



CONTRIBUTI

Sotto il blu dell'Alemagna.
Nuovi studi sull'organizzazione
del cantiere giottesco
della Cappella degli Scrovegni

A late 4th - early 5th c. AD
secondary glass workshop in Ostia.
An elemental composition study



La conservazione preventiva: dalla teoria
alla pratica. Una collaborazione virtuosa
tra Musei Vaticani e restauratori esterni
specializzati

L'applicazione di soluzioni sature di sali alla
disidratazione controllata di frammenti di
cuoio archeologico saturo d'acqua



DOCUMENTI

Misure di contenimento per il contagio da
Coronavirus. Verifica delle compatibilità
con le esigenze di tutela e conservazione
del patrimonio culturale

Forme di documentazione di un capolavoro
nel tempo. Note sul libro *Raffaello nella Villa
Farnesina. Vicende conservative e fortuna*

RECENSIONI

NOTIZIE BREVI



- Progetto ISCR-MUSAS: salvaguardia e valorizzazione
del patrimonio archeologico sommerso.

- Buone prassi per i beni culturali delle comunità
valdesi e metodiste.

- Urna per la votazione del Premio Strega 1947-80.

- Lo *smart working* in ICR per lo studio delle misure
di contenimento del Coronavirus.



© 2000-2017-2020 ICR
Istituto Centrale per il Restauro
Via di San Michele, 25
00153 Roma - Tel. 06.67236293
e-mail: icr.bollettino@beniculturali.it

Spedizione in abbonamento
postale, 45%, art. 2
comma 20/b, legge 662/96
Autoriz. Direz. Filiale di Firenze
tassa riscossa/taxe perçue

Francesca Capanna
Antonio Guglielmi

CONTRIBUTI

Sotto il blu dell'Alemagna. Nuovi studi sull'organizzazione del cantiere giottesco della Cappella degli Scrovegni

Nei numerosi cantieri giotteschi la perfetta orchestrazione delle maestranze certamente attive sotto la regia di Giotto accende di frequente il tema dell'autografia delle sue opere, ma se riconoscere il tocco del protomaestro in uno e non in un altro dei volti pregevolissimi dipinti sulle pareti dove egli fu attivo, dovesse significare espungere dal suo catalogo alcune parti di quei cicli pittorici, si farebbe un grave errore¹.

Nonostante ciò resta necessario continuare, anche attraverso strade sempre nuove, a individuare le differenze e le similitudini ravvisabili all'interno di un medesimo ciclo e fra più cicli pittorici, allo scopo di aggiungere elementi ai temi di cronologia e di progresso stilistico del maestro e della sua bottega.

È stato possibile a chi scrive tornare a riflettere sul modo di disegnare i panneggi rivelato dalla perdita delle campiture ad azzurrite date a secco nella Cappella degli Scrovegni² e osservare con maggiore attenzione i giunti di intonco. Tentando alcune associazioni con il disegno evidenziato dalle riflettografie eseguite in passato sulla croce di Santa Maria Novella³, ma anche mediante un nuovo percorso caratterizzato dall'osservazione delle numerose iscrizioni presenti sulle pareti e sulla volta, sono stati fatti, si crede, piccoli progressi che si espongono a seguire⁴.

Il disegno preparatorio dei panneggi è, infatti, spesso chiaramente visibile su questi dipinti (fig. 1). Prevalentemente 'messo a nudo' dalla caduta del blu d'Alemagna, oppure più raramente,

lasciato in origine intenzionalmente visibile in aree dove la resa pittorica è ottenuta con rapide, liquide, ma efficaci pennellate, in particolare modo nei registri più bassi. È già noto che sono stati riscontrati diversi modi di impostare col disegno le pieghe e le masse volumetriche delle vesti sugli intonaci Scrovegni e qualche ipotesi è stata già fatta in merito alle ragioni di tali differenze⁵. In particolare ne prevalgono due: la necessità di differenziare i fondi per conferire riflessi alle stesure pittoriche successive eseguite a velature semitrasparenti o con la più

Fig. 1
Padova, Cappella degli Scrovegni, Giotto, *Entrata in Gerusalemme*. È possibile vedere il disegno preparatorio dove è caduta l'azzurrite.



corposa azzurrite e la presenza dei tratti calligrafici distintivi dei diversi maestri in opera nella bottega giottesca che restano evidenti nel disegno perché il lavoro di amalgama è affidato alle finiture e agli ultimi ritocchi.

Il tema della trasparenza delle stesure ad azzurrite è stato già trattato in precedenti lavori, in particolare nella descrizione della tecnica di esecuzione della scena del battesimo⁶. Come già detto, sono ben visibili in questo riquadro delle incisioni a riga e compasso che ripartiscono il cielo con raggi e semicerchi concentrici il cui fulcro è l'aureola del Dio Padre benedicente. Secondo tale ripartizione la preparazione al cielo azzurro è realizzata con un vistoso degradare dei toni cromatici; dal luminoso bianco di calce in prossimità dell'Eterno al grigio cupo nella parte più periferica. Una così complessa e

articolata costruzione degli strati preparatori del cielo doveva certamente conferire valore cromatico alla stesura ultima, sarebbe stato, infatti, assurdo perdere tempo a misurare, ripartire e campire in modo differenziato se la stesura ultima fosse stata completamente coprente. Se questo fosse accaduto, avrebbe tradito l'idea di 'un'azienda efficiente' che organizza il lavoro di squadra per portare a compimento, in soli due anni, la decorazione.

Dato dunque per certo che l'azzurrite a tempera ha in origine una certa trasparenza, o quanto meno risente del colore di fondo, ciò non toglie che, come preparare o disegnare su questo fondo non può non risentire della mano, del carattere, in una parola della calligrafia del pittore che appropria la superficie.

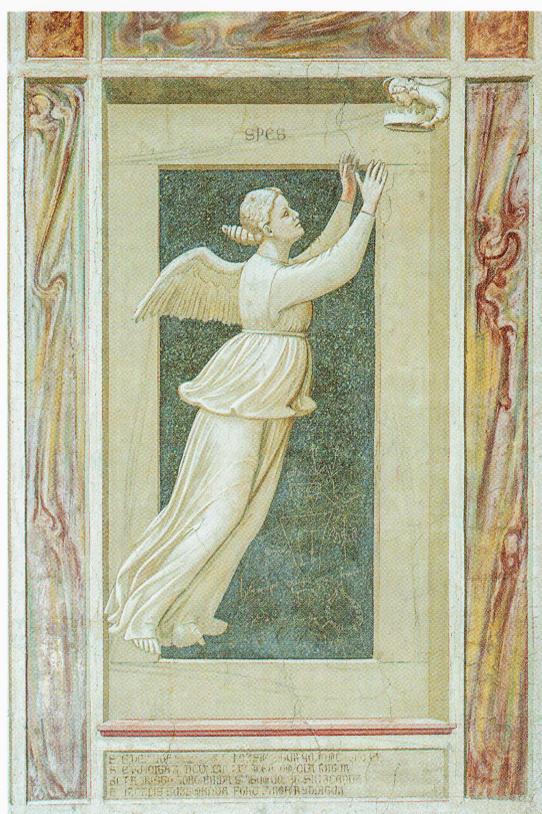
Non si vuol mettere in discussione in alcun

Fig. 2

Padova, Cappella degli Scrovegni, Giotto, l'allegoria di *Spes*. Al di sotto della figura è visibile l'iscrizione.

