

La seconda cappella Botsch

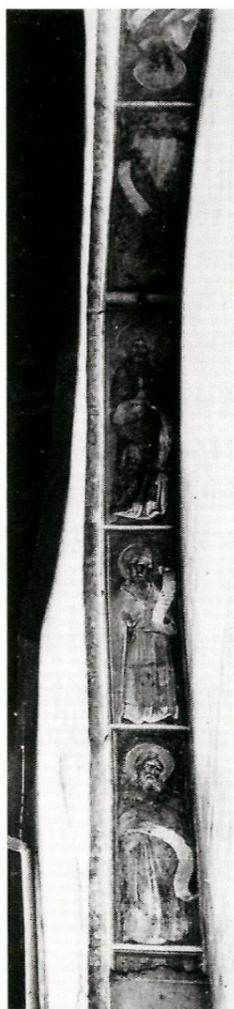
La suggestione che il richiamo alla cappella degli Scrovegni non sia soltanto legato alla cultura e alle scelte del pittore, ma a una consapevole volontà della committenza (come accade, nello stesso torno di tempo, anche nella cappella di San Salvatore vecchio presso il castello di Colalto, nel trevigiano⁶⁴) mi pare suggerito anche dal fatto che quando lo stesso Boccione volle realizzare e decorare una nuova cappella funeraria per sé e per la propria discendenza presso la chiesa domenicana, guardò nuovamente verso Padova. La cappella, di notevoli dimensioni, venne costruita sulla metà del Trecento, o poco oltre, sulla parete orientale della chiesa, a ridosso della facciata, con una intitolazione a san Nicolò che testimonia la devozione particolare dei Rossi/Botsch verso questo santo, le cui storie erano già state raffigurate nella cappella di San Giovanni. La ricerca di pubblico riconoscimento in ambito locale da parte di Boccione e della sua famiglia spiega l'iniziativa della nuova cappella e, soprattutto, il coinvolgimento di un pittore di fama acclarata come Guariento che poteva allora vantare la recente decorazione nel presbiterio della chiesa domenicana di Sant'Agostino a Padova, compiuta per impaginare sontuosamente le arche di Ubertino e Jacopo II da Carrara, e quella, altrettanto, se non più, prestigiosa della cappella privata dei signori nella Reggia carrarese. Non è oggi possibile stabilire per quali tramiti la scelta sia caduta proprio su Guariento: se attraverso i rapporti dei Rossi/Botsch con Padova e con la sua corte o grazie ai circuiti propri dell'ordine domenicano, cui apparteneva pure la chiesa di Sant'Agostino. Per certo si trattò di una scelta di grande ambizione, di cui, però, si può avere oggi solo un vago sentore attraverso la testimonianza del poco che ne resta: vecchie foto, pochi brani di pittura ancora *in situ* e tanti minuscoli frammenti, recuperati nell'area dopo il bombardamento del 1944 e anche nel corso dei recenti scavi nella piazza circostante alla chiesa⁶⁵ (figg. 13–14).



