

LA PONTIFICIA BASILICA DI SANT'ANTONIO IN PADOVA



LA PONTIFICIA BASILICA DI SANT'ANTONIO IN PADOVA

Archeologia Storia Arte Musica

a cura di
LUCIANO BERTAZZO
GIROLAMO ZAMPIERI

Tomo I

L. BERTAZZO & ZAMPIERI (ED.) | BASILICA DI S. ANTONIO IN PADOVA
ISBN 978-88-913-2010-0



«L'ERMA»

«L'ERMA» di BRETSCHEIDER

Le chiese monumentali padovane

Collana diretta da Girolamo Zampieri

I volumi vengono pubblicati in occasione dell'Ottocentesimo anniversario della scelta francescana di Fernando da Lisbona / frate Antonio di Padova (2020-2021) e del suo incontro con san Francesco ad Assisi (1221-2021)

Con il Patrocinio



Commissione Permanente
per la Tutela dei Monumenti
Storici ed Artistici della
Santa Sede



Veneranda Arca
di S. Antonio



Curia Vescovile
della Diocesi di Padova



Ministero
per i beni e le
attività culturali
e per il turismo



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA



Provincia
di Padova



Comune di Padova
Assessorato alla Cultura



con il sostegno di



COMITATO SCIENTIFICO

Giovanna Baldissin Molli, Dipartimento dei Beni Culturali:
Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica,
Università degli Studi di Padova - Veneranda Arca di S. Antonio

Luciano Bertazzo, Centro Studi Antoniani,
Basilica di Sant'Antonio, Padova - Facoltà Teologica del Triveneto

Antonio Lovato, Dipartimento dei Beni Culturali:
Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica,
Università degli Studi di Padova

Alessandra Pattanaro, Dipartimento dei Beni Culturali:
Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica,
Università degli Studi di Padova

Giovanna Valenzano, Dipartimento dei Beni Culturali:
Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica,
Università degli Studi di Padova

Girolamo Zampieri, già Museo Archeologico di Padova

Sostenitori: Provincia Italiana di S. Antonio dei Frati Minori Conventuali; Pontificia Basilica di S. Antonio; Centro Studi Antoniani; Veneranda Arca di S. Antonio di Padova; S. E. R. Francesco Moraglia, Patriarca di Venezia; Parrocchia di San Biagio V. M. di Piombino Dese; Parrocchia di S. Maria Assunta di Rubano; Gruppo devoti a Sant'Antonio (Lauretta Cardin Zampiron, Teresa e Domenico De Bello, Alice, Iolanda e Roberto Cremesini, Felice Cremesini, Luigi Forin, Massimo Zambolin, Alessandro Zampieri); Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo; Sindaco del Comune di Padova; Assessore alla Cultura del Comune di Padova; Poliambulatorio Arcella; Supermercati Alí&Alíper; Gruppo Archeo Medio Brenta; Valentino Berton; Iles Braghetto; Margherita Chioccarello; Gianfranco Coccia; Giustina Destro; Giampaolo Fagan; Luisa Frigo; Paolo Giaretta; Settimo Gottardo, Ugo Silvello.

I Curatori e l'Editore si sentono in dovere di ringraziare Sua Eminenza Cardinale Pietro Parolin, Segretario di Stato di Sua Santità, per aver favorito e incoraggiato la presente pubblicazione; la Veneranda Arca di S. Antonio; il Centro Studi Antoniani; il Rettore della Basilica del Santo; il Comune di Padova-Assessorato alla Cultura per aver messo a disposizione il fotografo dei Musei; fra Remo Scquizzato, Custode della Basilica, per la sua straordinaria disponibilità e cortesia; Giordana Mariani Canova e Michele Agostini per la stesura della Bibliografia Generale; Rodney John Lokaj per la revisione e la stesura di alcuni testi in inglese; Sara Danese per la redazione dell'indice dei nomi di persona; Angelina Bertolaso della Fototeca del Messaggero; Chiara Giaccon del Centro Studi Antoniani; Chiara Dal Porto e Annalisa Faggin della Veneranda Arca di S. Antonio per il loro aiuto nelle ricerche d'Archivio e nella documentazione fotografica.

LA PONTIFICIA
BASILICA DI SANT'ANTONIO
IN PADOVA

Archeologia Storia Arte Musica

a cura di
LUCIANO BERTAZZO, GIROLAMO ZAMPIERI

Tomo I

«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

La Pontificia Basilica di Sant'Antonio in Padova
Archeologia Storia Arte Musica

a cura di
 Luciano Bertazzo, Girolamo Zampieri

©Copyright 2021 «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER
 Via Marianna Dionigi, 57 - 00193 Roma
 www.lerma.it - lerma@lerma.it

Fotografie

Ove non specificatamente indicato, le foto sono di Andrea e Giuliano Ghiraldini
 La foto aerea della Basilica in sovracopertina è di Michele Parisi

Copertina

Peter Eberle graphic design, Padova
 ©Copyright 2021

Grafica e impaginazione
 Ermes Turato

Stampa
 Grafiche Turato, Padova
 www.graficheturato.it

Zampieri Girolamo

La Pontificia Basilica di Sant'Antonio in Padova / Luciano Bertazzo, Girolamo Zampieri (a cura di) Roma, «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER, 2021; pp. 2412; cm. 16,5x23,5 (Le chiese monumentali padovane, 6)

ISBN cartaceo: 9788891320100
 ISBN digitale: 97888913320124

CDD 726
 1. EDIFICI PER IL CULTO

INDICE

TOMO I

- XVII Papa Francesco
Uno scrigno di bellezza e santità / A treasure trove of beauty and holiness
- XXI Fabio Dal Cin
 Giovanni Voltan
 Oliviero Svanera
 Emanuele Tessari
 Salvatore Settis
Prefazioni / Preface
- LIII L. Bertazzo, G. Zampieri
Introduzione / Introduction
- 3 L. Bertazzo
Fernando da Lisbona / Antonio di Padova / Fernando of Lisbon / Anthony of Padua
- 17 A. Poppi
Lineamenti di una storia della Comunità francescana del Santo dalle origini alla soppressione napoleonica (25 aprile 1810) / An outline of the history of the Franciscan Community at the Basilica from its beginning to its suppression under Napoleon (25 April 1810)
- 243 L. Bertazzo
La Comunità del Santo. Dalle soppressioni napoleoniche ai nostri giorni (1810-2013) / The Community at the Santo. Ever since the dissolution under Napoleon (1810-2013)
- 261 A. Musarra
Da Antonio di Padova a Fidenzio da Padova. Le crociate, i Minori e la Terrasanta nel XIII secolo / From Anthony of Padua to Fidenzio from Padua. The crusades, the Friars Minor and the Holy Land in the XIII century
- 283 E. Fontana
Organizzazione ecclesiastica e vita religiosa a Padova nel Duecento / Church organisation and religious life in thirteenth-century Padua

- 301 D. Canzian
I gruppi eminenti a Padova tra sviluppi comunali e sperimentazioni protosignorili (fine XII-1260ca) / Groups on the rise in Padua in the wake of municipal developments before the da Romano Lordship (late 12th cent. - 1260ca.)
- 325 G. Bonfiglio Dosio
L'Arca del Santo e il suo archivio. L'istituzione e la sua storia / The "Veneranda Arca di S. Antonio" and its archive. The institution and its history
- 359 G. Zampieri
Presenze preromane e romane nell'area della Basilica del Santo / Pre-Roman and Roman facets in the area of the Basilica del Santo
- 393 A. M. Riccomini
Antichità al Santo / Antiquity in the Basilica
- 423 M. Gomez Serito
Marmi antichi nelle arche al Santo. Interpretazioni e modelli tra XIV e XVI secolo / Ancient marbles for the "arche" at the Basilica del Santo. Interpretations and models between the 14th and 16th centuries
- 445 G. Valenzano
L'edificio del Santo nel Medioevo: nova Jerusalem / The building of the Basilica of Sant'Anthony in the Middle Ages: a new Jerusalem
- 505 L. Bourdua
The dynamics of artistic patronage at the Santo and the role of the franciscans / Le dinamiche della committenza artistica al Santo e il ruolo dei francescani
- 539 L. Baggio
Giotto nella sala del Capitolo e nell'andito / Giotto in the chapter hall and in the 'andito'
- 595 G. Guazzini
Giotto e la cappella della Madonna Mora, la 'Porziuncola' padovana / Giotto and the Madonna Mora chapel, the Paduan 'Porziuncola'
- 631 M. Tomasi
Sondaggi in una zona d'ombra: appunti sulla scultura trecentesca al Santo / Soundings in a dark area: notes on fourteenth-century sculpture at the Santo

- 659 C. Guarnieri
La Cappella di San Giacomo / The Chapel of St. James
- 705 R. J. Lokaj
Il ritratto di Petrarca nell'Oratorio di San Giorgio: Altichiero fra omaggio e citazione in memoriam / Petrarch's Portrait in the Oratory of St. George: Altichiero between homage and citation in memoriam

TOMO II

- 735 L. Baggio
Giusto de' Menabuoi al Santo / Giusto de' Menabuoi in the Basilica of St. Anthony
- 789 Z. Murat
Gli affreschi di Altichiero nell'Oratorio di San Giorgio: glorificazione dinastica e identitaria del miles egregius Raimondino Lupi di Soragna / The frescoes by Altichiero in the Oratory of St. George: dynastic and individual glorification of the miles egregius Raimondino Lupi di Soragna
- 821 V. Baradel
Le molteplici "vite" di un'immagine medievale: la Madonna del pilastro e il suo culto / The many "lives" of a medieval image: worship to our Lady of the pilaster
- 841 G. Baldissin Molli
Il presbiterio della Basilica di Sant'Antonio alla metà del Quattrocento / The presbytery in the Basilica of Saint Anthony in the mid Fifteenth Century
- 855 M. T. Sambin De Norcen
L'allestimento architettonico rinascimentale. I contributi di Donatello e Tullio Lombardo / The renaissance interiors of the Basilica. The role of Donatello and Tullio Lombardo
- 897 N. Rowley
Donatello al Santo / Donatello at the Santo
- 939 A. Markham Schulz
Il monumento equestre di Erasmo da Narni detto "Gattamelata" / Equestrian monument of Erasmo da Narni called Gattamelata
- 953 A. C. Mazzotta
L'Altare Gattamelata / The Gattamelata Altar