Fig. 3

Padova, Cappella degli Scrovegni, Giotto, l'allegoria di *Caritas*. Al di sotto della figura è visibile l'iscrizione.



2



3

modo l'organizzazione del lavoro della bottega tardo medievale, riportata in inequivocabili fonti documentarie⁷. Giotto certamente dirigeva l'operare congiunto di più maestri ognuno impegnato a sovrintendere con una rigida gerarchia, pittori, decoratori e lavoranti, mirando a restituire un tutto organico, privo di caratteri individuali, ma non possiamo prescindere dall'onesta affermazione che ogni artista deve avere un suo personalissimo movimento di mano e di polso capace di tradurre l'idea in forma, il segno in immagine.

È a questo punto pertanto, a proposito di calligrafie, che si ritiene basilare riportare quanto appreso da Giulia Ammannati docente di paleografia latina presso la Scuola Normale di Pisa. La studiosa ha pubblicato, per i tipi della Normale, un importante studio dei *tituli* che corredano le allegorie dei vizi e delle virtù dipinte da Giotto nella Cappella degli Scrovegni, sinora decifrati solo in minima parte⁸. L'Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro (ISCR)* e il dottor Banzato, direttore del Museo civico e responsabile della Cappella, nell'ottica di favorire lo scambio delle conoscenze sul ciclo, hanno avuto il piacere di agevolare la sua ricerca. Il direttore ha autorizzato accessi notturni nella Cappella per permettere ai restauratori e ai tecnici specializzati nella diagnostica per immagini dell'ISCR⁹ di effettuare riprese in tutta la banda del visibile, del vicino infrarosso e ultravioletto, necessarie a migliorare la leggibilità delle iscrizioni. Nei tre giorni, o meglio nelle tre notti, trascorse in Cappella il reciproco scambio d'informazioni ci ha permesso di apprendere da Giulia Ammannati che i testi dei quattordici *tituli* sono stati scritti da più mani, probabilmente quattro¹⁰, «distribuite per zone, procedono dalla *Spes* alla *Prudentia* [cioè da controfacciata ad arco trionfale] e poi, sull'altra parete, analogamente dalla *Desperatio* alla *Stultitia*» [cioè di nuovo da

controfacciata ad arco trionfale]:

- «mano A: *Spes* (fig. 2), *Karitas* (fig. 3), *Fides*, *Iustitia*;
- mano B: *Temperantia*, *Fortitudo*, *Prudentia*, *Desperatio* (fig. 4) (dunque questa mano conclude la parete delle *Virtù*, con le tre virtù più verso l'abside, e poi si sposta all'altro capo, sull'altra parete, scrivendo anche il *titulus* della *Desperatio*, prossimo al *Giudizio universale*);
- mano C (identificabile con minor sicurezza): *Invidia*, *Infidelitas* e forse *Iniustitia*;
- mano D: *Ira*, *Stultitia* (e, presumibilmente, anche *Inconstantia*, che sta fra le precedenti due, ma del cui *titulus* oggi non si vede assolutamente più niente)»¹¹.

Alla studiosa i caratteri di ciascuno appaiono chiaramente distinguibili e lo ha evidenziato con lo schema presente qui al lato, rivelandoci

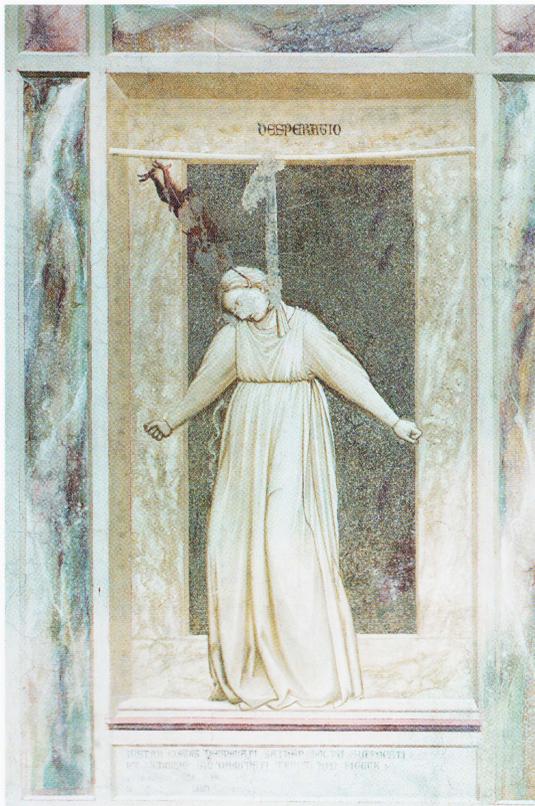


Fig. 4

Padova, Cappella degli Scrovegni, Giotto, l'allegoria di *Desperatio*. Al di sotto della figura è visibile l'iscrizione.



