 1995, 142, 406, pp. 43-47

MEIER-JÄGGI-BÜTTNER 1995

Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn: Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst, hrsg. von H.R. MEIER, C. JÄGGI, P. BÜTTNER, Berlin 1995

Siena Florence and Padua 1995

Siena, Florence and Padua: art, society and religion 1280 - 1400, ed. by D. NORMAN, 2 voll., New Haven 1995

SIMON 1995

R. SIMON, *Giotto and after: altars and alterations at the Arena Chapel, Padua*, in "Apollo", 1995, 142, 406, pp. 24-36

SPIAZZI 1995

A.M. SPIAZZI, *La cornice lignea*, in *Croce di Giotto 1995*, pp. 41-49

LORENZONI 1995-1996(1996)

G. LORENZONI, *I circoncisi nell'Inferno della Cappella degli Scrovegni di Padova: una curiosità iconografica*, in "Atti e memorie dell'Accademia patavina di Scienze, Lettere ed Arti", parte III, 108, 1995-1996(1996), pp. 207-216

COLE 1996

B. COLE, *Virtues and Vices in Giotto's Arena Chapel frescoes*, in *Studies in the history of Italian art 1250-1550 1996*, pp. 337-363

STEINKE 1996

H. STEINKE, *Giotto und die Physiognomik*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 59, 1996, pp. 523-547

Studies in the history of Italian art 1250-1550 1996

B. COLE, *Studies in the history of Italian art 1250-1550*, London 1996

BELLINATI 1997

C. BELLINATI, *Padua felix. Atlante iconografico della Cappella di Giotto (1300-1305)*, Ponzano/Treviso 1997

Da Padovanino a Tiepolo 1997

Da Padovanino a Tiepolo. Dipinti dei Musei Civici di Padova del Seicento e Settecento, catalogo della mostra (dal 22 marzo 1997) a cura di D. BANZATO, A. MARIUZ, G. PAVANELLO, Milano 1997

BORSELLA 1998

S. BORSELLA, *Raccolta e smaltimento delle acque meteoriche e di superficie prossime al monumento*, in *La Cappella degli Scrovegni: indagini, restauri, interventi* 1998, pp. 13-21

DERBES-SANDONA 1998

A. DERBES, M. SANDONA, *Barren Metal and the Fruitful Womb: the Program of Giotto's Arena Chapel in Padua*, in "The art Bulletin", 80, 2, 1998, pp. 274-291

FLORES D'ARCAIS 1998a

F. FLORES D'ARCAIS, *Osservazioni sul rapporto tra Giotto e Giovanni Pisano*, in LIEBENWEIN-TEMPESTINI 1998, pp. 87-92

FLORES D'ARCAIS 1998b

F. FLORES D'ARCAIS, *Note sulla decorazione a fresco del Palazzo della Ragione di Padova*, in *Il Palazzo della Ragione di Padova* 1998, pp. 11-22

KOHL 1998

B.G. KOHL, *Padua under the Carrara*, Baltimore-London 1998

Il Palazzo della Ragione di Padova 1998

Il Palazzo della Ragione di Padova: indagini preliminari per il restauro. Studi e ricerche, a cura di A.M. SPIAZZI, Treviso 1998

La bottega dell'artista 1998

La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento, a cura di R. CASSANELLI, Milano 1998

La Cappella degli Scrovegni: indagini, restauri, interventi 1998

La Cappella degli Scrovegni: indagini, restauri, interventi, atti della giornata di studi (Padova, 25 febbraio 1998) a cura del Comune di Padova, Padova 1998

LADIS 1998

Giotto and the World of Early Italian Art: an anthology of literature. II The Arena Chapel and the Genius of Giotto, ed. with introductions by A. LADIS, New York-London 1998

LIEBENWEIN-TEMPESTINI 1998

Gedenkschrift für Richard Harprath, hrsg. von W. LIEBENWEIN und A. TEMPESTINI, München-Berlin 1998

LORENZONI 1998

G. LORENZONI, *Su alcuni aspetti iconografici dell'Inferno di Giotto nella Cappella Scrovegni di Padova*, in "Hortus artium medievalium", 4, 1998, pp. 155-159

RAGIONIERI 1998

G. RAGIONIERI, *Allievi e gregari nella bottega di Giotto*, in *La bottega dell'artista* 1998, pp. 55-70

POESCHKE 1998-2000

J. POESCHKE, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien*, 2 voll., München 1998-2000

BELLINATI 1999

C. BELLINATI, *Il giubileo di Bonifacio VIII (1300). Il Veneto e la Cappella di Giotto all'Arena di Padova*, in *Il Veneto e i giubilei* 1999, pp. 17-34

DONATO 1999

M.M. DONATO, "Pictorie studium": *appunti sugli usi e lo statuto della pittura nella Padova dei Carraresi (e una proposta per le "città liberate" di Altichiero e di Giusto al Santo)*, in "Il Santo", 39, 1999, pp. 467-504

Il Veneto e i giubilei 1999

Il Veneto e i giubilei. Contributo alla storia spirituale e culturale dell'evento in terra veneta (1300-2000), a cura di C. BELLINATI, Padova 1999

JACOBUS 1999

L. JACOBUS, *Giotto's Annunciation in the Arena Chapel*, in "The Art Bulletin", 81, 1999, pp. 93-107

La miniatura a Padova 1999

La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento, catalogo della mostra (Padova-Rovigo, 21 marzo-27 giugno 1999) a cura di G. BALDISSIN MOLLI, G. MARIANI CANOVA, F. TONIOLO, Modena 1999

SALE 1999

H.L. SALE, *The overlooked quatrefoils from the Arena Chapel*, in "Gazette des beaux-arts", 134, 1999, pp. 179-200

SALVI 1999

P. SALVI, *Una Pietà di 'Rigino di Enrico' e alcuni aspetti del suo stile tra realismo e geometria*, in "Labyrinthos", 35-36, 1999, pp. 81-116

BLUME 2000

D. BLUME, *Regenten des Himmels. Astrologische Bilder im Mittelalter und Renaissance*, Berlin 2000

BORTOLAMI 2000

S. BORTOLAMI, *Giotto e Padova: le occasioni per un incontro*, in *Giotto e il suo tempo* 2000, pp. 22-35

DE MARCHI 2000

A. DE MARCHI, *II. Il momento sperimentale: la prima diffusione del giottismo*, in *Pittori gotici Bolzano* 2000, pp. 47-75

Giotto e il suo tempo 2000

Giotto e il suo tempo, catalogo della mostra (Padova, 25 novembre 2000-29 aprile 2001) a cura di V. SGARBI, Milano 2000