- 967 C. Bonaccorsi
Mantegna: i precedenti e gli epigoni dalla Pala delle Ostie a Jacopo da Montagnana / Mantegna: what came before him and after, from the Altarpiece of the Hosts to Jacopo da Montagnana
- 1007 A. Markham Schulz
La Cappella del Santo, nel primo quarto del Cinquecento / The Chapel of St. Anthony, in the First Quarter of the Sixteenth-Century
- 1029 L. Siracusano
La cappella del Santo, dopo Jacopo Sansovino / The chapel of St. Anthony, after Jacopo Sansovino
- 1071 L. Siracusano
“Patria dalla quale sono usciti tanti scultori eccellentissimi”: dopo Donatello, fino alla fine del Cinquecento / “Homeland of many renowned sculptors”: the art of sculpture after Donatello, through the end of the 16th century
- 1155 M. Asolati
I medaglioni all'antica nella decorazione del soffitto della Cappella dell'Arca del Santo / Classically-styled medallions in the ceiling decorations in the Chapel of the Saint
- 1175 A. Pattanaro
Il Cinquecento in Basilica: i dipinti / The Sixteenth Century in the Basilica: painting
- 1201 G. Pietrobelli
La Resurrezione di Cristo di Stefano dall'Arzere e i lapicidi Milanino / The Resurrection of Christ by Stefano dall'Arzere and the stonecutters Milanino
- 1211 S. Ferrari, A. Pattanaro
La “Scoletta” del Santo: cenni storici e questioni iconografiche / The “Scoletta” del Santo in Padua: some observations on the history and iconography of its fresco cycle
- 1221 C. Bonaccorsi
Giovanni Antonio Requesta detto il Corona / Giovanni Antonio Requesta, also called il Corona
- 1241 L. De Zuani
Bartolomeo Montagna e il «Miracolo della Mascella» / Bartolomeo Montagna and the Miracle of the Jawbone

- 1255 S. Ferrari
Tiziano e Francesco Vecellio / Titian and Francesco Vecellio
- 1305 B. M. Savy
Girolamo dal Santo e Domenico Campagnola / Girolamo dal Santo and Domenico Campagnola
- 1331 E. M. Dal Pozzolo
Il soffitto e le lesene di Domenico Bottazzo / The painted ceiling and the painted pilasters by Domenico Bottazzo
- 1353 M. Clemente
“Con genio divoto verso il Santo glorioso”. Filippo Parodi e la Cappella delle Reliquie (1689-1697) / “With my genius devoted to the Glorious Saint”: Filippo Parodi and the Chapel of the Relics (1689-1697).
- 1397 M. De Vincenti, S. Guerriero
Monumenti sepolcrali del Seicento / Seventeenth-century funerary monuments
- 1459 G. Foladore
Il ricordo della vita e la memoria della morte nelle epigrafi e nelle tombe al Santo (secoli XIV-XVIII) / Remembering life and commemorating death in the inscriptions and tombs in the Santo (14th-18th centuries)
- 1475 D. Ton
Il Seicento e il Settecento pittorico / Seventeenth-and Eighteenth-Century painting
- 1511 F. Bernabei
Il Santo nella letteratura artistica e periegetica fra Sette e Ottocento / The Basilica del Santo in the artistic and travel literature during the Eighteenth and the Nineteenth Centuries
- TOMO III**
- 1535 A. Auf Der Heyde
«L'arte giottesca portata al suo apogeo»: l'Oratorio di San Giorgio nella discussione dei conoscitori (1837-1846) / «Giotto's Art at its peak»: discussions of connoisseurship in St. George's Oratory (1837-1846)

- 1549 G. V. Zucconi
Selvatico e Boito di fronte alla grande fabbrica medievale / Selvatico and Boito on the impressive medieval construction of the Basilica
- 1567 F. Castellani
Sul crinale tra Ottocento e Novecento: il Santo, tribuna del moderno / On the ridge between the Nineteenth and Twentieth Centuries: the Basilica of St. Anthony, modernity on show
- 1579 M. B. Gia
Fra aspirazioni internazionali e localismo. La selezione di artisti, artigiani e maestranze della Basilica del Santo di Padova fra XIX e XX secolo / Between international aspirations and localism. The selection of artists, craftsmen and workers of the Basilica of the Saint of Padua between 19th and 20th centuries
- 1607 D. Tapete
“Davanti al Crocifisso di Annigoni”: affreschi e memorie del Maestro al Santo dal 1978 al 1988 / “Before the Annigoni Crucifix”: reappraising frescoes in memory of the Maestro in the Basilica between 1978 and 1988
- 1631 G. Baldissin Molli
Il Santo nell'unità delle arti. «Domine dilexi decorem domus tuae et locum habitationis gloriae tuae» / The Santo blending the arts «Domine dilexi decorem domus tuae et locum habitationis gloriae tuae»
- 1641 G. Mariani Canova
La miniatura al Santo nel medioevo: da Magister Alexander a frate Franceschino / Illuminated manuscripts at Saint Anthony's in the middle ages: from Magister Alexander to frate Franceschino
- 1703 M. L. Mezzacasa
L'oreficeria al Santo / Goldsmithery in the Santo
- 1743 D. Davanzo Poli
Il tesoro tessile di Sant'Antonio a Padova / Precious items of cloth in the Basilica of St. Anthony of Padua
- 1763 C. Bonaccorsi
Le tarsie al Santo / The intarsia panels in the Basilica of Saint Anthony

- 1789 S. Stefani
Le cancellate in ferro battuto, tra modernità e tradizione / The wrought iron gates, between modernity and tradition
- 1819 M. Cesarotto
Gli spazi liturgico-musicali e gli organi nella Basilica del Santo / Musico-liturgical spaces and organs at the Basilica del Santo
- 1845 A. Lovato
La vita liturgico-musicale nella Basilica del Santo / The musico-liturgical life at the Basilica del Santo of Padua
- 1885 N. Morandi
I corali di Gemona del Friuli provenienti dalla Basilica del Santo: canti rari e unica / The choral books of Gemona del Friuli from the Basilica of Saint Anthony of Padua: rare chants and unica
- 1905 A. Ignesti
I teorici musicali del Santo in età moderna / Music theorists at the Santo in the early modern era
- 1931 M. Sacquegna
L'organizzazione della cappella musicale del Santo nei secoli XVI-XVIII / How the music chapel of the Santo was organised between the Sixteenth and the Eighteenth Centuries
- 1967 G. Foladore
I Capitolari della Cappella musicale nell'archivio della Veneranda Arca di S. Antonio (1812-1880) / The Capitulars of the Music Chapel in the archives of the Veneranda Arca of St. Anthony (1812-1880)
- 1987 A. Lovato
La restaurazione della musica liturgica nella Basilica del Santo tra XIX e XX secolo / Restoring liturgical music in the Basilica del Santo in Padua between the 19th and 20th centuries
- 2021 A. Saccocci
Tra rappresentazione del potere e culto popolare: Sant'Antonio e la moneta / Between representation of power and popular worship: Saint Anthony and coinage

XIV

- 2039 A. Fanton
«Prius intus calescere, quam foris frigida verba proferre». La Biblioteca Antoniana, un'ininterrotta storia culturale / «Prius intus calescere, quam foris frigida verba proferre». The Antoniana Library, uninterrupted cultural history
- 2077 V. C. Donvito
Il Santo per immagini nelle raccolte della Biblioteca Civica di Padova / "Il Santo" as depicted in the Padua City Library collections
- 2105 Bibliografia generale / *Bibliography*
- 2279 Indice dei nomi di persona e dei luoghi / *Index of names and places*

LA PONTIFICIA BASILICA DI SANT'ANTONIO IN PADOVA

Archeologia Storia Arte Musica

MICHELE TOMASI

SONDAGGI IN UNA ZONA D'OMBRA:
APPUNTI SULLA SCULTURA TRECENTESCA AL SANTO

Giotto, Altichiero, Jacopo Avanzi e Giusto de' Menabuoi da un lato, Donatello, i Lombardo, Sansovino e Campagna dall'altro: i grandi nomi della pittura trecentesca e della scultura rinascimentale proiettano da secoli la loro ombra sulle opere prodotte in scultura per il Santo nel Trecento. L'assenza di una tradizione scultorea coerente durante il secolo che conobbe la fioritura di una "pictorum schola", riconosciuta come tale sin dal quattrocentesco *Libellus de magnificis ornamentis regie civitatis Padue* di Michele Savonarola¹, ha ulteriormente contribuito al disinteresse relativo della ricerca per questo tema. Mentre per i centri vicini e rivali di Venezia e Verona si possono ricostruire, in misure certo diverse, identità distinte e coerenti, nel Trecento non si può infatti parlare di scultura padovana ma soltanto di scultura a Padova². In questo quadro, l'esplorazione delle sculture trecentesche nella basilica è lungi dall'essere conclusa. Dopo la tuttora utilissima ricognizione di Gonzati³ e gli scavi documentari di padre Sartori⁴, gli studi pionieristici di Wolters restano di riferimento⁵; ma molti monumenti hanno ricevuto pochissima attenzione, come ad esempio il pulpito dal singolare profilo polilobo, ispirato a quello dell'ambone settentrionale della basilica di San Marco a Venezia⁶, e che è pur sempre uno dei rari arredi di questo tipo conservatosi in area veneta bassome-

Vorrei dedicare questo contributo alla memoria di Monica Donato, acuta e originale indagatrice anche di cose padovane.

¹ SAVONAROLA (1446-1447) 1902, p. 44; cfr. DONATO 1999.

² Sul tema: WOLTERS 1974; TIGLER 2000; PELLEGRINI 2011.

³ GONZATI 1852-1854.

⁴ Qui cito solo *Archivio Sartori* 1983 e *Archivio Sartori* 1989.

⁵ Oltre all'ammirevole WOLTERS 1984, sono indispensabili le schede in WOLTERS 1976.

⁶ MIDDELDORF KOSEGARTEN 2002.



Fig. 1 - Ambone, Padova, Sant'Antonio.

dievale (fig. 1)⁷. Dato lo stato degli studi, e non solo per ragioni di spazio, non sarà possibile proporre in questa sede un esame sistematico di tutte le opere scultoree del XIV secolo⁸. Piuttosto, mettendo a frutto il rinnovamento delle ricerche negli ultimi venticinque anni, presenterò alcuni monumenti rilevanti, articolando la discussione attorno ad alcuni assi problematici.

Il discorso sarà limitato non solo dalla cornice storiografica, ma anche, e prima ancora, dalle secolari vicissitudini dei monumenti: spostamenti e manomissioni ne ostacolano spesso la piena comprensione, senza parlare di casi estremi come quello del sepolcro scolpito, di un'ambizione

senza pari, del condottiero Raimondino Lupi, che si ergeva un tempo al centro dell'oratorio di San Giorgio⁹. I frammenti conservatisi - la cassa con i lupi stilofori e i tronchi di due statue di uomini armati (fig. 2-3) - non avrebbero mai permesso di immaginare l'aspetto originario dell'insieme se non ce ne fosse pervenuta la descrizione di Valerio Polidoro del 1590¹⁰, redatta prima che il monumento venisse smantellato perché i fedeli lo prendevano erroneamente per la sepoltura di un santo¹¹. All'origine il sarcofago, sorretto da quattro colonne poggianti su altrettanti lupi stilofori, era albergato sotto un baldacchino sostenuto da sei colonne, sul quale si drizzavano, torno torno, dieci statue raffiguranti, oltre al defunto, i suoi

⁷ GONZATI 1852, p. 257; *Archivio Sartori* 1983, pp. 688-691; RUZZA 2016, p. 46.