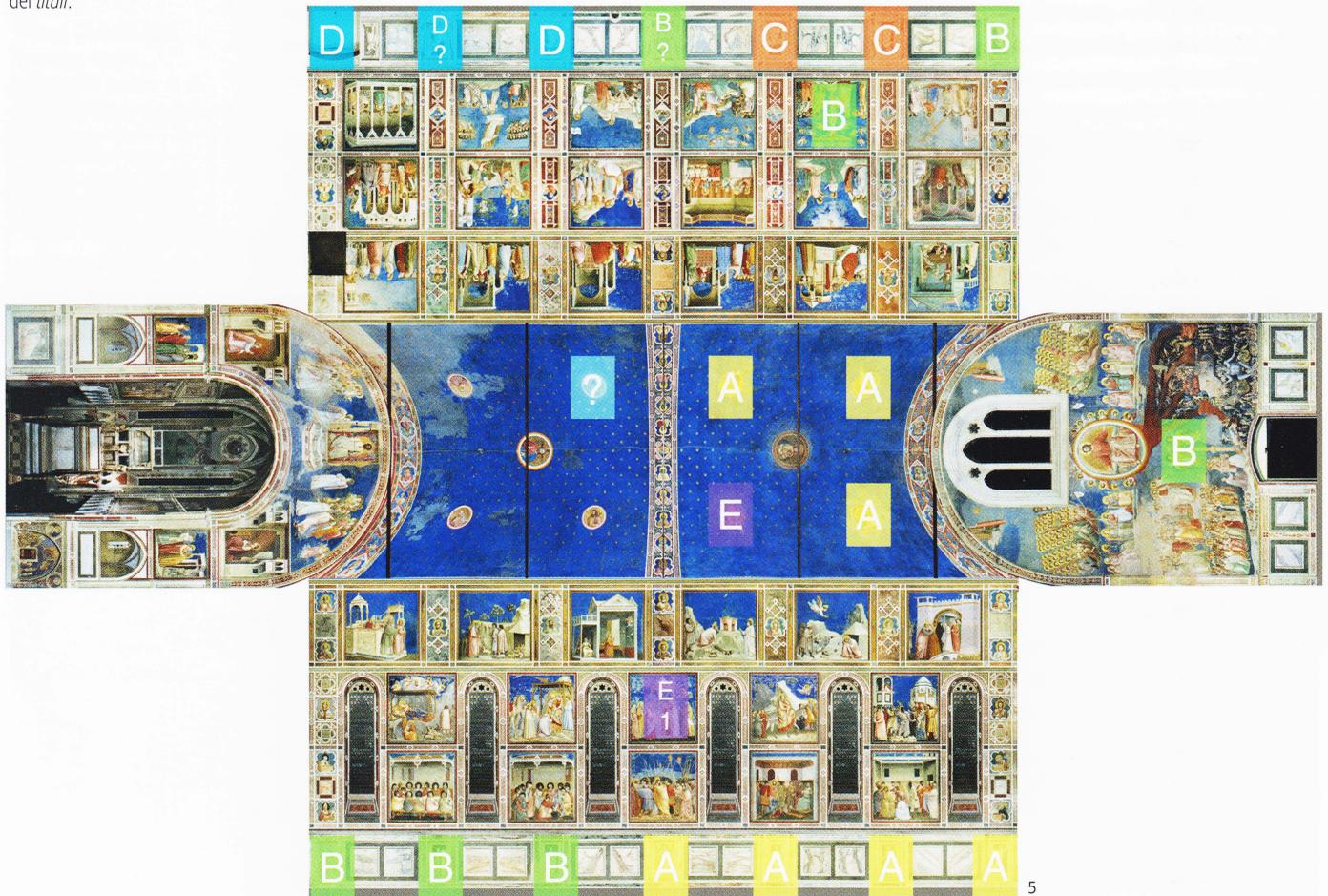
solo un dubbio, una perplessità sulla calligrafia dell'*Iniustitia*, molto deteriorata, che potrebbe essere stata eseguita non da 'C' ma ancora da 'B'.

Durante il restauro non si era riflettuto su quest'aspetto. Si dava erroneamente per scontato che una sola persona avesse eseguito quest'operazione di scrittura su tutto lo zoccolo, lavorando a secco a pittura conclusa e senza ponteggio; l'osservazione della paleografa, in effetti, non fa che confermare che Giotto, qui a Padova coordinava sotto di sé più maestri, ognuno con il suo staff di pittori e lavoranti, così come ipotizzato sulla base di alcune differenze stilistiche già notate sui dipinti e così come più tardi i

documenti d'archivio testimoniano che fece a Napoli. Evidentemente in ogni gruppo vi era qualcuno incaricato della scrittura.

Le indicazioni forniteci dalla studiosa toscana hanno subito stimolato il desiderio di saperne e capirne di più. La dottoressa Ammannati afferma ancora con certezza che: «Nelle intestazioni c'è sempre la stessa mano, vale a dire la prima quella che esegue *Spes, Karitas, Fides e Iusticia*»; è per questo che la studiosa l'ha definita 'A'¹². Le sembra «sia la mano leader, quella sicuramente più abile, che evidentemente imposta e sovrintende il lavoro anche delle altre.» Dal punto di vista della redazione dei testi dun-

Fig. 5
Padova, Cappella degli Scrovegni, Giotto.
Nell'immagine sono evidenziati con colori diversi i gruppi di allegorie omogenei per la calligrafia dei titoli.



que la distribuzione delle quattro squadre in Cappella e soprattutto il muoversi del copista B dall'angolo sud-est a quello nord-ovest, mostra che si procedette in orizzontale finendo tutta una parete prima di ricominciare sull'altra, come già affermato sulla base dello studio del sovrapporsi e del succedersi delle giornate d'intonaco¹³.

È sembrato doveroso comunque verificare ancora una volta che il verso indicato dalla paleografa per la composizione dei testi, trovi rispondenza nel procedere della stesura dell'intonaco e quindi nel procedere della decorazione ad affresco, anche se, in effetti, le due cose non sono strettamente connesse. Infatti, solo le intestazioni sono eseguite ad affresco, mentre i testi nelle specchiature inferiori sono eseguiti a secco e pertanto potrebbero essere stati realizzati anche alcuni giorni dopo il completamento della decorazione ad affresco dello zoccolo. Nonostante ciò abbiamo trovato rispondenza. Gli intonaci delle pareti si sovrappongono a quelli della controfacciata, indicando che sono stati dipinti dopo di essa; mentre quelli dell'arco si sovrappongono a quelli delle pareti, indicando che, viceversa, la pittura in questa zona è stata eseguita una volta conclusa l'esecuzione di queste ultime¹⁴. Le giornate lunghe e strette che definiscono il limite superiore dello zoccolo in finto marmo, sia nella parete sinistra sia in quella destra, procedono dalla controfacciata verso l'arco trionfale e sono state concluse prima di procedere con le specchiature con vizi e virtù. Non possiamo dare con matematica certezza la successione nell'esecuzione delle figure allegoriche perché sono distanti tra loro e risultano eseguite tutte dopo che la parte in finto marmo attorno ad esse era stata completata. Non essendoci giunti con relazione diretta non si può desumere la successione. Rimane però la rispondenza del senso di movimento generale.