JACOBUS 2000

L. JACOBUS, *A knight in the Arena: Enrico Scrovegni and his 'true image'*, in *Fashioning identities in Renaissance art*, edited by M. ROGERS, Aldershot 2000, pp. 17-26

PINNA 2000

G. PINNA, *Questioni di metodo: il cosiddetto "Maestro del coro Scrovegni" e la bottega di Giotto a Padova*, in *Giotto e il suo tempo* 2000, pp. 149-169

Pittori gotici Bolzano 2000

Trecento. Pittori gotici a Bolzano, catalogo della mostra (Bolzano, 29 aprile-3 luglio 2000) a cura di A. DE MARCHI, TIZIANA FRANCO, S. SPADA PINTARELLI, P. BASSETTI CARLINI, Trento 2000

TIGLER 2000

G. TIGLER, *La scultura del Trecento a Padova*, in *Giotto e il suo tempo* 2000, pp. 248-261

TRIPPS 2000²

J. TRIPPS, *Das handelnde Bildwerk in der Gotik: Forschungen zu den Bedeutungsgeschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik*, Berlin 2000²

VERDI 2000

A. VERDI, *L'architettura della Cappella degli Scrovegni*, in *Giotto e il suo tempo* 2000, pp. 118-138

CAGLIOTI 2000(2002)

Giornate di studio in ricordo di Giovanni Previtali (Siena-Napoli-Pisa, dicembre 1998-maggio 1999) a cura di F. CAGLIOTI, Pisa 2000(2002)

SETTIS 2000(2002)

S. SETTIS, "Ars moriendi": *Cristo e Meleagro*, in CAGLIOTI 2000(2002), pp. 145-170

Abbazia Santa Maria di Sesto 2001

L'abbazia di Santa Maria di Sesto. L'arte medievale e moderna, a cura di E. COZZI, G.C. MENIS, Pordenone 2001

BERGDOLT-BONSANTI 2001

Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel, a cura di K. BERGDOLT, G. BONSANTI, Venezia 2001

CALECA 2001

A. CALECA, *Precisazioni su Giovanni Pisano dopo Siena*, in BERGDOLT-BONSANTI 2001, pp. 99-104

COZZI 2001

E. COZZI, *Il ciclo giottesco*, in *Abbazia Santa Maria di Sesto* 2001, pp. 39-155

DERBES-SANDONA 2001

A. DERBES, M. SANDONA, "Ave charitate plena": *Variations on the Theme of Charity in the Arena Chapel*, in "Speculum", 76, 2001, pp. 599-637

FIDERER MOSKOWITZ 2001

A. FIDERER MOSKOWITZ, *Italian Gothic Sculpture c. 1250-c. 1400*, Cambridge 2001

FLORES D'ARCAIS 2001

F. FLORES D'ARCAIS, *Sulle tre statue di Giovanni Pisano nella Cappella degli Scrovegni a Padova*, in BERGDOLT-BONSANTI 2001, pp. 105-110

SCHÜSSLER 2001

G. SCHÜSSLER, *Giottos visuelle Definition der "Sapientia saeculi" in der Cappella Scrovegni zu Padua*, in BERGDOLT-BONSANTI 2001, pp. 111-122

BASILE 2002

GiOTTO: gli affreschi della Cappella degli Scrovegni a Padova, a cura di G. BASILE, Milano 2002

BOURDUA 2002

L. BOURDUA, *I frati Minori al Santo nel Trecento: committenti, consulenti o artisti?*, in "Il Santo", serie 2, 42, 2002, pp. 17-28

CASTELNUOVO 2002

E. CASTELNUOVO, "Propter quid imagines faciei faciunt": *aspetti del ritratto pittorico nel Trecento*, in ZORZI 2002, pp. 33-50

COLLODO 2002

S. COLLODO, *La storiografia padovana del Trecento*, in "Padova e il suo territorio", 100, 2002, pp. 12-14

COZZI 2002

E. COZZI, *GiOTTO e bottega al Santo: gli affreschi della Sala Capitolare, dell'andito e delle cappelle radiali*, in "Il Santo", serie 2, 42, 2002, pp. 77-91

DAL PRÀ-CHINI-BOTTERI OTTAVIANI 2002

Le vie del Gotico. Il Trentino fra Trecento e Quattrocento, a cura di L. DAL PRÀ, E. CHINI, M. BOTTERI OTTAVIANI, Trento 2002

GALLO 2002

D. GALLO, *Cultura e identità della comunità francescana del Santo nel Trecento*, in "Il Santo", serie 2, 42, 2002, pp. 137-145

GIACOMELLI 2002

L. GIACOMELLI, *Artisti veronesi nella scultura del Trecento*, in DAL PRÀ-CHINI-BOTTERI OTTAVIANI 2002, pp. 265-276

Il liber contractuum 2002

Il «liber contractuum» dei frati Minori di Padova e di Vicenza (1263-1302), a cura di E. BONATO con la collaborazione di E. BACCIGA, Roma 2002

RIGON 2002

A. RIGON, *Frati minori, inquisizione e Comune a Padova nel secondo Duecento*, in *Il liber contractuum* 2002, pp. V-XXXVI

ZORZI 2002

R. ZORZI, *Le metamorfosi del ritratto*, a cura di R. ZORZI, Firenze 2002

RIGATO 2002(2003)

R. RIGATO, *Francesco Zannoni di Cittadella: pittore e restauratore di dipinti nella seconda metà dei Settecento a Padova*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 91, 2002(2003), pp. 121-154

ZAMPIERI 2002(2003)

G. ZAMPIERI, *Il sito e l'area archeologica dell'insediamento Scrovegni*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 91, 2002(2003), pp. 5-72

BACCI 2003

M. BACCI, *Investimenti per l'aldilà. Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Roma-Bari 2003

BELLINATI 2003

C. BELLINATI, *Nuovi studi sulla Cappella di Giotto all'Arena di Padova (25 marzo 1303-2003)*, Padova 2003

BORSELLA 2003

S. BORSELLA, *L'architettura, le trasformazioni e i restauri dalle origini alle soglie del XXI secolo*, in *Il restauro della Cappella* 2003, pp. 171-182

BORSELLA-PIOVAN 2003

S. BORSELLA, V. PIOVAN, *Il cantiere di restauro degli arredi lignei e delle pavimentazioni interne*, in *Il restauro della Cappella* 2003, pp. 195-207

BÜCHSEL-SCHMIDT 2003

Das Porträt vor der Erfindung des Porträts, hrsg. von M. BÜCHSEL und P. SCHMIDT, Mainz 2003