⁸ Escludo in particolare il gruppo assai significativo di monumenti che reimpiegano o imitano sarcofagi o rilievi antichi o paleocristiani. Su questi si vedano WOLTERS 1984, pp. 5-10 e, in questo volume, il contributo di Anna Maria Riccomini.

⁹ Per l'oratorio si veda qui il contributo di Zuleika Murat; sulla tomba WOLTERS 1976, cat. 132; EDWARDS 1983; WOLTERS 1984, pp. 27-30; PETTENELLA 1992; FRANCO 2007b, pp. 186-189; FOLADORE 2009, II, cat. Santo 11.

¹⁰ POLIDORO 1590, pp. 37-38.

¹¹ TOMASI 2008a.



Fig. 2



Fig. 3

Fig. 2 - Sarcofago di Raimondino Lupi, Padova, Sant'Antonio, oratorio di San Giorgio (© Fototeca del Centro Studi Antoniani, Elio e Stefano Ciol).

Fig. 3 - Busto di un armato dal monumento Lupi, Padova, Sant'Antonio, oratorio di San Giorgio (© Fototeca del Centro Studi Antoniani, Elio e Stefano Ciol).

genitori e altri sette membri della famiglia - tutti gli uomini rappresentati in armi (fig. 4). Michele Savonarola, a metà Quattrocento, considerava questa macchina monumentale, compiuta entro il 1384, "nimium superba", "perrarissime aut scripta aut intellecta et fortassis numquam visa"¹². Molto ci sarebbe da dirne, ma qui mi limito a segnalare alcuni suoi tratti che sono comuni a varie altre opere plastiche eseguite per la basilica: la committenza da parte di un illustre condottiero legato alla dinastia Carrarese; la fortissima integrazione tra il monumento scolpito, lo spazio che lo accoglie e la sua decorazione pittorica, in origine rafforzata dalla policromia che ricopriva le statue e di cui restano tracce¹³; il ricorso a materiali pregiati. È significativo infatti che il sarcofago Lupi sia ani-

¹² SAVONAROLA (1446-1447) 1902, p. 33.

¹³ PETTENELLA 1992, p. 45. Della policromia fu responsabile Altichiero: si veda qui il saggio di Zuleika Murat.



Fig. 4 - Ricostruzione del monumento Lupi (da MELLINI 1965).

conico - a differenza ad esempio delle archescaligere¹⁴, ornate da rilievi narrativi, biografici o di tema sacro, o delle tombe dei signori padovani¹⁵, dove elementi figurativi occupano la fronte della cassa, accompagnando in vari casi l'immagine del defunto giacente. Per la cassa di Raimondino furono invece impiegati pietra d'Istria, marmi d'origine greca, broccatelli e pietre veronesi.

L'esempio del sepolcro Lupi permette così di constatare che l'assenza di rilievi non dipende da mancanza d'ambizione, né è segno di scarsa qualità¹⁶, ma risponde invece a un gusto diffuso in area veneta per le combinazioni di pietre varie e di colori diversi, di lontana e nobile matrice bizantina¹⁷, di cui troviamo vari altri esempi al Santo, dove questa predilezione fu ancora rafforzata dal modello fornito dalla tomba di sant'Antonio. Quest'ultima, eretta nel 1263, poggiava su quattro

colonne in marmo bianco venato ed aveva una cassa in marmo verde, marmo proconnesio e marmo tasio, con una base in marmo rosso di Verona. L'insieme si ergeva su un pavimento anch'esso in marmo rosso veronese¹⁸. Un analogo ricorso ai marmi preziosi si osserva nel succitato pulpito, in cui specchiature di marmo venato sono inserite in cornici di rosso di Verona, mentre le colonnine tortili che lo scandiscono, la cornice modanata inferiore e l'esuberante mensola vegetale sono scolpite in pietra d'Istria¹⁹. Una scelta simile caratterizza soprattutto le tombe che sono la prima ragion d'essere della cappella di San Giacomo (oggi di San Felice) che occupa il transetto meridionale della chiesa²⁰. Si tratta dei due sarcofagi pensili, sorretti l'uno da leoni accovacciati, l'altro da lupi accovacciati (gli animali araldici dei

¹⁴ NAPIONE 2009.

¹⁵ MURAT 2013, con bibliografia pregressa.

¹⁶ Cfr. WOLFF 2003, pp. 295-296; HEINEMANN 2012, p. 423.

¹⁷ LORENZONI 1998; HILLS 1999; LORENZONI 2000.

¹⁸ La tomba medievale, sostanzialmente integra, è inglobata nel dispositivo monumentale tardocinquecentesco: TOMASI 2008b; TOMASI 2012, pp. 65-76; BAGGIO 2013 pp. 17-23.

¹⁹ La cornice fogliata superiore è frutto di un restauro ottocentesco.

²⁰ Per la cappella si veda qui il saggio di Cristina Guarnieri.



Fig. 5 - Andriolo e Giovanni de Santi, *Sepolcro di membri della famiglia de Rossi*, Padova, Sant'Antonio, cappella di San Felice (già di san Giacomo).



Fig. 6 - Andriolo e Giovanni de Santi, *Sepolcro di Bonifacio Lupi*, Padova, Sant'Antonio, cappella di San Felice (già di san Giacomo).

defunti), su mensole scolpite, che sono inseriti sotto archi a sesto acuto alle estremità della parte sud della cappella. Simmetrici, i due sarcofagi sono ornati sulla fronte da specchiature di porfido e di granito orientale e sono abbondantemente dorati, in particolare sulle cornici fogliate della cassa e del coperchio ornato dall'arme dei defunti²¹. La tomba più a est accolse i resti del nonno e degli zii del fondatore, Bonifacio Lupi, appartenenti alla famiglia de Rossi (fig. 5), mentre quella più ad ovest fu utilizzata per Bonifacio stesso (fig. 6)²². L'esecuzione dei sepolcri fu affidata al grande scultore veneziano Andriolo de Santi, responsabile della costruzione e della decorazione della cappella²³. Insieme a suo figlio Giovanni, Andriolo rice-

²¹ Per il modo in cui Altichiero integrò i sarcofagi al programma pittorico rinvio al saggio di Cristina Guarnieri e a EDWARDS 1988.

²² BOURDUA 1999; BOURDUA 2004, pp. 108-123. I rapporti di Bonifacio Lupi con la famiglia Rossi sono riassunti nella genealogia pubblicata da RICHARDS 2000, p. 141.

²³ SARTORI 1963; WOLTERS 1976, pp. 32-39 e cat. 45.



Fig. 7 - Andriolo de Santi, *San Martino*, Padova, sant'Antonio, cappella di San Felice (già di san Giacomo), facciata.

vette per il lavoro sulle tombe, che si protrasse da novembre 1374 a marzo 1376, la somma considerevole di 500 ducati²⁴. La sontuosità delle arche si accorda con la magnificenza della facciata della cappella: sopra sei colonne di broccatello cinque archi a sesto acuto dal profilo interno trilobato sorreggono un paramento in pietre bianche e vermiglie (i colori dei Carraresi), su cui spiccano due volte lo stemma dei Lupi e cinque tabernacoli che accolgono, da sinistra a destra, le statue dei santi Martino (fig. 7), Pietro, Giacomo maggiore, Paolo e Giovanni Battista²⁵. La ricerca si è industriata a distinguere le mani intervenute nella lavorazione di queste statue²⁶, ma è stata meno sensibile alle decorazioni non figurative. L'importanza primaria della qualità dei materiali messi in opera e dell'esecuzione degli ele-

menti ornamentali emerge però chiaramente dal contratto stipulato il 12 febbraio 1372 tra Bonifacio Lupi e Andriolo de Santi²⁷: lo scultore s'impegna per esempio a "lavorare polire fregare lustrare" le colonne e a scolpirne i capitelli "con fogliame bene relevato bene fato e lavorati di soa mano e bene polito"²⁸. L'insistenza in tutto il documento sui verbi fregare, polire, lustrare, nettare, congiungere (a proposito delle giunture fra elementi diversi) è eloquente testimonianza di un'estetica imperniata sui marmi pregiati e splendenti e sulla maestria della loro lavorazione²⁹.

²⁴ Archivio di Stato di Firenze (ASF), Ospedale di San Giovanni Battista (OB), 183/M, c. 7v; SARTORI 1963, p. 319. Si rammenti che le cinque statue della facciata della cappella con i loro tabernacoli costarono 600 ducati: ASF, OB, 183/M, c. 5; SARTORI 1963a, p. 313.

²⁵ Quattro altri santi della bottega andriolesca figurano sul coronamento, risistemato nel 1503 da Giovanni Minello. Cfr. PIZZO 1993.

²⁶ WOLTERS 1976, cat. 45; WOLTERS 1984, pp. 24-25; SPIAZZI 2003.

²⁷ Archivio di Stato di Padova (ASP), Notarile, t. 407, cc. 3-6; SARTORI 1963a, pp. 311-314.

²⁸ *Ibidem*, p. 311. Si noti che Andriolo deve scolpire di sua propria mano non solo le cinque statue della facciata, ma anche questi capitelli – altro segno che la decorazione aniconica non era affatto secondaria.

²⁹ L'ammirazione per la giunzione accurata nei parati lapidei è un fenomeno di lunga durata nel medioevo.



Fig. 8 - Rainaldino di Pietro di Francia, *Statue provenienti dall'altare della cappella di San Felice* (già di San Giacomo), Padova, Museo Antoniano.

Lo stesso spirito caratterizza le epigrafi lussuose e raffinate, racchiuse da cornici dentellate, che sono inserite sotto i due sarcofagi e celebrano i Rossi e il Lupi, e quella che sulla parete ovest della cappella contiene l'iscrizione dedicatoria³⁰.