La soddisfazione provata nel vedere che, pur



Fig. 6

Padova, Cappella degli Scrovegni, Giotto, *Presentazione al tempio*, la sacerdotessa Anna con il cartiglio profetico.

partendo da competenze e parametri di osservazione diversi si arrivava a conclusioni perfettamente corrispondenti, spingeva ad approfondire la ricerca. Alla dottoressa Ammannati è stato chiesto di catalogare le calligrafie dei numerosi cartigli presenti tra le mani di santi e profeti nei quadrilobi e nelle scene. Riferisce che può così distinguere le calligrafie dei cartigli (fig. 5)¹⁵:

- «Malachia, Baruc e Isaia [nella volta] paiono proprio della mano A;
- I due 'IESUS NAZARENUS REX IUDEORUM' sulle Croci del *Giudizio Universale* e della *Crocifissione* [alla quota del terzo registro in basso] potrebbero essere della mano B;
- I cartigli della *Presentazione al Tempio* [alla quota del secondo registro al centro – fig. 6] e di Daniele [nella volta] sono in qualche modo raggruppabili: se anche non si tratta della stessa mano, sono però entrambe testimonianze decisamente inabili (di certo non si tratta né di A né di B né di C né di D): potrebbe trattarsi di lavoratori di bottega non molto abili a scrivere (che fanno anche errori nel testo), adibiti solo per questi due minoritari interventi» [potremmo,



Fig. 7
Padova, Cappella degli Scrovegni, Giotto, profeta Ezechiele.

Fig. 8
Padova, Cappella degli Scrovegni, arco trionfale, limite di giornata in corrispondenza della decorazione a foglie d'acanto. Si possono osservare la stesura dei fondi con due colori diversi e alcuni piccoli frammenti residui di azzurrite interposti tra la stesura rossa e quella 'cignerognola'.



per comodità, chiamarla allora mano E].

Questo secondo *step* di osservazione l'ha portata ad affermare: «mi pare evidente che la mano A e quella B siano preminenti. E il dato fondamentale è che ci sono oggettivamente almeno 4 [o 5] mani che operano, il che fa certo pensare a sottogruppi di lavoro»¹⁶.

La 'mano A' è quella di Giotto? O comunque uno strettissimo collaboratore? La dottoressa Ammannati si è a tal punto appassionata al tema che ha esteso puntuali confronti con tutte le iscrizioni reperibili su opere su tavola e ad affresco, fino a convincersene pienamente come argomen-

tato nell'articolo citato in nota 12. D'altra parte anche a noi sembra di poter avallare questa ipotesi, perché la 'mano A' è presente durante tutta la durata del cantiere, scrive i cartigli nei tondi della volta in fase iniziale e sotto le allegorie alla fine dei lavori, dimostrando di sovrintendere o per lo meno di essere presente in ogni fase del cantiere.

È però il dislocarsi della 'mano B' che ci suggerisce elementi di basilare importanza per la comprensione del procedere dei lavori e dell'organizzazione della bottega. Questa figura entra a far parte della 'compagnia' a lavori avviati. Non era al fianco di Giotto durante l'esecuzione della volta. Se ci fosse stato avrebbe provveduto al cartiglio di Daniele, per non parlare di quello di Ezechiele che tiene goffamente tra le mani una rigida tavoletta istoriata con caratteri pseudo-cufici (fig. 7). La sua prima iscrizione si colloca nel terzo registro, quello con le storie della passione. Egli 'entra in partita nel secondo tempo', acquista poi stima presso il protomaestro collocandosi, nel progredire della decorazione, in aree strategiche. Giotto lascia che provveda alle iscrizioni sulle croci e una volta sullo zoccolo lavora su entrambe le pareti.

Questi dati, da considerare ormai certi soprattutto sulla base del fatto che si è giunti a questa conclusione in via parallela osservando separatamente dati diversi e con diverse competenze, (calligrafie e giunti d'intonaco) divengono un sussidio importante per proseguire lo studio del succedersi delle stesure di malta condotto negli ultimi anni¹⁷. Tra le numerose osservazioni effettuate vanno documentati in questa sede dei segni piuttosto chiari di un momento di arresto delle attività di decorazione (un 'fermo ponte' significativo) presenti alla base dell'imposta dell'arco. Nella fascia decorativa a girali, vi è un vistoso errore nella stesura del colore di preparazione all'azzurrite. È rossa al di sopra dell'imposta, è 'cignerognola' alla base,

segno evidente che l'intonaco alla quota inferiore rispetto a quel punto fosse stato steso solo dopo il completamento, anche con le stesure a secco, della parte superiore (fig. 8). Quanto osservato fin qui sulle grafie dei cartigli rafforza ulteriormente l'ipotesi che, contestualmente alla radicale modifica del ponteggio, che certamente vide lo smontaggio di quello a servizio della decorazione della volta per rimontarne uno a servizio della decorazione delle pareti, dovesse avvenire anche una qualche modifica della compagnia all'opera, l'aggiunta di un nuovo artista, forse originario del luogo e reclutato sul posto, ignaro di come si era fino a quel momento proceduto, se non addirittura una sostituzione¹⁸.

In questo caso però le calligrafie e le malte non sembrano trovare concordanza sui tempi in cui avviene il cambiamento degli artisti operanti sul cantiere. Osservando i segni sulla malta e, come vedremo più avanti, le caratteristiche del disegno e della stesura pittorica, tale avvicendamento sembrerebbe essere avvenuto tra il primo e il secondo registro. Mentre osservando il mutare delle calligrafie sembrerebbe corrispondere tra il secondo e il terzo. Un'ipotesi valutabile è che il nuovo maestro cominci a operare sul secondo registro e acquisti la stima e la fiducia di Giotto man mano che procedeva il lavoro divenendo preponderante e insostituibile dal terzo registro in avanti.

Al momento non sembra che questo dato possa essere chiarito senza una lenta e accurata analisi più squisitamente stilistica dei dipinti. Lo studio potrebbe procedere tentando di associare ai quattro/cinque autori dei testi sui *titoli* i modi di esecuzione delle relative figure allegoriche cercando poi di riconoscerli nel resto della decorazione. Questa via è però complessa da seguire, sia perché l'uso del monocromo nella zoccolatura altera il normale modo di eseguire i volti in incarnato, sia per l'accurato lavoro di amalgama operato, come detto in precedenza,

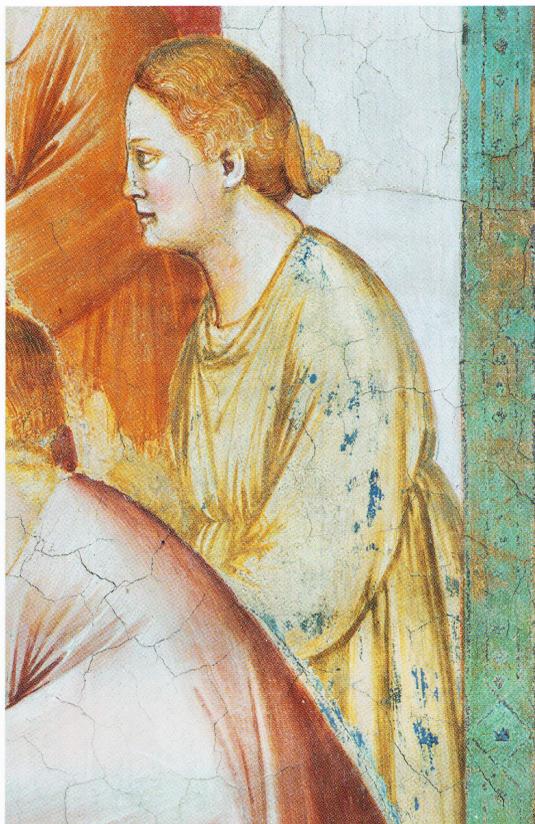


Fig. 9

Padova, Cappella degli Scrovegni, *Entrata in Gerusalemme*.