CAPANNA-GUGLIELMI 2003a

F. CAPANNA, A. GUGLIELMI, *Descrizione delle grandi stucature storiche*, in *Il restauro della Cappella* 2003, pp. 244-250

CAPANNA-GUGLIELMI 2003b

F. CAPANNA, A. GUGLIELMI, *Osservazioni su due stucature simmetriche scoperte nell'arco trionfale*, in *Il restauro della Cappella* 2003, pp. 251-254

COLLARETA 2003

M. COLLARETA, *Modi di presentarsi: taglio e visuale nella ritrattistica autonoma*, in PFISTERER-SEIDEL 2003, pp. 131-149

COOPER-ROBSON 2003

D. COOPER, J. ROBSON, *Pope Nicholas IV and the Upper Church at Assisi*, in "Apollo", 157, 492, 2003, pp. 31-35

FORCELLINO 2003

A. FORCELLINO, *L'intervento sulla statua di Enrico Scrovegni in preghiera*, in *Il restauro della Cappella* 2003, pp. 221-222

GALLO 2003

Per André Vauchez. I miracoli di Antonio il Pellegrino da Padova (1267-1270), a cura di D. GALLO, Padova 2003

Giotto et l'art à Padoue au XIVe siècle 2003

Giotto et l'art à Padoue au XIVe siècle: la Chapelle des Scrovegni, catalogue de l'exposition (Bruxelles, 23 octobre 2003-11 janvier 2004) sous la direction de D. BANZATO, Gand 2003

Il restauro della Cappella 2003

Il restauro della Cappella degli Scrovegni: indagini, progetto, risultati, a cura di G. BASILE, Ginevra 2003

MANCINELLI 2003

E. MANCINELLI, *Controllo dell'intervento sulla "Madonna con Bambino e due Diaconi" di Giovanni Pisano*, in *Il restauro della Cappella* 2003, p. 220

PFISTERER-SEIDEL 2003

Visuelle Topoi: Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance, hrsg. von U. PFISTERER, M. SEIDEL, München 2003

SEIDEL 2003

M. SEIDEL, *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento*, 2 voll., Venezia 2003

SEILER 2003

P. SEILER, *Giotto als Erfinder des Porträts*, in BÜCHSEL-SCHMIDT 2003, pp. 153-172

BAGGIO 2004

L. BAGGIO, *Committenza artistica e identità francescana al Santo tra Duecento e Trecento: un libro di Louise Bourdau e una proposta di lettura iconografica degli affreschi nella Sala del Capitolo*, in "Il Santo", serie 2, 44, 2004, pp. 562-577

BILLANOVICH 2004

G. BILLANOVICH, *Itinera: vicende di libri e di testi*, 2 voll., Roma 2004

COLLARETA 2004

M. COLLARETA, *La fama degli artisti*, in *Il Trecento* 2004, pp. 75-88

FLORES D'ARCAIS 2004

F. FLORES D'ARCAIS, *Elementi decorativi d'ispirazione classica nelle architetture dipinte della Cappella degli Scrovegni*, in LENZI 2004, pp. 25-29

GAZZINI 2004a

M. GAZZINI, *I Disciplinati, la milizia dei frati Gaudenti, il comune di Bologna e la pace cittadina: statuti a confronto (1261-1265)*, in "Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria", 101, 2004, pp. 419-437

GAZZINI 2004b

M. GAZZINI, *Fratres e milites tra religione e politica. Le milizie di Gesù Cristo e della Vergine nel Duecento*, in "Archivio Storico Italiano", 162, 2004, pp. 3-78 [riedito in GAZZINI 2006, pp. 85-155]

KOHL 2004

B.J. KOHL, *Giotto and his lay patrons*, in *The Cambridge Companion to Giotto* 2004, pp. 176-196

Il Trecento 2004

Storia delle arti in Toscana. Il Trecento, a cura di M. SEIDEL, Firenze 2004

LENZI 2004

Arti a confronto. Studi in onore di Anna Maria Matteucci, a cura di D. LENZI, Bologna 2004

RADKE 2004

G.M. RADKE, *Giotto and architecture*, in *The Cambridge Companion to Giotto* 2004, pp. 76-102

The Cambridge Companion to Giotto 2004

The Cambridge Companion to Giotto, ed. by A. DERBES, M. SANDONA, Cambridge 2004

ZAMPIERI 2004

G. ZAMPIERI, *La Cappella degli Scrovegni in Padova: il sito e l'area archeologica*, Milano 2004

CALLEGHER 2004(2005)

B. CALLEGHER, *Monete dalla Cappella degli Scrovegni*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 93, 2004(2005), pp. 149-159

KOHNEN 2004(2005)

M. KOHNEN, *Die "coretti" der Arena-Kapelle zu Padua und die ornamentale Wanddekoration um 1330*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 48, 2004(2005), pp. 417-423

BACCI 2005

M. BACCI, *Lo spazio dell'anima: vita di una chiesa medievale*, Roma 2005

BORSELLA 2005

S. BORSELLA, *I recenti cantieri di restauro presso la Cappella degli Scrovegni*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 94, 2005, pp. 99-124

COLLODO 2005a

S. COLLODO, *I Carraresi a Padova: signoria e storia della civiltà cittadina*, in *Padova carrarese* 2005, pp. 19-48

COLLODO 2005b

S. COLLODO, *Enrico Scrovegni*, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, pp. 9-18

COZZI 2005a

E. COZZI, *Il Maestro del Coro Scrovegni*, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, pp. 97-104

COZZI 2005b

E. COZZI, *Pellegrino da Padova. Sull'iconografia di un beato del Duecento*, in "Padova e il suo territorio", 118, 2005, pp. 4-7

DAL PIAZ 2005

V. DAL PIAZ, *La storia e l'architettura della Cappella*, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, pp. 19-44

Giotto nella Cappella degli Scrovegni: materiali per la tecnica pittorica 2005

Giotto nella Cappella degli Scrovegni: materiali per la tecnica pittorica. Studi e ricerche dell'Istituto Centrale per il restauro, volume speciale del "Bollettino d'arte" a cura di G. BASILE, Roma 2005

GUGLIELMI-CAPANNA 2005

A. GUGLIELMI, F. CAPANNA, *L'intonaco giottesco per la realizzazione dei finti marmi: riflessioni e comparazioni sui procedimenti esecutivi*, in *Giotto nella Cappella degli Scrovegni: materiali per la tecnica pittorica* 2005, pp. 73-82.