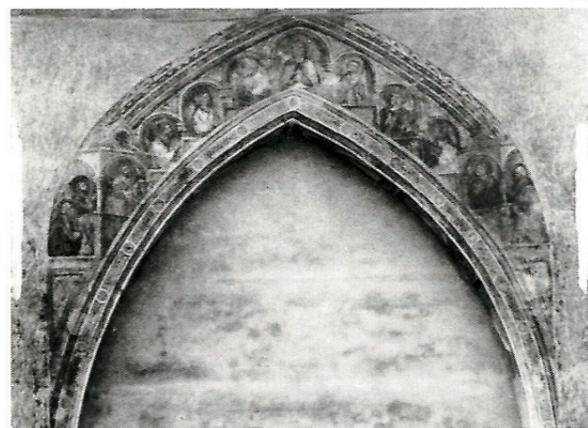
13



14



16



15



17

13.–14. Guariento e bottega, *Frammenti affrescati*, già chiesa dei Domenicani

15. Guariento, *Pentecoste*, già Bolzano, chiesa dei Domenicani, cappella di San Nicolò

16. Guariento, *Profeti*, già Bolzano, chiesa dei Domenicani, arco di accesso alla distrutta cappella di San Nicolò

17. Guariento, *San Giorgio e la principessa, arcangelo*, Bolzano, già chiesa dei Domenicani, pareti est e nord



18



19

18. Guariento, *Santi Domenico e Francesco*, già Bolzano, chiesa dei Domenicani

19. Guariento e Primo maestro di San Giovanni in Villa, *Storie di sant'Agostino e di sant'Antonio abate*

Della decorazione della cappella vera e proprio si può ricostruire molto poco, perché fu distrutta nel 1820, a seguito della soppressione del convento avvenuta oltre trent'anni prima. La rapida descrizione fatta intorno al 1660 dal gesuita Daniel Papebroch serve ad evocarne la struttura vetusta, le pareti coperte di pitture raffiguranti «*historia atque miracula*» e il soffitto «*caeruleus aureis stellulis amoene conspersus*»⁶⁶. Il dettaglio della volta stellata è indicativo del fatto che Papebroch vedesse ancora la decorazione trecentesca, mentre il collegamento da lui proposto tra la confraternita dello scapolare, ai suoi tempi titolare della cappella, e il soggetto del ciclo pittorico, «*prisca manu*», porta a credere che vi fossero raffigurate, almeno in parte, le storie della Vergine. Lo suggerisce anche la centralità della figura di Maria nella scena di *Pentecoste* (fig. 15) che, nella cappella, sormontava l'arco di accesso, dove, insieme agli apostoli, era inserita entro una complessa e 'profonda' architettura dipinta ad arcate⁶⁷. Si tratta di una figurazione purtroppo perduta, ma documentata da una foto anteriore alle distruzioni belliche del 1944, come accade, anche, per buona parte delle pitture che ornavano il fronte della cappella dentro la chiesa.

Alla fine dell'Ottocento erano qui visibili le pitture conservatesi sopra le volte quattrocentesche, ma fu nel corso dei restauri compiuti negli anni Trenta del secolo seguente che venne sistematicamente riportata in luce e fotografata la decorazione murale superstite attorno all'originario accesso. Il sottarco di passaggio presentava una serie di profeti a figura intera (fig. 16); sopra l'ingresso centinato vi erano due arcangeli ad ali spiegate, mentre alla sua destra si trovava un gigantesco san Cristoforo, affiancato da un ciclo di storie della sua vita organizzato almeno su tre registri di arcate trilobate. Sul lato sinistro dell'arco di accesso, la decorazione era invece disposta su quattro registri sovrapposti, facendo perno, senza soluzione di continuità, tra la parete dove si affacciava la cappella e quella di controfacciata: in alto, l'angolo era scenograficamente tagliato da un arco che inquadrava la

raffigurazione della lotta di san Giorgio con il drago, a cui la principessa assisteva sulla parete ortogonale, affiancata da uno stemma Botsch (fig. 17). Al di sotto, la decorazione presentava coppie di arcate trilobate dipinte che, accomunate da una colonnina angolare, contenevano due episodi della vita di sant'Agostino e le già citate coppie di santi (fig. 18); il piano decorativo proseguiva poi sulla controfacciata con la stessa partizione ad arcate, presentando storie di sant'Antonio abate, accompagnate in alto da un fregio con lo stemma Botsch. Si sono salvate dalla distruzione solo una parte del ciclo di sant'Antonio abate e la mutila figura di san Tommaso d'Aquino, ma grazie alle foto di anteguerra è possibile confermare la proposta attribuita a Guariento e alla sua bottega, avanzata da Constable nel 1936 e, in seguito, unanimemente accolta, pur in mancanza di riferimenti documentari⁶⁸. Gli importanti contributi di Nicolò Rasmo e la recente ricostruzione grafica e filologica dell'intera decorazione superstite prima della distruzione, nel quadro d'insieme della pittura trecentesca a Bolzano, consentono inoltre di avere la misura della complessità dell'impresa bolzanina di Guariento, compiutasi plausibilmente entro il sesto decennio, e del suo impatto di novità, grazie anche al coinvolgimento diretto a fianco del maestro padovano di artisti locali, di varia storia ed esperienza; ad essi, infatti, convenzionalmente noti come Primo e Secondo maestro di San Giovanni in Villa, vanno rispettivamente riferiti i cicli di sant'Antonio abate (fig. 19) e di san Cristoforo, caratterizzati da un'impaginazione di evidente ideazione guarientesca. L'intera impresa, collazionata e inserita nel percorso artistico di Guariento, conferma invece la posizione di anticipo dell'artista nel rimeditare a fondo l'eredità 'difficile' della pittura giottesca e l'attitudine crescente per uno sperimentalismo coraggioso e inquieto, seppure empirico e parziale, nella resa illusionistica della profondità e, soprattutto, di una continuità ideale tra spazio reale e spazio dipinto. Ne erano testimonianza, ad esempio, la scena di san Giorgio in lotta col