Particolare di una figura dove è visibile, al di sotto della caduta di azzurrite, il disegno preparatorio giallo.

dalle finiture.

La parte a nudo del ciclo pittorico però, come accennato all'inizio della dissertazione, rivela calligrafie, ovvero modi di disegnare, per i quali è bene riflettere se possano essere ricondotti e associati ai maestri scrittori. Abbiamo osservato da vicino tutte le parti in cui è chiaramente visibile il disegno preparatorio dei panneggi e riteniamo di aver individuato cinque, forse sei gruppi. Per la precisione tre gruppi molto distanti tra loro per modi di esecuzione e tre che al momento non si è certi se siano varianti dei precedenti o modi a sé.

Disegno giallo. In alcune figure il disegno preparatorio è tracciato con poche linee a ocra gialla, sono linee dritte sintetiche e sicure, che marciano i contorni delle figure, la cintola e qualche piega, solo raramente le pieghe sono ombreggiate sempre con ocra e con una terra dai toni leggermente più scuri (fig. 9).

Disegno giallo e grigio (o 'cignerognolo' come definito da Cennino Cennini¹⁹). Questo modo di disegnare potrebbe essere una variante del precedente, necessaria per gli effetti di trasparenza

Fig. 10

Padova, Cappella degli Scrovegni, *Natività*. Particolare di una figura dove è visibile, al di sotto della caduta di azzurrite, il disegno preparatorio giallo e grigio.



Fig. 11

Padova, Cappella degli Scrovegni, *Salita al Calvario*. Particolare di una figura dove è visibile, al di sotto della caduta di azzurrite, il disegno preparatorio rosso.



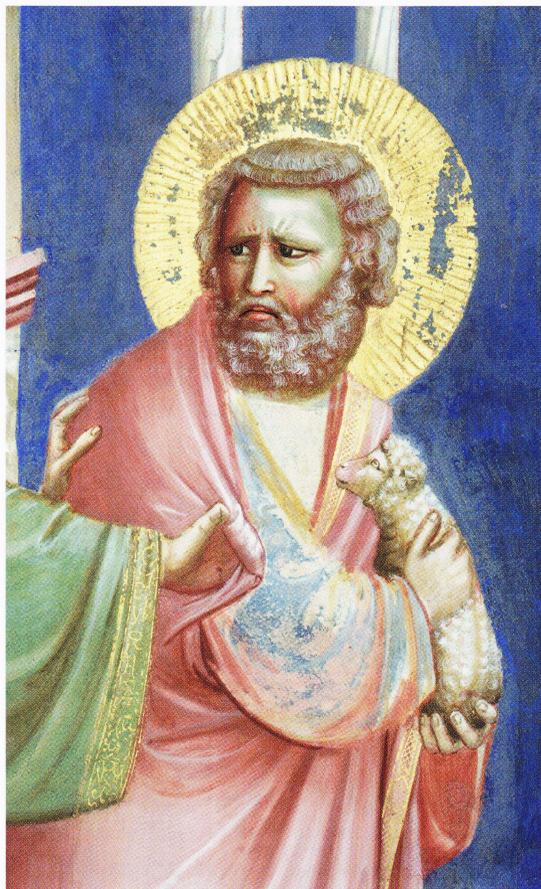
Fig. 12

Padova, Cappella degli Scrovegni, *Cacciata di Gioacchino dal tempio*. Particolare di una figura dove è visibile, al di sotto della caduta di azzurrite, il disegno preparatorio giallo con ombreggiature rosa.

sopra citati. Infatti, lo stesso disegno giallo in alcuni casi è maggiormente dettagliato con ombreggiature e sommarie campiture realizzate con nero di vite e bianco di calce utilizzato anche per la base dei cieli ad azzurrite (fig. 10).

Disegno rosso. Numerose figure appaiono disegnate con ampie, lunghe e rette pennellate rosse, le pennellate tendono a dare forma e massa volumetrica ai panneggi campendo la parte in ombra e lasciando la parte in luce priva di colore, è molto caratteristico l'uso di un pennello piuttosto largo. Sotto le pennellate rosse qualche volta si vedono rare linee date a ocra gialla (fig. 11).

Disegno rosso pieno. In alcuni casi la presenza di ombreggiature è più estesa che nel modo in precedenza descritto. Questo potrebbe essere



stato fatto per favorire gli effetti di trasparenza sopra citati. In pochi casi la perdita di azzurrite ha messo in luce un disegno preparatorio sottostante molto ricco di ombreggiature e di luci, con una definizione tale da sembrare finito. Ad oggi siamo certi che non si tratti come in passato ipotizzato, di un sistema usato da Giotto per fornire una guida per pittori di minor livello²⁰, questo modo di disegnare è stato, infatti, utilizzato per i panneggi della Vergine e di Cristo, figure certamente non lasciate a mano imperite.

Disegno giallo e rosa. Questo modo è stato riscontrato solo nel primo registro, su di esso abbiamo molte incertezze, forse assimilabile a quello giallo. Sembra quasi che l'artista, dopo aver disegnato con questo pigmento la figura da dipingere abbia accennato delle ombre con il pigmento usato per le vesti rosa adiacenti, laddove poi sarebbe stato steso il blu a secco (fig. 12).

Disegno di tre colori. Il disegno preparatorio di alcune figure è reso con un'immediatezza che in altri casi non appare. Sembra che le forme delle vesti siano costruite direttamente sull'intonaco, sembra che l'autore non trasferisca il disegno preso in carico tramite un bozzetto o un cartone, ma che lo crei alla prima sulla parete. Delle pennellate rapide gialle, rosse e brune s'intersecano e si sovrappongono fino a trovare la giusta posizione, questa a volte è rafforzata da ombreggiature rosse, in altri casi sembra che le linee rapide e sinuose siano state ritenute traccia sufficiente per l'esecuzione con l'azzurro (fig. 13).