HUECK 2005

I. HUECK, *Il programma iconografico dei dipinti*, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova* 2005, I, pp. 81-96

La Cappella degli Scrovegni a Padova 2005

La Cappella degli Scrovegni a Padova, a cura di D. BANZATO et al., 2 voll., Modena 2005

MARABELLI-SANTOPADRE-IOELE-BIANCHETTI-CASTELLANO-CESAREO 2005

M. MARABELLI, P. SANTOPADRE, M. IOELE, P.L. BIANCHETTI, A. CASTELLANO, R. CESAREO, *La tecnica pittorica di Giotto nella Cappella degli Scrovegni: studio dei materiali*, in *Giotto nella Cappella degli Scrovegni: materiali per la tecnica pittorica* 2005, pp. 17-46

Padova carrarese 2005

Padova carrarese, atti del convegno (Padova, 11-12 dicembre 2003) a cura di O. LONGO, Padova 2005

SPANNOCCHI 2005

S. SPANNOCCHI, *Giovanni Pisano*, Roma 2005

DONATO 2006

M.M. DONATO, *Memorie degli artisti, memoria dell'antico: intorno alle firme di Giotto, e di altri*, in *Medioevo: il tempo degli antichi* 2006, pp. 522-546

GAZZINI 2006

M. GAZZINI, *Confraternite e società cittadina nel Medioevo italiano*, Bologna 2006

Medioevo: il tempo degli antichi 2006

Medioevo: il tempo degli antichi, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 24-28 settembre 2003) a cura di A.C. QUINTAVALLE, Milano 2006

MERSMANN-BEHRMANN 2006

Kulturen des Bildes, hrsg. von B. MERSMANN, N. BEHRMANN, München 2006

OLARIU 2006

D. OLARIU, *Scrovegnis Bildnisse: eine Anleitung zum Glücklichein; einige neue Aspekte zur Entstehung der Arenakapelle und ihrer Ausstattung als kommunalem Propagandasystem*, in MERSMANN-BEHRMANN 2006, pp. 223-244

SIMBENI 2006

A. SIMBENI, *Il "Lignum vitae sancti Francisci" in due dipinti di primo Trecento a Padova e Verona*, in "Il Santo", serie 2, 46, 2006, pp. 185-213

PISANI 2006(2007)a

G. PISANI, *L'iconologia di Cristo Giudice nella Cappella degli Scrovegni*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 95, 2006(2007), pp. 44-65

PISANI 2006(2007)b

G. PISANI, *Le figure allegoriche dipinte da Giotto sopra la porta laterale d'accesso alla Cappella degli Scrovegni*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 95, 2006(2007), pp. 67-77

BELLOSI 2007

L. BELLOSI, "Nicolaus IV fieri precepit". *Una testimonianza di valore inestimabile sulla decorazione murale della Basilica Superiore di San Francesco ad Assisi*, in "Prospettiva", 126/127, 2007, pp. 2-14

Benedetto XI 2007

Benedetto XI frate Predicatore e papa, a cura di M. BENEDETTI, Milano 2007

CESCHI-FANTELLI-FLORES D'ARCAIS 2007

Arte nelle Venezie: scritti di amici per Sandro Sponza, a cura di C. CESCHI, P.L. FANTELLI, F. FLORES D'ARCAIS, Saonara 2007

COLLODO 2007

S. COLLODO, *Origini e fortuna della famiglia Scrovegni*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto* 2007, pp. 47-80

COZZI 2007

E. COZZI, *L'influenza di Giotto nelle Venezie*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto* 2007, pp. 81-105

FANTELLI 2007

P.L. FANTELLI, *Francesco Onorati, Domenico Zanella, Alessandro Gravenbroeck*, in CESCHI-FANTELLI-FLORES D'ARCAIS 2007, pp. 135-138

FLORES D'ARCAIS 2007

F. FLORES D'ARCAIS, *La decorazione del Palazzo della Ragione di Padova dopo il restauro*, in *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo* 2007, pp. 691-702

FROJMOVIC 2007

E. FROJMOVIC, *Giotto's Circumspection*, in "The art bulletin", 89, 2, 2007, pp. 195-210

Il secolo di Giotto nel Veneto 2007

Il secolo di Giotto nel Veneto, atti del seminario Venezia 2002, a cura di G. VALENZANO e F. TONIOLO, Venezia 2007

Medioevo: la Chiesa e il Palazzo 2007

Medioevo: la Chiesa e il Palazzo, atti del convegno internazionale di studi (Parma 2005) a cura di A.C. QUINTAVALLE, Milano 2007

NAPIONE-GALLO 2007

E. NAPIONE, D. GALLO, *Benedetto XI e la cappella degli Scrovegni*, in *Benedetto XI* 2007, pp. 95-121

PAPASTAVROU 2007

H. PAPASTAVROU, *Recherche iconographique dans l'art byzantin et occidental du XIe au XVe siècle: l'Annonciation*, Venise 2007

RUTA-TUZZATO-ZANOVELLO

A. RUTA, S. TUZZATO, P. ZANOVELLO, *Indagine archeologica nell'anfiteatro di Padova. Saggio* 2007, in "Quaderni di Archeologia del Veneto", 25, 2009, pp. 20-25

TIGLER 2007

G. TIGLER, *L'apporto toscano alla scultura veneziana del Trecento*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto* 2007, pp. 235-275

BELLINATI 2006-2007(2008)

C. BELLINATI, *Una nuova lettura del "Giudizio Universale" di Giotto nella Cappella Scrovegni*, in "Atti e memorie dell'Accademia patavina di Scienze, Lettere ed Arti", parte III, 119.2006-2007(2008), pp. 327-330

BARTOLI LANGELI 2008

A. BARTOLI LANGELI, *Il testamento di Enrico Scrovegni (12 marzo 1336)*, in FRUGONI 2008, pp. 397-539

BORTOLAMI 2008

S. BORTOLAMI, "*Spaciosum, immo speciosum palacium*": alle origini del Palazzo della Ragione di Padova, in *Il Palazzo della Ragione di Padova* 2008, pp. 39-73

DERBES-SANDONA 2008

A. DERBES, M. SANDONA, *The Usurer's Heart. Giotto, Enrico Scrovegni and the Arena Chapel in Padua*, University Park (PA) 2008

FLORA 2008

H. FLORA, *The devout belief of the imagination: the Paris Meditationes Vitae Christi and female Franciscan spirituality in Trecento Italy*, Turnhout, 2009

FRUGONI 2008

C. FRUGONI, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella degli Scrovegni*, Torino 2008

Fürstenhof und Sakralkultur im Spätmittelalter 2008

Fürstenhof und Sakralkultur im Spätmittelalter, hrsg. von W. RÖSENER, C. FEY, Göttingen 2008