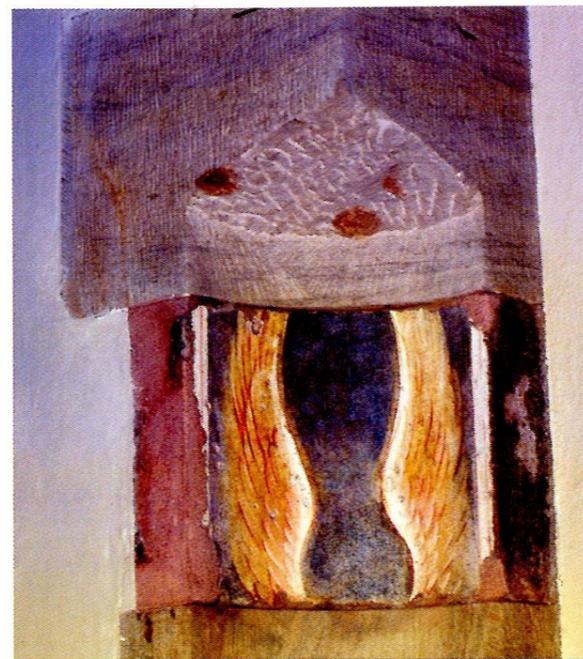
drago dipinta su due pareti ortogonali o l'enorme san Cristoforo che, sovrapponendosi a delle cornici d'illusione architettonica, pareva invadere lo spazio concreto della chiesa. Un ulteriore piccolo dettaglio di questo gioco è emerso durante il recente restauro, che ha riportato in vista la policromia superstite dell'arco di accesso alla cappella e, in particolare, un paio d'ali dipinte su uno dei suoi conci (fig. 20). Si trovano in corrispondenza di una sorta di piccola edicola, in *pendant* con un'altra sul montante opposto dell'arco, rendendo così facile immaginare la presenza contrapposta di statue dell'angelo e della Madonna annunciata, che trovavano necessaria integrazione nella decorazione dipinta dietro di loro⁶⁹.

L'influenza dei frati Predicatori

Anche in queste realizzazioni di finanziamento laico, contraddistinte dall'esibizione degli stemmi familiari, il condizionamento e la supervisione dei frati Predicatori nei piani decorativi doveva essere costante e imprescindibile; nel caso della decorazione promossa dai Rossi/Botsch per la cappella di San Nicolò ciò era evidente, in particolare, nelle pitture disposte tra l'ingresso e la controfacciata delle chiese, dove, pur rispettando le intenzioni dei committenti, si mostravano per via d'immagine i modelli di fede cui l'ordine dei Predicatori si richiamava e che proponeva⁷⁰. Le già ricordate effigi dei santi domenicani (fig. 18), uniti a san Francesco, erano infatti affiancate da due episodi della vita di sant'Agostino, dove la conversione si compiva alla presenza dell'eremita Sempliciano, e dalle storie di sant'Antonio abate (fig. 19), accompagnate da quelle connesse di san Paolo eremita. Queste scelte riflettono e mostrano il forte legame dei Predicatori con la tradizione eremitica e con una "cultura della penitenza"⁷¹, come è testimoniato, ad esempio, dal volgarizzamento delle *Vitae patrum* da parte di Domenico Cavalca o dal rilievo dato nei loro sermoni al modello dei santi eremiti «per richiamare l'attenzione dei laici sulle insidie quotidiane

del demonio [...], della morte e dell'inferno»⁷².

La presenza di una simile intenzione educativa e memoriale, non disgiunta da una volontà celebrativa dell'Ordine e della sua dottrina, è stata giustamente sottolineata da Guido Gentile e Friederike Wille anche all'interno del più antico ciclo della cappella di San Giovanni, dove si possono individuare i segni di una regia da parte dei frati⁷³. Entrambi gli studiosi hanno sottolineato, ad esempio, la stretta conformità alla spiritualità domenicana dello *Schmerzsmann* – l'*Uomo dei dolori* – che, adorato dai committenti, è dipinto con significato eucaristico sopra l'altare della cappella e che si ripete nel chiostro, in prossimità del suo ingresso, «come soggetto di una mistica contemplazione o addirittura come un'apparizione, dinnanzi a un assorto san Tommaso»⁷⁴ (fig. 21). La posizione di passaggio della cappella di San Giovanni nel percorso dei frati dal convento al coro spiega, innanzitutto, con la stessa logica, la figura del *Cristo passo* sopra la porta di accesso al coro, dipinta ad opera del Maestro di Urbano V (fig. 22), nell'ambito della piccola campagna decorativa seguita all'eliminazione della scala di accesso al piano superiore del tramezzo. Si collega, inoltre, all'intenzione dei frati, pur se in sintonia con la destinazione funeraria della cappella, la grande raffigurazione del *Trionfo della morte* della parete orientale (fig. 23), analoga a quella dipinta pochi anni dopo nel ciclo del Camposanto di Pisa⁷⁵, per il quale è documentato il «ruolo di registi e programmatori» dei Domenicani locali⁷⁶. La scena di Bolzano, visibile quotidianamente dai frati che si recavano in coro, obbligava «a non fuggire i pensieri della morte»⁷⁷ e ad avere «memoria del Giudicio e de le pene», visto che, come diceva fra Giordano da Pisa, i peccatori reagivano solo per stimolo della paura⁷⁸. Come a Pisa, la memoria era, ed è, sollecitata innanzitutto attraverso la forza comunicativa delle immagini, cui ben risponde l'aggressiva espressività del Maestro dei Domenicani. Memorabile è, innanzitutto, la sua rappresentazione della morte che non ha ancora l'aspetto dello scheletro, come nei Trion-



20



21

20. Guariento, *Ali di angelo annunciante*, Bolzano, chiesa dei Domenicani, arco di accesso alla distrutta cappella di San Nicolò

21. Primo maestro dei Domenicani, *Cristo di dolore e santo domenicano*, Bolzano, convento dei Domenicani, chiostro, lato est