La dimensione della cappella, la sua articolazione che riprende quella della cappella di Sant'Antonio situata di fronte ad essa, la ricchezza e la raffinatezza della sua ornamentazione scolpita e dipinta incarnavano bene l'orgoglio della potente famiglia Lupi. L'arredo scolpito originario coronava degnamente l'insieme. Sull'altare della cappella si ergevano cinque statue oggi depositate al Museo Antoniano (fig. 8). Di queste, una, raffigurante san Felice, fu scolpita nel 1503 da Giovanni Minello, in occasione del cambio della dedica della cappella dal santo apostolo al santo pontefice³¹. Le altre quattro, e quella poi sostituita dal san Felice, erano state create da Rainaldino di Pietro, uno scultore che i documenti dicono originario "del Poyo de Guascogna", molto probabilmente Puy-l'Evêque presso Cahors³². Rainaldino appare nei documenti per la prima volta nel

³⁰ GIOVÈ MARCHIOLI 2003, p. 314; FOLADORE 2009, I, pp. 103-105 (per l'iscrizione dedicatoria) e II, cat. Santo 29-31.

³¹ Sul cambio della dedica SARTORI 1965; sulla statua, PIZZO 1993 e IDEM in LORENZONI, DAL POZZOLO 1995, cat. 14.

³² GUIDALDI 1931; WOLTERS 1976, I, pp. 208-209.

1379, quando incassò oltre 196 ducati appunto “per lavorero delle figure, che sono in su l’altare del sancto, e per lavorero del pedestallo fatto per altro maestro”³³. Le statue rappresentano la Madonna col Bambino al centro, attorniata dai santi Paolo e Felice alla sua destra e Pietro e Giacomo maggiore alla sua sinistra³⁴. La preminenza di Paolo rispetto a Pietro risponde a una tradizione schiettamente romana, che si spiega col contesto di un ordine, quello francescano, strettamente legato al Papato. Il santo poi sostituito da Felice era forse Antonio, la cui importanza, nella basilica, era tale da relegare alla sinistra di Maria l’apostolo titolare della cappella³⁵. Se questa conclusione è esatta, la decorazione scultorea dell’altare avrebbe conferito un più chiaro accento francescano all’iconografia di questo spazio, dove la presenza dei santi dell’ordine è altrimenti discreta³⁶. Le statue poggiavano probabilmente in origine su una sorta di predella o zoccolo (il “pedestallo” del documento), e potevano essere albergate entro un’incorniciatura architettonica. Si può pensare a una struttura analoga al polittico scolpito attorno al 1332-34 dal pisano Giovanni di Balduccio per la cappella del Castello di Porta Galliera a Bologna, i cui resti sono oggi dispersi tra vari musei³⁷. Il polittico marmoreo di Tommaso Pisano per l’altare maggiore di San Francesco a Pisa, eseguito verso il 1370³⁸, costituisce probabilmente un riflesso attendibile dello smantellato precedente bolognese.

³³ ASF, OB, 183/M, c. 8; SARTORI 1963, p. 320. “L’altro maestro” menzionato dal documento è spesso identificato con Andriolo de Santi, che però altrove nella stessa documentazione è sempre chiamato per nome.

³⁴ WOLTERS 1976, I, cat. 129; G. Valenzano in LORENZONI, DAL POZZOLO 1995, cat. 1-4.

³⁵ Non poteva però trattarsi della statua di Antonio proveniente dalla nicchia della facciata occidentale, firmata dallo stesso Rainaldino, come suggerito invece da NORMAN 1995a, p. 181. La statua dalla facciata, su cui torno oltre, è infatti in pietra e non in marmo e misura, acefala, 150 cm (G. Valenzano in LORENZONI, DAL POZZOLO 1995, cat. 5), mentre i santi provenienti dalla cappella misurano ciascuno poco più di 90 cm.

³⁶ Dato anche che l’epigrafe dedicatoria menziona solo Dio, Maria e san Giacomo, sarebbero allora stati i frati a richiedere la presenza di Antonio tra le statue dell’altare. Per i ruoli rispettivi dei francescani e dei laici nelle commissioni al Santo si veda qui il saggio di Louise Bourdua. L’altra ipotesi possibile è che la statua perduta raffigurasse Caterina, la patrona della moglie di Bonifacio Lupi, Caterina de Franceschi, che ebbe un ruolo di rilievo nella commissione della cappella (cfr. BOURDUA 2014). Non si è abbastanza sottolineato il fatto che nell’affresco di presentazione di Bonifacio e della moglie, sul muro ovest della cappella, è Caterina che, con la sua santa patrona, prende il posto d’onore a destra della Madonna col Bambino, mentre il marito e san Giacomo appaiono alla sinistra.

³⁷ MEDICA 2005; CERUTTI 2019, pp. 66-108, con importanti novità. Sono grato a Damien Cerutti per le fruttuose discussioni sui polittici marmorei del Trecento italiano. Il fatto che le statue di Rainaldino siano perfettamente finite anche sul retro non è un ostacolo per immaginare una cornice architettonica: anche le statue balduccesche lo sono.

³⁸ KREYTENBERG 1984, pp. 115-117.

L’evocazione di queste due opere di artisti toscani per immaginare la disposizione primitiva delle statue di Rainaldino non è inopportuna. Certo, il modello diretto per la decorazione dell’altare di San Giacomo dovette essere la pala scolpita che nel 1372 era in corso di fabbricazione per l’altare maggiore della basilica del Santo³⁹. Ne conosciamo l’esistenza dal contratto del 1372 tra Andriolo e il Lupi: l’artista veneziano vi s’impegna a scolpire le statue della facciata della cappella nella stessa “pietra, o vero marmo, ch’è una ancona cominciata suso l’altare grande de la chiesa di santo Antonio di Padoa”⁴⁰. Vorremmo sapere di più su questa pala che ha preceduto la celebre creazione donatelliana, ma in assenza di dati ulteriori è vano speculare⁴¹. È invece indubbio che i due insiemi padovani vanno inseriti in una più lunga e complessa storia, cui appartengono anche i polittici pisani. Si tratta di una vicenda che merita di essere schizzata qui per sommi capi, per sottolineare che la scultura del Trecento al Santo si inserisce in orizzonti più ampi di quello strettamente padovano o anche veneto. Il punto fondamentale da cui partire è che la scelta di far eseguire una pala marmorea non era affatto scontata⁴². Le prime ancone marmoree italiane furono eseguite per committenti di cultura francese e di alto rango, usi, a differenza dei loro omologhi italiani, non alle pale d’altare dipinte su tavola, ma a quelle in pietra, in marmo o in alabastro⁴³: è il caso degli Angioini, per cui Tino di Camaino eseguì varie opere di questo genere, e soprattutto del cardinal legato Bertrand du Pouget, committente del polittico di Giovanni di Balduccio⁴⁴. Dopo la cacciata del legato da Bologna, il polittico balduccesco venne donato alla locale chiesa domenicana e installato sull’altare maggiore, e questo evento ebbe un’importanza capitale: la sua collocazione, complice il trasferimento di Giovanni di Bal-

³⁹ Come ha giustamente osservato NORMAN 1995b, pp. 181-182.

⁴⁰ ASF, OB, 183/M, c. 4; SARTORI 1963a, p. 313. Il fatto che quella dell’altare maggiore sia designata come ancona rafforza il sospetto che anche le statue di Rainaldino componessero in origine una sorta di polittico. Un lascito di cento lire “in auxilio anchone fiende altari maiori” è documentato nel 1366: ASP, Diplomatico, b. 76, perg. 8318, edito da SARTORI 1983, p. 214, n. 31. Il 6 febbraio 1402 un lascito è destinato “pro aptando altare magnum conventus et anchonam 1”: ASP, Notarile, t. 678, c. 278, edito IBIDEM, pp. 214-215, n. 32.

⁴¹ WOLTERS 1984, p. 25, ha prudentemente suggerito che possano venire dall’ancona dell’altare maggiore le statue dei santi Prosdocimo e Giustina collocate sulla facciata nord della basilica, per le quali si veda anche WOLTERS 1976, cat. 46. Per l’intera questione della pala trecentesca anche PUPPI 1994, p. 214. Sull’altare donatelliano, rinvio al saggio di Francesco Caglioti in questo volume.

⁴² Sulle pale marmoree del Trecento italiano, cfr. NOVELLO 1992.

⁴³ Cfr. LE POGAM 2009.

⁴⁴ TOMASI 2009, pp. 263-264; CERUTTI 2019, pp. 67-80.

duccio a Milano, innescò un gioco di emulazione tra chiese mendicanti, che gareggiarono, per il resto del secolo, nel commissionare polittici scolpiti via via più ambiziosi⁴⁵. Le due creazioni del Santo s'inseriscono così tra la pala dei Magi nella chiesa domenicana di Sant'Eustorgio a Milano (1347) e il polittico di Tommaso Pisano in San Francesco a Pisa (c. 1370) da un lato, e il polittico dei dalle Masegne in San Francesco a Bologna (1388-1392) e la pala dell'altar maggiore ancora in Sant'Eustorgio (1395-1402) dall'altro⁴⁶. Solo ricollocando le statue di Rainaldino (e la perduta ancona dell'altare maggiore che ne fu il modello) entro questa vicenda di lunga durata, fatta di predilezioni aristocratiche e di rivalità simboliche che s'intrecciano tra Bologna, Milano, Pisa e Padova, possiamo cogliere l'ambizione di una simile commissione e il suo significato tanto per i frati quanto per il Lupi.

Che una commessa di tale portata fosse affidata a Rainaldino di Pietro è prova della fiducia riposta in un artista che si rivela in effetti in pieno possesso dei suoi mezzi. Lo scultore si distingue per un piacevole naturalismo, evidente nei bottoni della veste di Gesù, nella lavorazione a giorno delle chiavi di Pietro, nelle rughe sottili attorno agli occhi di Pietro e Paolo, nella scarsella ornata di conchiglie di Giacomo. Benché nulla sappiamo della vita di Rainaldino prima del 1379, le quattro figure conservate provano che se anche il padre dello scultore era guascone, il maestro doveva aver ricevuto la sua formazione in ambito campionesse⁴⁷: a un'educazione lombarda rinviano le spalle strette e spioventi, gli zigomi sporgenti, le barbe e le capigliature turgide.

Ancora più importante da un punto di vista religioso fu l'altra commissione ricevuta da Rainaldino in quegli anni: la statua di sant'Antonio

⁴⁵ MOSKOWITZ 2001, pp. 262, 357 nota 9; CERUTTI 2019, pp. 106-107, che individua giustamente il primo riflesso del modello balduccesco nel dossale oggi al Museo di Sant'Agostino a Genova, proveniente dalla locale chiesa di San Domenico.

⁴⁶ Su queste opere devo limitarmi a rinviare a POESCHKE 2000, cat. 255 (altare maggiore di Sant'Eustorgio) e 262,263 (dalle Masegne), e MOSKOWITZ 2001, pp. 213-214 (ancona dei Magi), 224-225 (altare maggiore di Sant'Eustorgio), 262-267 (dalle Masegne). Si noti che in Sant'Eustorgio la concorrenza nei confronti dei francescani si sposa con le scelte di prestigio dei Visconti, grandi protettori del convento. La storia delle pale marmoree meriterebbe di essere seguita entro il Quattrocento.