GIOVAGNOLI 2008

G. GIOVAGNOLI, *Il palazzo dell'Arena e la Cappella di Giotto (secc. XIV-XIX): proprietari, prepositi, beni*, Padova 2008

Il Palazzo della Ragione di Padova 2008

Il Palazzo della Ragione di Padova: la storia, l'architettura, il restauro, a cura di E. VIO, Padova 2008

JACOBUS 2008

L. JACOBUS, *Giotto and the Arena chapel: art, architecture and experience*, London 2008

LADIS 2008

A. LADIS, *Giotto's O. Narrative, Figuration, and Pictorial Ingenuity in the Arena Chapel*, University Park (PA) 2008

MARIANI CANOVA 2008

G. MARIANI CANOVA, *Pietro d'Abano e l'immagine astrologica e scientifica a Padova nel Trecento: da Giotto ai Carraresi*, "Medicina nei secoli. Arte e scienza", 20, 2008, pp. 465-507

Mosaico 2008

Mosaico: temi e metodo d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla, a cura di R. CIOFFI, O. SCOGNAMIGLIO, 2

voll., Napoli 2008

NEZZO 2008

M. NEZZO, *La Cappella degli Scrovegni durante la Seconda Guerra mondiale*, in *Mosaico* 2008, II, pp. 619-628

PISANI 2008

G. PISANI, *I volti segreti di Giotto*, Milano 2008

ROMANO 2008

S. ROMANO, *La O di Giotto*, Milano 2008

SCHWARZ-ZÖSCHG 2008

M.V. SCHWARZ, M. ZÖSCHG, *Giottos Werke*, Wien-Köln-Weimar 2008

SPIAZZI 2008

A.M. SPIAZZI, *La decorazione del Salone*, in *Il Palazzo della Ragione di Padova* 2008, pp. 15-25

BELLINATI 2008-2009

C. BELLINATI, *Cappella di Giotto all'Arena di Padova*. Lo scenario della dedicazione (25 marzo 1303) e i principali personaggi (Enrico Scrovegni, Altegrado dei Cattanei, Niccolò Boccasini poi Benedetto XI, ecc.), in "Atti e Memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti in Padova", parte III, 121, 2008-2009(2009), pp. 425-437

BANZATO 2009

D. BANZATO, *L'impronta di Giotto e lo sviluppo della pittura del Trecento a Padova*, in *Giotto e il Trecento* 2009, I, pp. 143-155

BORTOLAMI 2009

S. BORTOLAMI, *L'età medievale*, in *Storia di Padova* 2009, pp. 75-179

CASTELNUOVO 2009

E. CASTELNUOVO, *Les portraits individuels de Giotto*, in *OLARIU* 2009, pp. 103-120

COOPER-ROBSON 2009

D. COOPER, J. ROBSON, 'A great sumptuousness of paintings': frescoes and Franciscan poverty at Assisi in 1288 and 1312, in "The Burlington magazine", 151, 2009, pp. 656-662

DERBES-SANDONA 2009

A. DERBES, M. SANDONA, *Enrico Scrovegni: i ritratti del mecenate*, in *Giotto e il Trecento* 2009, pp. 129-141

DI FABIO 2009

C. DI FABIO, *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* 2009, pp. 532-546

D'ONOFRIO 2009a

M. D'ONOFRIO, *I cieli di Giotto agli Scrovegni tra immagine e memoria*, in *Medioevo: immagine e memoria* 2009, pp. 519-531

D'ONOFRIO 2009b

M. D'ONOFRIO, *Giotto e il Corteo nuziale agli Scrovegni*, in "Storia dell'arte", 122/123, 2009, pp. 5-32

FILIPPIN 2009

S. FILIPPIN, *Carlo Naya e gli affreschi di Giotto a Padova: la prima campagna fotografica tra mercato e conservazione*, in "Archivio fotografico toscano", 25, 50, 2009, pp. 18-30

FLORES D'ARCAIS 2009

F. FLORES D'ARCAIS, *La Cappella degli Scrovegni*, in *Giotto e il Trecento* 2009, I, pp. 101-111

Giotto e il Trecento 2009

Giotto e il Trecento: "il più sovrano maestro stato in dipintura", catalogo della mostra (Roma, 6 marzo-29 giugno 2009) a cura di A. TOMEI, 2 voll., Milano 2009

Medioevo: immagine e memoria 2009.

Medioevo: immagine e memoria, atti del convegno internazionale di studi (Parma 2008) a cura di A.C. QUINTAVALLE, Milano 2009

NAPIONE 2009

E. NAPIONE, *Le Arche scaligere di Verona*, Venezia 2009

NARDI 2009

P. NARDI, *Curialitas e legalitas di Ugolino Scrovegni*, in "Quaderni per la storia dell'Università di Padova", 42, 2009, pp. 203-209

OLARIU 2009

Le portrait individuel. Réflexions autour d'une forme de représentation, XIIIe - XVe siècles, actes du colloque (Paris 2004) dirigé par D. OLARIU, Bern 2009

PACE 2009

V. PACE, *Ingiustizia, lussuria e disordine sociale. La condanna della sessualità nel Giudizio Universale della Cappella dell'Arena a Padova*, in "Iconographica", 8, 2009, pp. 42-46

QUINTAVALLE 2009

A.C. QUINTAVALLE, *Giotto architetto, l'antico e l'Île de France*, in *Giotto e il Trecento* 2009, I, pp. 389-435

ROMANO 2009

S. ROMANO, *Laura Jacobus: Giotto and the Arena chapel. Art, architecture and experience*, in "Revue de l'art", 165, 2009, pp. 80-81

Storia di Padova 2009

Storia di Padova dall'antichità all'età contemporanea, a cura di G. GULLINO, Sommacampagna (Verona) 2009

BAGGIO 2010

L. BAGGIO, *Il cantiere pittorico di primo Trecento al Santo: note di lettura e riflessioni*, in "Il Santo", serie 2, 50, 2010, pp. 141-158

BAGNOLI 2010a

A. BAGNOLI, *Introduzione*, in *Marco Romano* 2010, pp. 14-37

BAGNOLI 2010b

A. BAGNOLI, *Marco Romano e il monumento al Porrina*, in *Marco Romano* 2010, pp. 120-131

BELLINGERI 2010

L. BELLINGERI, *Marco Romano a Cremona. La Madonna con il Bambino, Sant'Imerio e Sant'Omobono per il protiro della Cattedrale*, in *Marco Romano* 2010, pp. 78-83