Non è facile tracciare una mappa della distribuzione di questi modi di disegnare; si ricorda che la leggibilità di queste pennellate è casualmente e solo sporadicamente offerta dalla caduta dell'azzurrite. Si deve inoltre sottolineare, che il primo registro con le storie di Gioacchino e Anna è meno degradato, che l'affresco è più compatto e smaltato, quindi meno disposto a mettersi a nudo. Le tecniche rifletto-

grafiche, non riuscendo a superare la pellicola pittorica a base di calce carbonatata, non possono aiutarci a vedere di più e meglio quanto si cela al di sotto della superficie dipinta.

Ciò che possiamo dare per certo è che questi modi non si dispongono in aree ben delimitabili come nel caso delle calligrafie dei *tituli*, anzi si mescolano moltissimo. All'interno della stessa scena possiamo trovare sempre almeno due modi di disegnare e qualche volta tre modi, dimostrando che il protomaestro tendeva a mescolare le squadre – se è vero che a ogni tipologia di disegno possiamo ricondurre una squadra – mettendo fianco a fianco, all'interno della stessa scena maestri diversi con 'calligrafie' e stili diversi. La mescolanza ha una forte ragion



Fig. 13

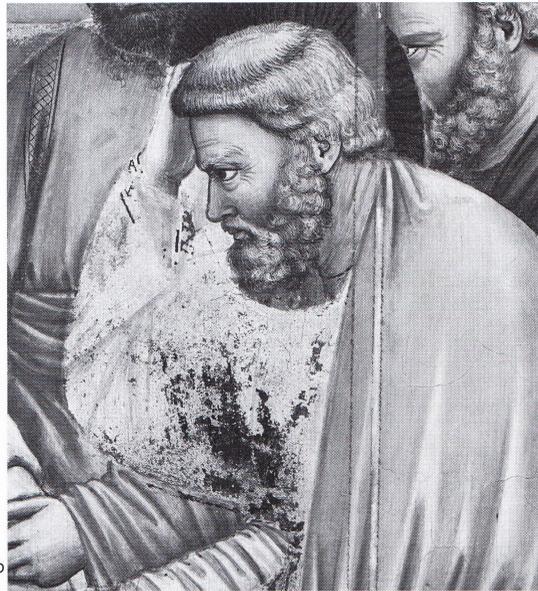
Padova, Cappella degli Scrovegni, *Adorazione dei Magi*. Particolare di una figura dove è visibile, al di sotto della caduta di azzurrite, il disegno preparatorio di tre colori.

TABELLA 1
LE DIVERSE TIPOLOGIE DI DISEGNO IN RELAZIONE ALLA LORO PRESENZA NEI TRE REGISTRI DI SCENE DIPINTI SULLE PARETI

	GIALLO	GIALLO E GRIGIO	ROSSO	ROSSO PIENO	ROSSO E ROSA	TRE COLORI
PRIMO					1 <i>Cacciata di Gioacchino</i>	
					2 <i>Gioacchino tra i pastori</i>	
	4 <i>Sacrificio di Gioacchino</i>					
	6 <i>Incontro alla porta aurea</i>			6 <i>Incontro alla porta aurea</i>		
	7 <i>Nascita della Vergine</i>					
		8 <i>Presentazione di Maria</i>				
	11 <i>Sposalizio della Vergine</i>					
SECONDO	15 <i>Vestizione</i>					
		16 <i>Natività</i>	16 <i>Natività</i>			
		17 <i>Adorazione dei Magi</i>				17 <i>Adorazione dei Magi</i>
			19 <i>Strage degli innocenti</i>			
						18 <i>Presentazione di Gesù</i>
						20 <i>Fuga in Egitto</i>
			22 <i>Battesimo</i>			22 <i>Battesimo</i>
	23 <i>Nozze di Caana</i>			23 <i>Nozze di Caana</i>		23 <i>Nozze di Caana</i>
	24 <i>Resurrezione di Lazzaro</i>			24 <i>Resurrezione di Lazzaro</i>		24 <i>Resurrezione di Lazzaro</i>
	25 <i>Entrata a Gerusalemme</i>				25 <i>Entrata a Gerusalemme</i>	25 <i>Entrata a Gerusalemme</i>
			26 <i>Cacciata dal tempio</i>			26 <i>Cacciata dal tempio</i>
	<i>Apostolo</i>				<i>Apostolo</i>	
	<i>Apostolo</i>					
TERZO	28 <i>Ultima Cena</i>	28 <i>Ultima Cena</i>				
	29 <i>Lavanda dei piedi</i>	29 <i>Lavanda dei piedi</i>				
			30 <i>Bacio di Giuda</i>			
	32 <i>Ecce Omo</i>		32 <i>Ecce Omo</i>			
			33 <i>Salita al Calvario</i>			
			35 <i>Deposizione</i>			



14a



14b

Fig. 14

A confronto:

a) il disegno preparatorio emerso con la riflettografia infrarossa, effettuata sulla croce di Santa Maria Novella,
 b) il disegno preparatorio visibile attraverso le cadute di azzurrite nella figura di Pietro, scena della lavanda dei piedi nella Cappella degli Scrovegni.

d'essere nell'obiettivo di migliorare l'integrazione delle naturali caratteristiche di ognuno e non rischiare di far emergere differenze di stile da zona a zona, perché è l'autografia di Giotto a dover rimanere prevalente.

Si è comunque tentato di schematizzare le cinque o sei tipologie di disegno. Sembrerebbe che l'unico disegno presente per tutta la durata del cantiere sia il giallo, che il modo di usare il pigmento rosa non sia nel terzo registro e che chi usa solo il rosso o i tre colori compaia a partire dalle prime scene del secondo registro. Confermando la cesura in corrispondenza del 'fermo ponte' citato in precedenza (tabella 1).

In ogni caso, come detto in apertura: non si vogliono proporre oggi certezze o verità, ma temi di dibattito. Se il disegno giallo è l'unico a essere sempre presente, dalla volta allo zoccolo, come la calligrafia della 'mano A', possiamo azzardare a riferirlo al protomaestro, necessariamente presente durante tutta l'attività di decorazione pittorica? Oppure a una figura arrivata a Padova al suo fianco: un discepolo fidato che affiancava il Maestro da tempo, ad esempio ad Assisi. D'altronde si può osare dire che i tratti a ocra gial-

la veloci e sicuri, con cui sono sintetizzate le forme delle vesti e le pose delle figure, hanno notevoli affinità con quelli evidenziati dalle riflettografie effettuate sulla croce di Santa Maria Novella²¹ (fig. 14). Tale logica *consecuzio*, quasi non ci sorprende. La curiosità allora si deve nuovamente spostare sulle altre figure all'opera in Cappella, diventa imperante tentare di associare la 'mano B' a un'altra tipologia di disegno, una tra quelle che compaiono dopo il 'fermo ponte'; quella rossa, vigorosa e incisiva con la sua larga pennellata o forse quella a tre colori, esuberante e inquieta che cerca sul muro le forme e le posture facendosi viepiù dominante²².