⁴⁷ Come suggeriscono giustamente WOLTERS 1976, I, p. 59-60 e G. Valenzano in LORENZONI, DAL POZZOLO 1995, cat. 1-4; cfr. anche FRANCO 2012, p. 244. TIGLER 2000, p. 251, propone di accostare le statue di Rainaldino ai sei apostoli lignei nella cripta di Saint-Sernin a Tolosa (su cui è di riferimento, come per tutta la scultura della regione, PRADELIER-SCHLUMBERGER 1992, pp. 262-264), ma la fattura un po' molle e le pose danzanti di queste figure mi paiono lontane dal saldo modellato e dall'anatomia organicamente costruita delle statue al Museo Antoniano. Concorde con Tigler CALLOVI 2008-2009, p. 27.

destinata alla nicchia che sormonta il portale di facciata della basilica (fig. 9)⁴⁸. Mutila delle braccia e con una testa rifatta (l'originale era perduta già nel Cinquecento), consunta in superficie da secoli d'intemperie, la figura, oggi collocata nel Museo Antoniano, ha suscitato scarso interesse, ma per la posizione e le dimensioni essa doveva essere considerata un'opera di significato cruciale. Fu forse un misto di fierezza per un simile onore e di devozione al santo che spinse Rainaldino a lasciare il suo nome in un'iscrizione, anch'essa ormai incompleta, sulla base della statua⁴⁹.

La carriera successiva dell'artista conferma l'apprezzamento di cui dovette godere anche fuori di Padova: nel 1389 egli è nominato capomastro del cantiere del duomo di Orvieto, in ragione della sua fama come "valentissimus magister in exercitio et magisterio artis lapidum in intagliando et schultando figuras et folias et in aliis pulcherrimis et decoribus expediendis in opere et fabrica super dicta dicitur perfectus"⁵⁰. Ancora nel 1401, nell'ultima menzione che abbiamo di lui, vediamo quanto fosse stimato: il 15 ottobre di quell'anno Francesco Gonzaga scrive a Jacopo Dal Verme pregandolo di inviargli a Mantova "magistros Rainaldinum Guasconum et Anthonium de Mestre taiapetras, [...] boni viri et experti in tali opere"⁵¹, affinché valutassero la facciata del locale duomo, appena conclusa da Pierpaolo Dalle Masegne⁵². Nelle opere e attraverso i documenti, Rainaldino si rivela dunque come uno scultore a suo agio tanto nell'entourage signorile quanto nelle realtà urbane, capace di destreggiarsi con successo tra corte e città. Lo conferma ancora una cronachetta del primo Quattrocento, che all'anno 1396 cita "maistro Renal-



Fig. 9 - Rainaldino di Pietro di Francia, *Statua di sant'Antonio* proveniente dalla facciata del Santo, Padova, Museo Antoniano.

⁴⁸ G. Valenzano in LORENZONI, DAL POZZOLO 1995, cat. 5.

⁴⁹ L'iscrizione recita: {sculpt}sit Ranaldinus {...}nsis (ibidem). L'aggettivo può essere sciolto, piuttosto che come "parisiensis", come suggerì GUIDALDI 1931, come "podiensis" (dunque del Puy).

⁵⁰ Orvieto, Archivio del Comune, 1389, c. 38, edito da FUMI 1891, p. 74. Si veda anche IBIDEM, p. 75, 482-483. Si noti anche l'apprezzamento per la maestria nella scultura che oggi consideriamo ornamentale.

⁵¹ Mantova, Archivio Gonzaga, Copialettere 1401, I, c. 72v, edito da TORELLI 1913, p. 69.

⁵² Cfr. CAVAZZINI 2012, pp. 241-243.



Fig. 10 - Rainaldino di Pietro di Francia, Tabernacolo della Madonna Mora, Padova, Sant'Antonio, cappella della Madonna Mora.

giato da edicole (fig. 10), sorretto da colonne in marmo rosso e coronato da una figura di Dio Padre benedicente. La cuspide è ornata al centro da un tondo con il Cristo in Pietà e fiancheggiata dalle figure dell'Annunciazione. Le edicole sul retro ospitano i santi Giovanni Battista e Maria Maddalena, mentre nelle nicchie sottostanti compaiono quattro angeli. Tale baldacchino incornicia anche i profeti e angeli affrescati da Giotto sulla parete di fondo della cappella⁵⁶, la cui presenza è chiaro indizio del fatto che la statua di Rainaldino ne sostituì una precedente, probabilmente di

din di Franca⁵³ come autore della statua in pietra della Madonna collocata sull'altare della Vergine presso l'arca di sant'Antonio e l'oratorio del beato Luca Belludi⁵³. Varrà la pena di insistere su quanto è raro che il nome di uno scultore sia menzionato in una cronaca, per di più posteriore, benché di poco, alla sua morte⁵⁴; è senz'altro l'alto valore devozionale e civico della statua ad aver tenuto vivo il ricordo del suo creatore.

La figura in questione può infatti essere identificata con la cosiddetta Madonna Mora, che ha dato il suo nome alla cappella in cui è albergata⁵⁵. La figura è collocata entro un tabernacolo cuspidato fiancheggiato da edicole (fig. 10),



Fig. 11 - Rainaldino di Pietro di Francia, Madonna Mora, Padova, Sant'Antonio, cappella della Madonna Mora.

analogo iconografia ma certo di minori dimensioni⁵⁷. Come attesta l'epigrafe sulla base della Madonna, questa fu offerta dalla confraternita di sant'Antonio col decisivo contributo finanziario di un membro, Domenico Lanio. Ancora una volta si è colpiti dal rilievo della commissione affidata a Rainaldino, incaricato di una statua che sarebbe servita da fulcro per la devozione di una confraternita di primo piano, collocata sull'altare dello spazio corrispondente all'antica chiesa di Santa Maria Mater Domini - di cui del resto l'immagine rammenta il vocabolo. La lettura dello stile della Madonna è ostacolata dalla pesante ridipintura applicata da Giovanni Battista Monici nel 1853⁵⁸, ma al di sotto di essa si riconosce la stessa struttura della Madonna della cappella di San Giacomo, resa qui però con forme più dilatate (fig. 11). Il Bambino è scolpito in ambedue i casi in modi assai prossimi, sia nei caratteri della testa, sia nei gesti, nell'attitudine generale e nell'abbigliamento. La policromia ottocentesca ha forse indotto a esagerare lo scarto stilistico tra le due opere, che potevano essere in origine meno differenti di quanto oggi non appaia⁵⁹.

Come mostrano i casi di Andriolo de Santi e Rainaldino di Pietro, la storia della scultura al Santo, come del resto a Padova in generale, si gioca nel Trecento tra Venezia e Milano, a parte poche eccezioni. È questo il

⁵³ SIMONSFELD 1881, p. 519.

⁵⁴ Sulla sfortuna critica degli scultori nel Trecento si veda PALOZZI 2017.

⁵⁵ Sulla statua WOLTERS 1976, cat. 130; KING 1995b, p. 114; CALLOVI 2008-2009; sulla cappella GANGUZZA BILLANOVICH 1979; BOURDUA 2004, pp. 104-108; GUAZZINI 2015. Il nome Madonna "Negra" o "Mora" non è attestato prima della fine del Seicento (SARTORI 1983, p. 535), ed è forse legato all'annerimento della superficie prodotto dal fumo delle candele.

⁵⁶ Si veda qui il contributo di Giacomo Guazzini.

⁵⁷ GUAZZINI 2015, p. 7.

⁵⁸ *Archivio Sartori* 1983, p. 539. Le corone in rame dorato furono fabbricate nella stessa occasione dall'argentiere Francesco Zaccaria: cfr. IBIDEM.

⁵⁹ WOLTERS 1976, p. 61 spiega lo scarto con il soggiorno orvietano; tale proposta è ripresa e precisata da TIGLER 2000, p. 251 e CALLOVI 2008-2009, p. 29.



Fig. 12 - Monumento funerario di Federico da Lavellongo, Padova, Sant'Antonio, andito tra la chiesa e il chiostro del Capitolo, parete est.

caso del monumento funerario di Federico da Lavellongo⁶⁰, che fu podestà di Padova dal 1371 al 1373, anno della morte, senatore di Roma e “electus probitate animi [...], in armis stranuus, miles pius atque severus”, come recita l'epigrafe (fig. 12)⁶¹. Il defunto è rappresentato giacente, le mani giunte in preghiera e gli occhi aperti, rivestito dell'armatura accuratamente descritta, la testa posata sul cuscino e i piedi poggianti contro due leoni che simboleggiano il suo valore. Il *gisant* è inquadrato da un arco inflesso che culmina nello stemma del Lavellongo sormontato dal suo cimiero. Nella lunetta dell'arco il podestà appare di nuovo inginocchiato e introdotto presso la Madonna col Bambino dai santi Francesco, Antonio

⁶⁰ WOLTERS 1976, cat. 117; WOLTERS 1984, pp. 18-19; PUPPI 1994, p. 212; FRANCO 2007b, pp. 185-186.

⁶¹ FOLADORE 2009, II, cat. Santo 42; GIOVÈ MARCHIOLI 2003, pp. 306, 311, che sotto-linea giustamente il basso livello esecutivo dell'iscrizione.

abate e Giacomo⁶², mentre Pietro, Paolo e un santo vescovo (forse Prosdocimo) presentano, con iconografia assai singolare, lo stemma con cimiero del condottiero⁶³. Sulla fronte del sarcofago, sorretto da mensole ornate da mascheroni tra le quali è inserito l'epitaffio, compaiono sei personaggi sotto archi a sesto acuto dal profilo polilobato. Si tratta di sei uomini in abiti civili: quattro portano cinture lussuose, in oreficeria, e uno l'abito lungo proprio dei dotti. Un tempo erano identificabili grazie agli stemmi posti al di sopra di loro, sulla cornice della cassa, oggi non più riconoscibili per la perdita del colore. Non si tratta di *pleurants*, ma piuttosto di parenti o alleati, secondo uno schema iconografico che Morganstern ha studiato per l'Europa del Nord, dove esso è diffuso, parlando di “tombe di parentela”⁶⁴: l'accento non è messo sul lutto, ma sulla rete di rapporti sociali che dà forza a un individuo e alla sua casata. L'impaginazione e lo stile di queste figurine ricordano opere inglesi: Wolters ha giustamente richiamato il sepolcro di Sir William Kerdiston (m. 1361), nella chiesa di Reepham presso Norfolk e quello di Thomas Beauchamp (m. 1369), conte di Warwick, nella collegiata di St Mary a Warwick⁶⁵. Su quest'ultima tomba, la *gisante* della contessa Catherine Mortiemer indossa un copricapo di trina a nido d'ape; la dama scolpita sulla mensola che sorregge a destra l'arco della tomba Lavellongo (cui corrisponde un uomo con corona a sinistra) ne porta uno identico - un dettaglio estraneo alla moda italiana del tempo. Come e perché uno scultore inglese sia arrivato a Padova e sia stato scelto per quest'impresa resta oscuro⁶⁶.