DENT-NAPIONE 2010

P. DENT, E. NAPIONE, *Il Maestro di Santa Anastasia e la produzione di tabernacoli votivi: una Crocifissione e una Imago Pietatis*, in "Verona illustrata", 23, 2010, pp. 11-22

HERZNER 2010

V. HERZNER, *Zur Statue des Enrico Scrovegni*, in "Kunstchronik", 63, 2010, 4, pp. 172-175

Marco Romano 2010

Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento, catalogo della mostra (Casole d'Elsa, 27 marzo 2010-3 ottobre 2010) a cura di A. BAGNOLI, Milano 2010

PISANI 2010

G. PISANI, *La fonte agostiniana della figura allegorica femminile sopra la porta palaziale della Cappella degli Scrovegni*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 99, 2010, pp. 35-46

SCHWARZ 2010

M.V. SCHWARZ, *Padua, its Arena and the Arena chapel: a liturgical ensemble*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 73, 2010, pp. 39-64

VALENZANO 2010

G. VALENZANO, "*Celavit Marcus opus hoc insigne Romanus. Laudibus non parvis est sua digna manus*". *L'attività di Marco Romano a Venezia*, in *Marco Romano* 2010, pp. 132-139

Arbor ramosa 2011

Arbor ramosa. Studi per Antonio Rigon da allievi, amici, colleghi, a cura di L. BERTAZZO, D. GALLO, R. MICHETTI, A. TILATTI, Padova 2011

BENUCCI 2011

F. BENUCCI, *Su «L'Ave Maria di Giotto» nella Cappella Scrovegni*, in *Arbor ramosa* 2011, pp. 519-528

CORSINI 2011

The Inspiration of Astronomical Phenomena VI, Proceedings of a conference (Venice, 18-23 October 2009)
ed. by E.M. CORSINI, San Francisco 2011

MARIANI CANOVA 2011

G. MARIANI CANOVA, *Padua and the Stars: Medieval Painting and Illuminated Manuscripts*, in CORSINI 2011, pp. 111-29

BAGGIO 2012

L. BAGGIO, *Le committenze dei cantieri architettonici del Santo di Padova dal 1231 al 1310*, in BAGGIO-BERTAZZO 2012, pp. 33-64

BAGGIO-BERTAZZO 2012

Padova 1310. Percorsi nei cantieri architettonici e pittorici della Basilica di Sant'Antonio, atti del convegno di studi (Padova, 20 maggio 2010) a cura di L. BAGGIO e L. BERTAZZO, Padova 2012

BENELLI 2012

F. BENELLI, *The Architecture in Giotto's paintings*, New York 2012

BOURDUA 2012

L. BOURDUA, *"Master" plans of devotion or daily pragmatism?: the dedication and use of chapels and conventual spaces by the friars and the laity at the Santo 1263 - 1310*, in BAGGIO-BERTAZZO 2012, pp. 187-206

CAMELLITI 2012

V. CAMELLITI, *Gli affreschi del coro della Cappella Scrovegni: una nuova proposta*, in "Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz", 54, 2010/2012, 3, pp. 387-404

DAVIDE 2012

M. DAVIDE, *Identità cittadine e aggregazioni sociali in Italia, secoli XI-XV*, atti del convegno di studio (Trieste, 28-30 giugno 2010) a cura di M. DAVIDE, Trieste 2012

GAZZINI 2012

M. GAZZINI, *Reti di solidarietà e di religiosità comunali. Gli ordini del Consorzio dello Spirito Santo e della Milizia della beata Maria Vergine Gloriosa, o dei frati Gaudenti*, in DAVIDE 2012, pp. 243-258

ROMANO 2012

S. ROMANO, *La sala capitolare del Santo di Padova: gli eventi del 1310*, in BAGGIO-BERTAZZO 2012, pp. 115-128

Sculture veronesi 2012

Sculture veronesi del Trecento. Restauri, catalogo della mostra (Verona, chiesa di San Pietro in Monastero,

4 aprile-24 giugno 2012), a cura di A. MALAVOLTA, F. PIETROPOLI, Verona, 2012

SIMBENI 2012

A. SIMBENI, *Le pitture del "parlatorio" nel convento di Sant'Antonio e l'intervento di Giotto*, in BAGGIO-BERTAZZO 2012, pp. 129-149

VALENZANO 2012

G. VALENZANO, *Il cantiere architettonico del Santo nel 1310*, in BAGGIO-BERTAZZO 2012, pp. 65-78

ZEN BENETTI 2012

F. ZEN BENETTI, *Appunti biografici su Enrico e Pietro Scrovegni e sui loro (presunti) studi giuridici*, in "Quaderni per la storia dell'Università di Padova", 45, 2012, pp. 193-200

Amicitiae pignus 2013

Amicitiae pignus. *Studi storici per Piero Del Negro*, a cura di U. BALDINI e G.P. BRIZZI, Milano 2013

BRESSAN-FAGAN 2013

M. BRESSAN, M. FAGAN, *Padova, anfiteatro romano. Gli scavi 2013: risultati scientifici, questioni aperte*, in "Notizie di archeologia del Veneto", 2, 2013, pp. 28-37

CALAPAJ BURLINI 2013

A.M. CALAPAJ BURLINI, *L'Apologia per la città di Padova di Adamo Pivati e le correzioni autografe del Muratori*, in "Muratoriana online", 3, 2013, pp. 25-37

COOPER 2013

D. COOPER, *Giotto et les Franciscains*, in *Giotto e compagni* 2013, pp. 29-47

D'ATTANASIO 2013

M. D'ATTANASIO, *Il Maestro del Coro Scrovegni e il suo corpus*, in "Arte Medievale", serie 4, 3, 2013, pp. 121-144

FRASCAROLO-PELLEGRINI 2013

V. FRASCAROLO, E. PELLEGRINI, *L'ombra di Tiziano: l'Annunciazione che visse più volte*, in "Studiolo", 10, 2013, pp. 92-108

Giotto e compagni 2013

Giotto e compagni, catalogue de l'exposition (Paris, Musée du Louvre, 18 avril-15 juillet 2015) sous la direction di D. THIÉBAUT, Paris-Milano 2013

JACOBUS 2013

L. JACOBUS, *The tomb of Enrico Scrovegni in the Arena Chapel, Padua*, in "The Burlington Magazine", 154, 2013, pp. 403-409

MODONUTTI 2013

R. MODONUTTI, *Il De gestis Italicorum post Henricum septimum Cesarem di Albertino Mussato. Edizione*

critica e traduzione dei libri I-IV, Tesi di dottorato, Padova, Università degli studi, 2013