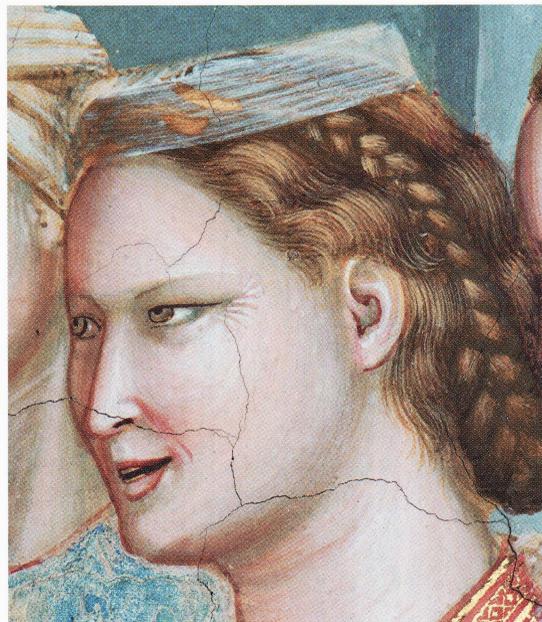
Che Giotto sia l'artefice, il creatore e il regista della decorazione della Cappella degli Scrovegni è indiscusso. Crediamo però che sia di fondamentale importanza chiedersi, non per mera curiosità attribuzionistica, ma per segnare i momenti di svolta del Maestro di Bondone, chi sia l'artista, colto, capace di scrivere senza errori e di disegnare senza indugi, che irrompe nel gruppo circa a metà del lavoro, conducendo il protomaestro verso una deviazione stilistica vigorosa, alleggerendo le pennellate che

Fig. 15

Padova, Cappella degli Scrovegni, *Presentazione di Cristo al Tempio* (a) e *Incontro alla porta aurea* (b). Confronto tra due volti eseguiti con modi diversi.



15a



15b

da fitte, sottili e parallele si fanno liquide, larghe e trasparenti, mostrando la forza cromatica dell'intonaco lasciato qualche volta a vista (fig. 15). Potrebbe essere un giovane talentuoso e che Giotto, riconoscendone le doti, ne assorba i modi crescendo egli stesso in qualità e capacità innovativa; lo porta con sé ad Assisi tenendolo al suo fianco nella decorazione delle cappelle della Maddalena e di San Nicola, oppure lo avremmo potuto ritrovare nella perduta decorazione realizzata poco dopo per palazzo della Ragione? Pian piano nella Cappella il suo personalissimo stile si fonde con quello del gruppo (era certo obbligatorio che accadesse). Per questo si ha difficoltà a ritrovarlo altrove, e crediamo sia di fondamentale importanza procedere con uno studio simile in altri cantieri giotteschi.

Le foto ICR delle figg. 6-13, 14b, 15-16 sono di Angelo R. Rubino; in fig. 5 elaborazione grafica di Veronica Marsili su foto di Angelo R. Rubino; la foto di fig. 14a è presa da M. CIATTI, M. SEIDEL, *Giotto: la Croce di Santa Maria Novella*, Firenze 2001, fig. 73, p. 128.

AUTORI

Francesca Capanna, *Restauratore Conservatore*, ICR
Antonio Guglielmi, *Restauratore Conservatore*, ICR

NOTE

* Il 2 dicembre 2019 (con decreto del presidente del consiglio dei ministri n. 169, art. 33 comma 9) l'Istituto Centrale per il Restauro (ICR) subentra all'Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro (istituito con decreto ministeriale del 7 ottobre 2008), tornando alla denominazione del 1975, quando, in conseguenza della fondazione del Ministero per i beni culturali, modificò la denominazione originaria del 1939 da 'del' restauro a 'per' il restauro. Coerentemente con questa cronologia, la redazione ha ritenuto preferibile lasciare la denominazione all'Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro (ISCR) all'interno degli articoli.

[Nota della Redazione]

¹ Non può che essere pienamente condivisa l'affermazione di Serena Romano per la quale: «l'esistenza di aiuti a fianco del maestro non intacca quella che dobbiamo assolutamente considerare la strettissima autografia del maestro, che tiene tutte le redini, compositive inventive e tecniche». S. ROMANO, *La O di Giotto*, Milano 2008, p. 176.

² Gli autori hanno progettato il restauro dei dipinti murali nella Cappella degli Scrovegni eseguito dall'Istituto Centrale per il Restauro nel 2001 in accor-

do con il Comune di Padova e con la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici e hanno svolto il ruolo di direttori operativi per tutta la durata dei lavori. Dal 2002 ad oggi si occupano dell'attività di controllo e manutenzione delle superfici e di tutti gli apparati decorativi in base ad un protocollo d'intesa tra le stesse parti sopra elencate che prevede una settimana l'anno di ispezione ravvicinata e depolveratura.

³ M. CIATTI; M. SEIDEL, *Giotto: la Croce di Santa Maria Novella*, Firenze 2001.

⁴ L'invito alla nuova riflessione ci venne fatto da Pietro Petrarola che, curatore con Serena Romano della mostra *Giotto e l'Italia*, aperta dal 2 settembre 2015 al 10 gennaio 2016 a Palazzo Reale di Milano, avrebbe voluto che questa divenisse il fulcro di incontri tra i massimi esperti del pittore mirati a migliorare la conoscenza sul modo di disegnare del maestro. La mostra esoneva, per la prima volta insieme, alcuni capolavori di autografia giottesca, su di essi egli auspicava una diffusa campagna di riprese in riflettografia infrarossa da confrontare con gli esperti sul tavolo tecnico, ma purtroppo non è stato possibile realizzare tale proposito. L'esposizione, posta sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica Italiana, promossa dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo e dal Comune di Milano - Cultura, con il patrocinio della Regione Lombardia, prodotta e organizzata da Palazzo Reale e dalla casa editrice Electa, che ha stampato il catalogo lo stesso anno, ha visto quale momento di riflessione tecnica soltanto una giornata conclusiva di studi, tenutasi, sempre a palazzo Reale, il primo giugno 2016. È durante questa giornata che è stato presentato questo lavoro.