I monumenti funerari costituiscono l'insieme più consistente di sculture trecentesche al Santo. In tutta l'Italia bassomedievale la sepoltura in una chiesa mendicante costituiva un privilegio ambito⁶⁷. La centralità della basilica antoniana nella vita religiosa e civile padovana non fece che

⁶² BOURDUA 1992, p. 424.

⁶³ Sull'uso dei cimieri in ambito signorile nel Trecento in Italia del Nord, si veda FERRARI 2019, specie p. 140 per gli esempi al Santo. Anche l'iconografia di Maria come *Mulier amicta sole* (Ap. 12) merita di essere segnalata. Cfr. VETTER 1959. Per lo stile della lunetta, FLORES D'ARCAIS 1984b, p. 63. Il sottarco presenta sei busti di santi entro medaglioni.

⁶⁴ MORGANSTERN 2000; per la tradizione dei *pleurants* si veda QUARRÉ 1971. Pochi anni dopo l'arca di Raimondino Lupi darà della “tomba di parentela” una versione di una monumentalità eccezionale.

⁶⁵ MORGANSTERN 2000, pp. 103-107. Anche le mani giunte in preghiera e gli occhi aperti sono ricorrenti sui sepolcri di uomini d'arme inglesi del periodo: esempi *ibidem*, *passim*.

⁶⁶ Non ho qui lo spazio per discutere il caso di un altro sepolcro forse di mano transalpina, quello di un membro della famiglia Ongarelli collocato nell'andito tra i chiostri del Capitolo e del Noviziato; si veda al riguardo WOLTERS 1976, cat. 113; WOLTERS 1984, pp. 19-21.

⁶⁷ BRUZELIUS 2011; BRUZELIUS 2014b.

accrescerne la forza d'attrazione come ultima dimora⁶⁸. Le tombe trecentesche sono oggi distribuite soprattutto nei chiostri del convento. Malgrado il loro numero e la loro varietà, esse riflettono solo parzialmente l'originaria densità e la molteplicità di sepolture. Gonzati conteggia 69 iscrizioni e monumenti del XIV secolo, ma le opere dovettero essere in origine ben più numerose⁶⁹. Nel corso dei secoli sono inoltre stati frequenti gli spostamenti e i rimaneggiamenti⁷⁰. Anche considerando le sole tombe superstiti, una trattazione esaustiva è ancora una volta impossibile, sia per la massa delle opere da considerare, sia per l'assenza di un lavoro completo di catalogazione preliminare. Procederò anche qui a una campionatura di esempi significativi organizzati secondo temi rilevanti. Il sepolcro Lavelongo di cui si è appena detto permette di intravedere subito alcuni tratti distintivi dell'arte funeraria trecentesca al Santo.

Vistoso è il ricorso al complemento pittorico per arricchire tanto l'aspetto quanto il significato dei monumenti funebri, un fatto che è illustrato al livello più alto nelle cappelle fondate da Bonifacio e Raimondino Lupi⁷¹. Tale pratica mi pare legata più allo statuto elevatissimo riconosciuto alla pittura a Padova nel Trecento⁷², che a un'indisponibilità presunta di scultori di qualità: come si è detto, i casi sono numerosi, anche in basilica, in cui i committenti seppero assicurarsi scultori di vaglia. Un esempio illustre della sinergia, formale e iconografica, tra pittura e scultura è fornito del sarcofago dei fratelli Bonzanello e Nicolò da Vigonza (fig. 13)⁷³. Quest'ultimo è collocato nell'andito tra la basilica e il chiostro del Capitolo, sulla parete ovest. La fronte del sarcofago, a base modanata e dalla cornice fogliata, è scandita in tre campi da quattro colonnine tortili; lo spazio centrale è occupato dall'arme dei due defunti, mentre nei campi esterni e sui lati è ripetuta, entro polilobi o rombi rispettivamente, una croce. Lo stemma familiare riappare anche sull'epitaffio, "di squi-

sita fattura"⁷⁴, inserito sotto il sepolcro, e sulle mensole che sorreggono l'arcosolio aggettante che inquadra la tomba. L'arco e la lunetta che esso domina sono stati interamente dipinti da Giusto de' Menabuoi⁷⁵. Sulla fronte dell'arco, l'Annunciazione sembra sostituire le statuette di Maria e Gabriele che così spesso ornano le estremità dei sarcofagi in area veneta⁷⁶. Nella lunetta i due fratelli sono inginocchiati ai piedi del trono su cui sono seduti la Vergine e il Cristo che la incorona; essi sono accompagnati ciascuno da quattro santi. Bonzanello morì nell'assedio di Chioggia alla fine del 1379⁷⁷, il fratello lo precedette nella tomba, come indica l'epitaffio. Entrambi indossano le armature che convengono loro in quanto uomini d'arme. L'iscrizione invita il passante a meditare sulla vanità della vita e a pregare per la salvezza dei due defunti. Quest'appello al "viator gradiens hoc calle" rammenta in modo eloquente quanto la collocazione di un sepolcro fosse importante: il frequente passaggio di frati e fedeli in quest'andito spiega "l'evidente intasamento di depositi funebri" che vi si osserva⁷⁸. L'epigrafe celebra inoltre la nobiltà d'animo e di nascita di Bonzanello, ne esalta la prodezza guerriera, e lo definisce "fidus Carrigenis".

La prossimità dei defunti ai signori è un altro dei tratti ricorrenti delle tombe del XIV secolo al Santo⁷⁹. Alla strutturazione sociale della Padova trecentesca, in rapporto con la presenza della corte, è peraltro legata la



Fig. 13 - Monumento funerario di Bonzanello e Nicolò da Vigonza, Padova, Sant'Antonio, andito tra la chiesa e il chiostro del Capitolo, parete ovest.

⁶⁸ FRANCO 2003; HEINEMANN 2012, pp. 375-415.

⁶⁹ GONZATI 1854, II, pp. 26-105. Nella sua *Descrizione di Padova e suo territorio* del primo Seicento Andrea Cittadella conteggiava 120 sepolcri nei quattro chiostri (CITTADELLA ED. BELTRAME 1993, pp. 43-44); POLIDORO 1590, pp. 76-77, segnala, "oltre gli epitaffii, arche, e sepolture, che sono nella chiesa del Santo, suoi cimiteri, e chiostri", non meno di 176 "sepulture nella terra cavate". Beninteso, non tutti questi monumenti erano trecenteschi.

⁷⁰ FRANCO 2003, p. 270, n. 51; HEINEMANN 2012, pp. 379, 381 n. 46.

⁷¹ WOLTERS 1984, pp. 15-17; EDWARDS 1988; PUPPI 1994, pp. 211-212; FRANCO 2003, p. 272.

⁷² DONATO 1999.

⁷³ WOLTERS 1984, pp. 15-16; BOURDUA 1992, p. 475. Ricordo anche il caso analogo del sepolcro Paradisi, collocato accanto a quello dei da Vigonza: GONZATI 1854, II, n° XLIX; FOLADORE 2009 II, cat. Santo 40; RUZZA 2016, p. 341.

⁷⁴ GIOVÈ MARCHIOLI 2003, p. 311; per quest'epigrafe si veda anche IBIDEM, p. 308 e FOLADORE 2009, II, cat. Santo 42.

⁷⁵ Si veda qui il contributo di Luca Baggio.

⁷⁶ Un buon esempio del tipo è offerto dalla tomba del giudice Corrado da Sala e di suo figlio Daniele, collocata nel chiostro del Capitolo; cfr. WOLTERS 1976, cat. 74; WOLTERS 1984, pp. 13-14; FOLADORE 2009, II cat. Santo 59.

⁷⁷ KOHL 1998, pp. 216, 397 n. 32.

⁷⁸ FRANCO 2003, p. 265, con un commento pertinente sul desiderio di visibilità per le sepolture. HEINEMANN 2012, p. 414, suggerisce che gli anditi siano stati progressivamente occupati a causa dell'indisponibilità di spazi nelle cappelle.

⁷⁹ KOHL 2003.



Fig. 14 - Monumento funerario di Manno Donati, Padova, Sant'Antonio, andito tra i chiostri del Capitolo e del Noviziato, parete sud.

frequenza con cui illustri uomini d'arme ottennero un monumento funerario imponente e riccamente ornato, frequenza che non ha equivalenti altrove in Italia a quest'epoca⁸⁰. Se nessun altro insieme raggiunge l'insolenza dell'arca di Raimondino Lupi, oltre ai sepolcri Lavellongo e Vigonza possiamo ricordare quello del condottiero di origine fiorentina Manno Donati, inserito in un arcosolio nell'andito tra i chiostri del Capitolo e del Noviziato (fig. 14)⁸¹. Rampollo della nobile famiglia fiorentina, il Donati fu capitano al servizio di

Francesco da Carrara a più riprese nel corso della sua esistenza⁸². Egli giace in armatura con le braccia incrociate sul ventre, la spada al fianco⁸³. Sulla fronte del sarcofago, scandita da colonnine tortili, compaiono al centro l'arme sormontata dal cimiero e ai lati rombi con la croce⁸⁴. Al di sotto

⁸⁰ KING 1995b, p. 116.

⁸¹ WOLTERS 1976, I, cat. 108; WOLTERS 1984, p. 18; KING 1995b, p. 116. È ignoto se l'affresco col Cristo risorto inserito sotto l'arcosolio, attribuito a Domenico Campagnola (LUCCO 1984a, pp. 161-162) riproduca l'iconografia della lunetta d'origine.

⁸² Per la biografia, KOHL 1992, che discute, sulla base di WILKINS 1960, la discrepanza tra la data della morte indicata dall'epitaffio (31 agosto 1370) e da alcuni cronisti, e quella che implicano alcune altre fonti (piuttosto il 1374). Posta l'importanza della data iscritta sul monumento per la memoria liturgica, è singolare che questa sia sbagliata.

⁸³ Data la loro rilevanza come *status symbol*, sarebbe interessante che qualche specialista studiasse le armature rappresentate in scultura e pittura al Santo nel Trecento: potremmo allora meglio capire le variazioni che si osservano da un monumento all'altro e il loro significato.