ZEN BENETTI 2013

F. ZEN BENETTI, *Tra pubblico e privato. Francesco Capodilista e l'eredità Scrovegni*, in *Amicitiae pignus* 2013, pp. 427-445

Alberto da Padova 2014

Alberto da Padova e la cultura degli agostiniani, a cura di F. BOTTIN, Padova 2014

FALVAY-TÓTH 2014

D. FALVAY, P. TÓTH, *New Light on the Date and Authorship of the Meditationes vitae Christi*, in KELLY-PERRY 2014, pp. 17-105

KELLY-PERRY 2014

Devotional Culture in Late Medieval England and Europe: Diverse Imaginations of Christ's Life, ed. by S. KELLY, R. PERRY, Turnhout 2014

KNAPTON-LAW-SMITH 2014

Venice and the Veneto during the Renaissance: the Legacy of Benjamin Kohl, ed. by M. KNAPTON, J.E. LAW, A. SMITH, Firenze 2014

MARIANI CANOVA-MINAZZATO-TONIOLO 2014

I manoscritti miniati della Biblioteca Capitolare di Padova I. I manoscritti medievali e protorinascimentali della Chiesa padovana e di altra provenienza, a cura di G. MARIANI CANOVA, M. MINAZZATO, F. TONIOLO, Padova 2014

PISANI 2014

G. PISANI, *La concezione agostiniana del programma teologico della Cappella degli Scrovegni*, in *Alberto da Padova* 2014, pp. 215-268

SIMON 2014

R. SIMON, "The monument constructed for me." *Evidence for the first tomb monument of Enrico Scrovegni in the Arena Chapel, Padua*, in KNAPTON-LAW-SMITH 2014, pp. 385-404

COLLARETA 2015

M. COLLARETA, *Nouvelles études sur le paragone entre les arts*, in "Perspective", 1, 2015, pp. 153-160

DERBES-SANDONA 2015

A. DERBES, M. SANDONA, *Triplex periculum: the moral topography of Giotto's hell in the Arena Chapel, Padua*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 78, 2015, pp. 41-70

FALVAY-TÓTH 2015

D. FALVAY, P. TÓTH, *L'Autore e la trasmissione delle Meditationes Vitae Christi in base a manoscritti volgari italiani*, in "Archivum Franciscanum Historicum", 108, 2015, pp. 403-430

Giotto, *l'Italia* 2015

Giotto, *l'Italia*, catalogo della mostra (Milano, 2 settembre 2015-10 gennaio 2016) a cura di S. ROMANO, P. PETRAROIA, Milano 2015

ROMANO 2015

S. ROMANO, *La Badia fiorentina: il ciclo ad affresco*, in *Giotto, l'Italia* 2015, pp. 64-75

TOMEI 2015

A. TOMEI, *Dalla Cappella Scrovegni di Padova: Dio Padre in trono*, in *Giotto, l'Italia* 2015, pp. 76-83

AMMANNATI 2015(2016)

G. AMMANNATI, *Virtù e Vizi nella Cappella degli Scrovegni: nuovi titoli recuperati*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", serie 5, 2015(2016), 7/2, pp. 445-471, 543-545

GUAZZINI 2015(2016)

G. GUAZZINI, *Un nuovo Giotto al Santo di Padova: la Cappella della Madonna Mora*, in "Nuovi Studi", 20, 2015, pp. 5-40

PANZERA 2016

M.C. PANZERA, *Francesco da Barberino tra Andrea Cappellano e Averroè. Poesia, immagini, profetismo*, Alessandria 2016

TIGLER 2016

G. TIGLER, *Finestre metafore di grazia divina. Il caso della sagrestia della Cappella Scrovegni*, in *Trasparenze ed epifanie* 2016, pp. 111-151

Trasparenze ed epifanie 2016

Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza, atti del convegno (Firenze, 15-17 dicembre 2015) a cura di M. GRAZIANI, Firenze 2016

ZEN BENETTI 2016

F. ZEN BENETTI, *Francesco Capodilista e l'eredità Scrovegni*, in "Padova e il suo territorio", 179, 2016, pp. 10-14

POLZER 2016(2017)

J. POLZER, *Concerning the origin of the Meditations on the Life of Christ and its early influence on art*, in "Studi di storia dell'arte", 27, 2016(2017), pp. 43-64

AMMANNATI 2017

Pinxit industria docte mentis. Le iscrizioni delle allegorie di Virtù e Vizi dipinte da Giotto nella Cappella degli Scrovegni, edizione critica e commento a cura di G. AMMANNATI, prefazione di S. SETTIS, Pisa 2017

GIORGI 2017

D. GIORGI, *L'esordio della celebrazione di Giotto*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", serie 5, 2017, 9/1, pp. 209-218

JACOBUS 2017

L. JACOBUS, "Propria figura". *The Advent of Facsimile Portraiture in Italian Art*, in "The art bulletin", 99, pp. 72-101

MILANI 2017

G. MILANI, *L'uomo con la borsa al collo. Genealogia e uso di un'immagine medievale*, Roma 2017

MONCIATTI 2017

A. MONCIATTI, *La luce nell'arte dei secoli XII-XIV. Fra simbolo e strumento figurativo*, in MOSETTI CASARETTO 2017, pp. 437-472.

MOSETTI CASARETTO 2017

F. MOSETTI CASARETTO, *Il Favore di Dio. Metafore d'elezione nelle letterature del Medioevo*, atti delle giornate di studi (Torino, 7-9 giugno 2017), Alessandria 2017

PALOZZI 2017

L. PALOZZI, *Before the paragone: visual intelligence and the critical misfortune of sculptors in the Trecento*, in "The sculpture journal", 26, 3, 2017, pp. 283-304.

TOMEI 2017

A. TOMEI, *Giotto's Annunciation to the Virgin in Arena Chapel in Padua between East and West*, in "Ikon", 10, 2017, pp. 73-82

CAMELLITI 2018

V. CAMELLITI, *Gli affreschi del coro della cappella Scrovegni tra problemi irrisolti e un mistero araldico*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 100, 2018, pp. 185-198

CAPANNA-GUGLIELMI 2018

F. CAPANNA, A. GUGLIELMI, *Le ricognizioni annuali del ciclo pittorico della Cappella degli Scrovegni: lo stato di conservazione e nuovi dati tecnici*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 100, 2018, pp. 265-272

DI FABIO 2018

C. DI FABIO, *Giotto, Giovanni Pisano e Marco Romano: rapporti fra pittura e scultura nella Cappella degli Scrovegni*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 100, 2018, pp. 143-183

GUARNIERI 2018

C. GUARNIERI, *Il Maestro del coro Scrovegni e la prima generazione giottesca padovana*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 100, 2018, pp. 199-224

HUECK 2018

I. HUECK, *Problemi di iconografia giottesca*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 100, 2018, pp. 59-73

TIGLER 2018

G. TIGLER, *La cappella Scrovegni nella storia della scultura: i 'monocromi'*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 100, 2018, pp. 75-141

AMMANNATI c.d.s.