⁵ F. CAPANNA, A. GUGLIELMI, *Osservazioni relative alla tecnica di esecuzione dei dipinti murali nella Cappella, effettuate durante il cantiere di restauro*, in G. BASILE (a cura di), *Giotto alla Cappella Scrovegni. Materiali per la tecnica pittorica*, "Bollettino d'Arte", 2005, volume speciale, p. 52; S. ROMANO, *op. cit.*, p. 177; F. FERNETTI, *Le storie di San Francesco nella Basilica Superiore di Assisi e il ciclo della Cappella degli Scrovegni. Analisi tecnica comparata dei due cicli pittorici di Giotto, in relazione al colore e alla luce*, <<http://www.giuseppebasile.org/mostre-documentari-interviste/214-fabio-fernetti-analisi-tecnica-comparata-dei-due-cicli-pittorici-di-giotto>>.

⁶ F. CAPANNA, A. GUGLIELMI, *Osservazioni relative alla tecnica...*, cit., p. 53.

⁷ B. ZANARDI, *Giotto e Pietro Cavallini: la questione di Assisi e il cantiere medievale di pittura a fresco*, Milano 2002; p. 39 e s.; P. LEONE DE CASTRIS, *Giotto a Napoli*, Napoli 2006, p. 234 e s.

⁸ G. AMMANNATI (a cura di), *Pinxit industria doctementis. Le iscrizioni di Virtù e Vizi dipinte da Giotto nella*

Cappella degli Scrovegni, Pisa 2017.

⁹ Si ringrazia la sempre cortese disponibilità del direttore dei Musei civici Davide Banzato e il personale del Comune di Padova che in ogni circostanza agevola la nostra presenza in Cappella, in particolare, per questa occasione, i custodi notturni Giorgio Crivellari e Gianpaolo Gasparini.

¹⁰ La distribuzione delle diverse mani ci è stata mostrata in Cappella dalla studiosa; ci ha spiegato con precisione le piccole differenze di rappresentazione delle diverse lettere nei *tituli* sotto vizi e virtù, qui, e a seguire.

¹¹ Trascriviamo letteralmente le conversazioni tenutesi tra noi, questo brano, in particolare, è stato inserito anche da lei nell'introduzione del suo libro; G. AMMANNATI (a cura di), *op. cit.*, p. 17.

¹² Comunicazione orale della dottoressa Ammannati. Oggi è anche argomento di una recente pubblicazione della studiosa: Giulia Ammannati, *La A di Giotto*, "Immagine & Parola", 2020, 1, pp. 111-123.

¹³ F. CAPANNA, A. GUGLIELMI, *Osservazioni relative alla tecnica...*, cit., p. 48.

¹⁴ Tale successione risulta non corrispondere nel capitolo *Osservazioni relative alla tecnica di esecuzione dei dipinti murali nella Cappella, effettuate durante il cantiere di restauro* che abbiamo pubblicato in *Giotto nella Cappella Scrovegni: materiali per la tecnica pittorica, studi e ricerche dell'Istituto Centrale per il Restauro*, "Bollettino d'Arte", 2005, volume speciale. Infatti, una osservazione più attenta e scrupolosa effettuata negli anni successivi al restauro, durante il mese di manutenzione periodica, ci ha permesso di poter meglio osservare la sovrapposizione dei giunti di giornata, aggiornando le informazioni di documentazione grafica effettuate durante i cantieri didattici precedenti il restauro del 2001.

¹⁵ Lo studio delle calligrafie sui cartigli tra le mani dei profeti dipinti nella Cappella e quelli sui due *titulus Crucis* sono stati gentilmente eseguiti dalla dottoressa Ammannati, su nostra richiesta, mediante l'attenta osservazione di immagini ad alta definizione. Il sito Haltadefinizione (<http://www.haltadefinizione.com/it/>) offre in libera consultazione le immagini riprese successivamente al restauro concluso nel 2002, la dottoressa ha fatto efficacemente uso delle stesse riprese anche per l'interpretazione dei testi pubblicata nel citato volume, vedi nota 8.

¹⁶ Come già indicato nelle note 10 e 11 le affermazioni della dottoressa Ammannati sono trascritte letteralmente, il testo che qui si pubblica è stato da lei rivisto, già, prima della presentazione al convegno di giugno, proprio per avere certezza di aver bene riportato le sue affermazioni in ogni parte.

¹⁷ Lo studio dell'andamento delle giornate di intonaco in Cappella Scrovegni è stato anche oggetto dell'intervento tenuto dagli autori alle giornate internazionali di studi *Giotto e il suo messaggio, Aggiornamenti, interconnessioni, conservazione, salvaguardia*, tenutesi a Padova il 25 e 26 marzo 2014. Vedi: F. CAPANNA, A. GUGLIELMI, *Le ricognizioni annuali del ciclo pittorico della cappella degli Scrovegni: lo stato di conservazione e nuovi dati tecnici*, in Atti del convegno di studi *Giotto e il suo messaggio, Aggiornamenti, interconnessioni, conservazione, salvaguardia*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", 2011, annata C, pp. 265-272.

¹⁸ Il tema della presenza di pittori locali nello staff operante nella Cappella Scrovegni è già stato discusso in altre sedi da diversi autori, in particolare si veda: F. CAPANNA, A. GUGLIELMI, *L'intonaco giottesco per la realizzazione dei finti marmi: riflessioni e comparazioni sui procedimenti esecutivi*, in G. BASILE (a cura di), *Giotto*

alla Cappella Scrovegni. Materiali per la tecnica pittorica, "Bollettino d'Arte", 2005, volume speciale e S. ROMANO, *op. cit.*, p. 182.

¹⁹ C. CENNINI, *Il libro dell'Arte*, cap. LXXVIII «Se vuoi fare un cangiante in fresco, tolli bianco sangiovanni e negro e fa' un colore di vaio, che si chiama cignerognolo...».

²⁰ Vedi nota 5.

²¹ M. CIATTI, M. SEIDEL, *op. cit.*, p. 128, fig. 73.

²² Che tra il primo e il secondo registro esista una cesura di carattere formale e stilistico (oltre che tecnica dovuta al 'fermo ponte' ipotizzato in questo scritto) è stato già notato da B. ZANARDI, *op. cit.*, p. 149 e S. ROMANO, *op. cit.*, p. 176, ove si legge: «Nel registro alto, su ambedue le pareti, egli sembra restar solo a dipingere tutte e dodici le storie; via via che il ponteggio scende, gli aiuti intervengono un po' di più, ma sempre restando sotto la sua strettissima regia...».