⁸⁴ KING 1995b, p. 116, interpreta le croci come stemmi del comune di Padova e dunque come una dichiarazione di fedeltà alla città. L'onnipresenza delle croci sui sarcofagi, la varietà dei loro profili, e la perdita della policromia, e dunque degli eventuali colori araldici, impone prudenza in materia.

della cassa è ancora una volta inserita l'epigrafe funeraria, composta da Petrarca⁸⁵. Gli esempi sinora evocati, e quelli che saranno citati oltre, mostrano *ad abundantiam* quanto l'uso di scritture esposte elaborate tanto nel contenuto quanto nella forma sia esteso, coerente, meditato: il *corpus* antoniano di tombe accompagnate da epigrafi è eccezionale per la sua ampiezza e qualità, e molto rivela sullo statuto della parola scritta in una città che fu al tempo stesso sede universitaria di prim'ordine e una delle culle dell'umanesimo⁸⁶.

Non tutti i monumenti funerari presentano un ricco ornato figurativo. Illustri famiglie padovane scelsero un tipo relativamente sobrio, con ampie cornici aggettanti, colonnine tortili alle estremità della cassa, e due stemmi che inquadrano un medaglione centrale contenente una croce racchiusa tra racemi, immagine del salvifico *lignum vitae*: è questo il caso della tomba della famiglia Capodivacca nel chiostro del Capitolo (fig. 15)⁸⁷. Quanto alla tomba Peraga (fig. 16), anch'essa nel medesimo chiostro, la sua semplicità è solo apparente, come ha ben visto Ruth Wolff: il ricorso al rosso veronese, l'inserimento, sulla fronte altrimenti liscia della cassa, della sola, stringata iscrizione, danno enfasi al pregiato materiale e rinviano



Fig. 15 - Monumento funerario di membri della famiglia Capodivacca, Padova, Sant'Antonio, chiostro del Capitolo, parete nord.



Fig. 16 - Monumento funerario di membri della famiglia da Peraga, Padova, Sant'Antonio, chiostro del Capitolo, parete nord.

⁸⁵ WILKINS 1960; GIOVÈ MARCHIOLI 2003, p. 366; FOLADORE 2009, II, cat. Santo 71.

⁸⁶ GIOVÈ MARCHIOLI 2003; FOLADORE 2009; sul precoce umanesimo padovano si vedano il classico BILLANOVICH 1976 e il più recente (e discusso) WITT 2005.

⁸⁷ GONZATI 1854, II, n. LXXVI; similissimi il sarcofago della famiglia Capodilista nella cappella di San Prosdocimo (oggi di San Bonifacio), per cui cfr. *ibidem*, n. XCVI; WOLTERS 1984, p. 16; HEINEMANN 2012, p. 403, e quello Enghelfredi nel chiostro del Paradiso, per cui cfr. FRANCO 2003, p. 271-272; HEINEMANN 2012, p. 385. Il sarcofago di vari membri della famiglia Lupi, nel chiostro del Capitolo, presenta al centro l'arme familiare e negli scomparti esterni e quelli laterali croci entro rombi: GONZATI 1854, II, n° XVIII; FOLADORE 2009, II, cat. Santo 51-52.

all'illustre precedente dell'arca di Antenore, anch'essa aniconica e fregiata soltanto di un'epigrafe⁸⁸.

I grandi condottieri e i membri di illustri famiglie cittadine, specialmente se vicini ai da Carrara, ottennero dunque il privilegio di poter erigere sepolcri monumentali in spazi di grande visibilità. L'altro gruppo sociale che godette di analoghe concessioni fu quello degli uomini di legge. Le tombe dei dottori figurano qui in numero e forme eccezionali per il contemporaneo panorama italiano, in sintonia con la preminenza dell'Università nella vita e nella cultura cittadine⁸⁹. Tra di esse, il primo posto spetta alla "operosa marmorea que tumba" del giurista Raniero Arsendi, chiamato a insegnare il diritto presso lo Studio patavino da Ubertino da Carrara nel 1344 (con lo stipendio elevatissimo di 600 ducati annui), consigliere dei signori e morto nel 1358⁹⁰. L'ambizione del monumento colpisce (fig. 17): il sarcofago pensile è addossato alla parete sud del chiostro del Capitolo, di fronte all'uscita dalla chiesa e accanto all'ingresso dell'andito verso il chiostro del Noviziato, ed è sormontato da un arco a sesto acuto il cui intradosso è ornato da medaglioni dipinti contenenti busti di santi e profeti ormai quasi illeggibili. Anche la parete di fondo sotto l'arco era verosimilmente dipinta. Il sarcofago è del tipo con nicchie a conchiglia: quella centrale è occupata dalla Madonna in trono, incoronata, che tiene con la destra un libro aperto e con la sinistra sorregge il Bambino; questi benedice con la destra e porta il globo con la sinistra. Nelle nicchie laterali compaiono a destra Maria annunciata, a sinistra Francesco⁹¹. Al tempo di Gonzati la statuetta di Francesco si trovava ancora nella nicchia posteriore destra del sepolcro⁹²; al suo posto stava in origine certamente l'angelo Gabriele, mentre è difficile suggerire quale altro santo occupasse la quarta nicchia. Le nicchie sono fiancheggiate da colonnine tortili e separate da specchiature di marmo venato. Turgide cornici fogliate ornano non solo il profilo superiore della cassa, ma anche quello inferiore (che è di solito semplicemente modanato); ampie

⁸⁸ GONZATI 1854, II, n. LXXII; WOLTERS 1984, pp. 16-17; WOLFF 2003, p. 287.

⁸⁹ Sulle tombe dei dottori, dopo l'apertura di KING 1995b, p. 116, si vedano soprattutto CARRINGTON 1996 e WOLFF 2003.

⁹⁰ La citazione è da SAVONAROLA (1446-1447) 1902, p. 34. Per la vita e le opere dell'Arsendi, ABBONDANZA 1962. Sul sepolcro, GONZATI 1854, II, n. XXXII; WOLTERS 1976, cat. 83; WOLTERS 1984, pp. 14-15, 21; CARRINGTON 1996, pp. 233-235 e *passim*; WOLFF 2003, pp. 282-284.

⁹¹ Piuttosto che Antonio: l'attributo della croce è proprio piuttosto del fondatore dell'ordine. Foladore identifica la figura femminile con santa Chiara, ma il gesto della mano sollevata e l'abbigliamento all'apostolica la designano chiaramente come la Vergine annunciata.

⁹² GONZATI 1854, II, p. 58.



Fig. 17 - Monumento funerario di Raniero Arsendi, Padova, Sant'Antonio, chiostro del Capitolo, parete sud (© Fototeca del Messaggero di Sant'Antonio, Giuseppe Rampazzo).

tracce di doratura su fondo blu restano sulle parti ornamentali. Questa dicromia era ricorrente sulle tombe di prestigio, e la si ritrova infatti su molti monumenti già menzionati, dalle arche della cappella di San Giacomo ai sarcofagi dell'andito tra chiesa e chiostro del Capitolo. Le mensole che sostengono il sarcofago, poggianti a loro volta su mascheroni animali, sorreggono gli scudi con lo stemma del defunto. Raniero stesso appare in forma di *gisant*, avvolto negli abiti del dotto e con le braccia incrociate sul ventre, ribaltato verso l'osservatore; poggia la testa su un cuscino e i piedi su tre massicci codici dalla legatura ornata da borchie e fermi, che si presentano chiaramente come lussuosi in-folio

giuridici⁹⁵. Essi rappresentano verosimilmente le tre parti in cui Irnerio aveva diviso il *Digestum* giustiniano: il *Digestum vetus*, l'*Infortiatum* e il *Digestum novum*⁹⁴; l'Arsendi fu lettore appunto di questi tre nel corso della sua carriera universitaria⁹⁵. Una raffinata epigrafe dalla cornice dentellata è incastrata tra le mensole e celebra in esametri e in termini iperbolici le qualità dell'Arsendi, definendolo come "legalis apex, venerabile lumen legibus, in mondo iuris summusque monarcha"⁹⁶. È forse qui la chiave per capire l'aspetto più rimarchevole del monumento, che riprende, tipologicamente, il modello dei sepolcri di Ubertino e Jacopo II da Carrara un tempo nella cappella maggiore di Sant'Agostino⁹⁷. Si noti che, nella decina d'anni che seguì il loro completamento, le arche carraresi furono imitate, oltre che per l'Arsendi, solo per personalità politiche di rango: il doge Giovanni Gradenigo (m. 1356), il cui perduto sepolcro si trovava in Santa Maria dei Frari a Venezia, e Giovanni della Scala (m. 1359), la cui tomba, già nei Santi Fermo e Rustico a Verona, è oggi sul sagrato di Santa Maria Antiqua⁹⁸. Ma il sommo monarca nel mondo del diritto poteva ben meritare una tomba degna d'un principe. Una scelta così incisiva pone in modo particolarmente acuto il problema di chi abbia concepito l'iconografia del sepolcro e composto il testo dell'epitaffio - una questione che si pone per la maggioranza delle tombe antoniane, e per la quale la risposta precisa non potrà venire che da una serie di analisi specifiche⁹⁹.

⁹³ Per la rappresentazione di libri nelle tombe dei dottori padovani, cfr. in generale CARRINGTON 1996, pp. 184-186. WOLFF 2003, pp. 282-283, ha attirato l'attenzione su un sermone del giurista patavino Niccolò Matarelli, secondo il quale "il ricevimento dei libri [...], in quanto parte della *licentia docendi*, equivalesse al ricevimento della corona o alla consegna della spada per un neo-cavaliere". Matarelli parla tuttavia di un libro, simbolo della *plenitudo auctoritatis*, e anche a Bologna, dove Arsendi compì i suoi studi, la cerimonia dell'*inceptio* prevedeva la consegna di un solo volume (cfr. DESTEMBERG 2009, pp. 125-126). Sarebbe stato più semplice e meno costoso rappresentare un solo volume, la scelta di scolpirne tre non è dunque banale.

⁹⁴ L'ENGLE 2001. Sono molto grato a Joanna Fronska, Donato Gallo, Claudia Rabel e Federica Toniolo per i loro consigli su questa questione.

⁹⁵ Cfr. ABBONDANZA 1962. Che Maria tenga con la destra un libro aperto, attributo non comune, non fa che rafforzare l'aura di quest'oggetto.

⁹⁶ GIOVÈ MARCHIOLI 2003, p. 306 e FOLADORE 2009, II, cat. Santo 57.

⁹⁷ Questo rapporto è sempre stato riconosciuto, ma senza coglierne la forza simbolica.

⁹⁸ D'AMBROSIO 2015, pp. 169-171, con rinvii.

⁹⁹ Cfr. tuttavia al riguardo CARRINGTON 1996, pp. 72-105.



Fig. 18 - Monumento funerario di Bonjacopo Sanvito, Padova, Sant'Antonio, chiostro del Capitolo, parete nord.