G. AMMANNATI, *Il recupero delle iscrizioni di Virtù e Vizi: nuove prospettive critiche*, in *Metodologie integrate* c.d.s.

BRESSAN-MIELE c.d.s.

M. BRESSAN, C. MIELE, *L'anfiteatro romano di Padova: gli scavi 2013 e gli sviluppi della ricerca archeologica con il supporto della nuova tecnologia*, in *Metodologie integrate* c.d.s.

DEIANA c.d.s.

R. DEIANA, *L'importanza dell'approccio multidisciplinare nel campo dei Beni Culturali: considerazioni a valle del progetto dell'Università di Padova sulla Cappella degli Scrovegni*, in *Metodologie integrate* c.d.s.

GUARNIERI c.d.s.

C. GUARNIERI, *Scultura e pittura. L'allestimento del monumento sepolcrale di Enrico nel progetto decorativo dell'abside*, in *Metodologie integrate* c.d.s.

Metodologie integrate c.d.s.

Metodologie integrate per lo studio degli edifici storici affrescati: il caso della cappella Scrovegni a Padova. Dallo stato dell'arte alle nuove conoscenze per una salvaguardia consapevole del monumento, atti del convegno (Padova, 16-17 maggio 2017), in corso di stampa.

SITOGRAFIA

MANSELLI 1971

R. MANSELLI, *Frati gaudenti*, in *Enciclopedia Dantesca*, a cura di U. BOSCO, G. PETROCCHI, 3, 1971
http://www.treccani.it/enciclopedia/frati-gaudenti_%28Enciclopedia-Dantesca%29/

TRENTI 1975

L. TRENTI, *Capodilista, Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, a cura di A.M. GHISALBERTI, 18, 1975
[http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-capodilista_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-capodilista_(Dizionario-Biografico)/)

DE BIASI 1976a

G. DE BIASI, *Scrovegni*, in *Enciclopedia Dantesca*, a cura di U. BOSCO, G. PETROCCHI, 5, 1976
[http://www.treccani.it/enciclopedia/scrovegni_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/scrovegni_(Enciclopedia-Dantesca)/)

DE BIASI 1976b

G. DE BIASI, *Scrovegni, Rinaldo degli*, in *Enciclopedia Dantesca*, a cura di U. BOSCO, G. PETROCCHI, 5, 1976
[http://www.treccani.it/enciclopedia/rinaldo-degli-scrovegni_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/rinaldo-degli-scrovegni_(Enciclopedia-Dantesca)/)

RAVEGNANI 1983

G. RAVEGNANI, *Corner, Marco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, a cura di A.M. GHISALBERTI, 29,

1983

[http://www.treccani.it/enciclopedia/marco-corner_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/marco-corner_(Dizionario-Biografico)/)

KNAPTON 1985

M. KNAPTON, *Dalesmanini, Manfredo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, a cura di A.M. GHISALBERTI, 31, 1985

[http://www.treccani.it/enciclopedia/manfredo-dalesmanini_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/manfredo-dalesmanini_(Dizionario-Biografico)/)

DEL TORRE 1997

G. DEL TORRE, *Foscari, Pietro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, a cura di A.M. GHISALBERTI, 49, 1997

http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-foscari_%28Dizionario-Biografico%29/

GULLINO 1997a

G. GULLINO, *Foscari, Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, a cura di A.M. GHISALBERTI, 49, 1997

http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-foscari_%28Dizionario-Biografico%29/

GULLINO 1997b

G. GULLINO, *Foscari, Marco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, a cura di A.M. GHISALBERTI, 49, 1997

[http://www.treccani.it/enciclopedia/marco-foscari_res-5d0834ed-87ed-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/marco-foscari_res-5d0834ed-87ed-11dc-8e9d-0016357eee51_(Dizionario-Biografico)/)

GULLINO 1997c

G. GULLINO, *Foscari, Pietro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, a cura di A.M. GHISALBERTI, 49, 1997

[http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-foscari_res-5d7aa5f7-87ed-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-foscari_res-5d7aa5f7-87ed-11dc-8e9d-0016357eee51_(Dizionario-Biografico)/)

BOSKOVITS 2001

M. BOSKOVITS, *Giotto di Bondone*, in *Dizionario biografico degli italiani*, a cura di A.M. GHISALBERTI, 55, 2001

[http://www.treccani.it/enciclopedia/giotto-di-bondone_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giotto-di-bondone_(Dizionario-Biografico)/)

ZABBIA 2001

M. ZABBIA, *Giovanni da Nono*, in *Dizionario biografico degli italiani*, a cura di A.M. GHISALBERTI, 56, 2001

[http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-da-nono_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-da-nono_(Dizionario-Biografico)/)

ZABBIA 2002

M. ZABBIA, *Griffoni, Matteo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, a cura di A.M. GHISALBERTI, 59, 2002

[http://www.treccani.it/enciclopedia/matteo-griffoni_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/matteo-griffoni_(Dizionario-Biografico)/)

CRIMI 2007

G. CRIMI, *Manni, Domenico Maria*, in *Dizionario biografico degli italiani*, a cura di A.M. GHISALBERTI, 69, 2007

[http://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-maria-manni_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-maria-manni_(Dizionario-Biografico)/)

BOURDUA 2014

L. BOURDUA, *Enrico Scrovegni's Tomb in the Arena Chapel, Padua: A Reconstruction*

http://citation.allacademic.com/meta/p_mla_apa_research_citation/6/7/6/2/3/p676230_index.html?phpsessid=pf69nntdr2b2p230m0sjln9ld0

MAJORANA 2015

B. MAJORANA, s.v. *Teatro*, in *Dizionario storico-tematico "La Chiesa in Italia"*, diretto da padre F. LOVISON, 2 voll., *I Dalle origini all'unità nazionale*, 2015

<http://www.storiadellachiesa.it/glossary/teatro-e-la-chiesa-in-italia/>

BERNARDI s.a.

<http://parnaseo.uv.es/Ars/webelx/Pon%C3%A8ncies%20pdf/Bernardi.pdf>

<http://www2.bibbiaedu.it/>

<http://www.treccani.it/enciclopedia/marezzana/>

<https://www.nga.gov/research/casva/research-projects/research-reports-archive/bourdua-2013-2014.html>