La singolarità del monumento Arsendi risalta ancora di più se lo si confronta con quello, posteriore di un quarto di secolo, di un altro giurista, Bonjacopo Sanvito (m. 1385)¹⁰⁰. Anch'egli ebbe diritto a un sarcofago parietale pensile nel chiostro del Capitolo, sulla parete nord (fig. 18). Sotto una rigogliosa cornice fogliata, sulla fronte, scandita da quattro colonnine tortili, le specchiature laterali sono occupate dallo stemma del defunto, inserito entro quadrilobi inflessi; al centro il docente di diritto civile è rappresentato assiso in cattedra, davanti ad un leggio su cui poggia un grande in-folio, nell'atto di 'leggere' nel senso medievale del termine, ossia di leggere e commentare un testo giuridico¹⁰¹. Su ciascuno dei lati brevi una croce è inscritta in un quadrilobo inflesso (quello di sinistra quasi completamente obliterato); tra le mensole, che portano di nuovo lo stemma del Sanvito, è incastrato l'epitaffio, mutilo¹⁰². Certo l'imponenza del sarcofago, l'ostentazione araldica, la rappresentazione in atto d'insegnare, l'abbigliamento rivelano la posizione sociale ragguardevole del defunto, ma l'insieme è ben più modesto del monumento Arsendi.

¹⁰⁰ WOLTERS 1976, cat. 123; WOLTERS 1984, cat. 21; CARRINGTON 1996, pp. 417-418; WOLFF 2003, p. 281-282.

¹⁰¹ WOLFF 2003, p. 281-283. Per l'iconografia del defunto docente in generale anche CARRINGTON 1996, pp. 125-155.

¹⁰² FOLADORE 2009, II, cat. Santo 47.



Fig. 19 - Lastra tombale di Bettina di Giovanni d'Andrea, Padova, Sant'Antonio, chiostro del Capitolo, galleria nord.

Il prestigio della professione giuridica beneficiò, di riflesso, a Bettina di Giovanni d'Andrea (m. 1355), che fu sepolta ai piedi della parete nord del chiostro del Capitolo, sotto una lastra terragna su cui ella è rappresentata a rilievo, giacente, la testa posata su un cuscino, le mani incrociate sul ventre, abbigliata in modo ricco e dignitoso, le maniche dell'abito impreziosite da bottoni, un ampio mantello sulle spalle e un velo sulla testa (fig. 19)¹⁰³. L'iscrizione che corre intorno all'effigie la designa come la figlia di Giovanni d'Andrea, "archidoctoris decretorum", e la moglie di Giovanni Sangiorgi, "doctoris decretorum"¹⁰⁴. La defunta è così definita in funzione del padre e del marito, e l'araldica rafforza questo messaggio: accanto al cuscino sono scolpiti due scudi con alla destra araldica l'arme del padre, alla sinistra araldica quella del marito, accompagnati rispettivamente dalle iscrizioni: "hinc genita" e "hic nupta". Si noti che usualmente, nell'araldica femminile, il posto d'onore è riservato allo stemma del coniuge¹⁰⁵; l'inversione si spiega qui verosimilmente con la maggiore fama del padre come giurista, espressa anche negli epiteti dell'epigrafe. Se la lastra terragna non è riservata soltanto alle donne - si pensi al sigillo del giurista Domenico Torreglia (m. 1350) - il ricorso a questa tipologia più modesta è comunque rivelatore di una gerarchia di genere¹⁰⁶. Questa gra-

¹⁰³ GONZATI 1854, II, n. XXXI; KING 1995b, p. 116. Notizie su Bettina di Giovanni d'Andrea in ROSSI 1957.

¹⁰⁴ GIOVÈ MARCHIOLI 2003, p. 310; FOLADORE 2009, II, cat. Santo 56.

¹⁰⁵ HABLLOT 2019, pp. 55-60.

¹⁰⁶ Per la lastra Torreglia, GONZATI 1854, II, n° XXVI; KING 1995b, p. 116. Per osservazioni sulle distinzioni di genere nell'epigrafia al Santo, GIOVÈ MARCHIOLI 2003, pp. 309-310 e FOLADORE 2009, I, pp. 203-205.



Fig. 20 - Lastra del sarcofago di Bartolomea Scrovegni, Padova, Sant'Antonio, cappella di San Felice (già di san Giacomo).

dazione dipende ovviamente anche dal rango della defunta: Bartolomea Scrovegni (m. 1333), nipote del più celebre Enrico e moglie di Marsilio II da Carrara (fig. 20), ebbe diritto a una tomba parietale¹⁰⁷. Il sarcofago della Scrovegni fu dapprima collocato nella cappella di San Michele, nel transetto sud della basilica; solo la lastra frontale fu poi trasferita al centro della parte sud della cappella di San Giacomo, ai piedi della *Crocifissione* di Altichiero, all'epoca della sua costruzione. Bonifacio Lupi ve la fece murare per esibire i suoi rapporti di parentela, per via materna, tanto con la famiglia Scrovegni quanto con i da Carrara¹⁰⁸. La lastra riprende un tipo duecentesco, modificandolo, e mostra la Madonna col Bambino seduta su un trono sorretto da due angeli¹⁰⁹. Se l'esecuzione è modesta, il tipo di cassa non manca di fierezza; si noterà tuttavia la secchezza dell'epigrafe funeraria che corre lungo il margine superiore. Anche una donna legata a due delle più potenti famiglie patavine non ricevette dunque un sepolcro che rivaleggiasse con quelli destinati a degli uomini (o delle coppie). È significativo in questo senso guardare al monumento funerario dei fratelli Gerardo, Alberto e Giovanni da Volparo, databile tra il 1382 e il

¹⁰⁷ WOLTERS 1976, cat. 25; WOLTERS 1984, pp. 12-13; TIGLER 2000, pp. 248-249; FRANCO 2003, p. 274; GIOVÈ MARCHIOLI 2003, pp. 309-310; FRANCO 2007b, pp. 191-192; FOLADORE 2009, II, cat. Santo 28.

¹⁰⁸ RICHARDS 2000, pp. 147-148.

¹⁰⁹ Il modello ne è fornito in basilica dal sepolcro della famiglia Rogati Negri nella cappella della Madonna Mora, databile al volgere del Duecento, dove però è figurato un Cristo benedicente in trono sorretto da angeli. Per questo monumento rilevante e discusso, cfr. WOLTERS 1976, cat. 1; WOLTERS 1984, pp. 10-12; TIGLER 2000, p. 248; FRANCO 2003, pp. 273-274; FRANCO 2007b, pp. 192-193; HEINEMANN 2012, pp. 415-418.



Fig. 21 - Monumento funerario Bolparo, Sant'Antonio, andito tra i chiostri del Capitolo e del Noviziato, parete sud.

1390, collocato nell'andito tra i chiostri del Capitolo e del Noviziato (fig. 21)¹¹⁰. Membri di una famiglia di recente fortuna, arricchitasi col commercio dei tessuti, i tre fratelli si distinsero nel servizio armato ai Carraresi¹¹¹. Essi ottennero un sepolcro parietale pensile, in marmi pregiati, ornato sulla fronte da una Madonna col Bambino entro nicchia a conchiglia e agli angoli da quattro statuette di santi. La cassa è sormontata da un arcosolio cuspidato e munito di pinnacoli, sotto il quale la lunetta è dipinta con l'Incoronazione della Vergine¹¹². Lo stemma familiare corona i pinnacoli e orna le mensole che sostengono il sarcofago, tra

le quali è come di consueto inserito l'epitaffio. Ritroviamo qui una delle forme più ambiziose di monumento funebre che s'incontri al Santo.

Come le altre opere discusse in queste pagine, la tomba da Volparo è frutto del dinamismo e della ricchezza di Padova nel corso del XIV secolo tanto quanto della forza di attrazione spirituale e sociale esercitata dal convento francescano. Questi fattori coniugati fecero di Padova, e segnatamente del Santo, uno degli *hauts lieux* della scultura trecentesca in Italia, più di quanto non si riconosca di solito. La qualità di molte opere, l'audacia inventiva di altre, l'intervento di scultori appartenenti ad orizzonti diversi, la preziosità dei materiali messi in opera, l'origina-

¹¹⁰ Archivio Sartori 1983, p. 621; WOLTERS 1984, p. 22; GIOVÈ MARCHIOLI 2003, p. 309; FOLADORE 2009, II, cat. Santo 70; HEINEMANN 2012, p. 415. La tomba era accompagnata da un altare per le celebrazioni anniversarie. Cfr. BAGGIO 2013, pp. 105-106. Per la decorazione pittorica, FLORES D'ARCAIS 1984a, p. 64.

¹¹¹ FOLADORE 2009, II, pp. 45-48.

¹¹² Wolters ha ben illustrato come pitture e sculture compongano un unico programma coerente.

lità e la sofisticazione delle interazioni costruite da scultura, pittura ed epigrafia fanno della scultura del XIV secolo in Sant'Antonio un campo d'indagine di straordinario interesse, che merita e attende ancora ulteriori approfondimenti.

Abstract

SONDAGGI IN UNA ZONA D'OMBRA:
APPUNTI SULLA CULTURA TRECENTESCA AL SANTO

Dopo aver constatato il disinteresse relativo della ricerca per la scultura trecentesca al Santo, e aver proposto alcune osservazioni di metodo, il saggio propone un percorso attraverso alcune delle maggiori opere scultoree prodotte per la basilica nel Trecento. Certi temi ricorrenti servono da fili conduttori per questa lettura: la predilezione per il ricorso a marmi pregiati e lavorati con maestria, l'integrazione tra pittura e scultura, l'importanza dei complementi epigrafici, l'innovatività e l'ambizione di talune creazioni, l'inserimento della produzione per Sant'Antonio in una vasta rete di rapporti a livello italiano ed europeo. Ricevono particolare attenzione la pala d'altare della cappella di San Giacomo, la carriera di Rainaldino di Pietro di Francia, e vari sepolcri che attestano dell'importanza dei membri dell'entourage dei Carraresi, dei condottieri e dei dottori universitari nella società e nella cultura, anche artistica, del Trecento padovano.

Abstract

SOUNDINGS IN A DARK AREA: NOTES ON
FOURTEENTH-CENTURY SCULPTURE AT THE SANTO

This essay comments on the relative lack of interest of scholarship for fourteenth-century sculpture at the Santo, and offers some methodological observations. It then proposes a journey through some of the major sculptural works produced for the basilica in the fourteenth century. Certain recurring themes serve as the guiding threads for this analysis: the predilection for the use of precious and masterfully worked marbles, the integration between painting and sculpture, the importance of epigraphic complements, the ingenuity and ambition of certain creations, the inclusion of the production for Sant'Antonio in a vast network of relationships at an Italian and European level. Particular attention is paid to the altarpiece of the chapel of San Giacomo, to the career of Rainaldino di Pietro di Francia, and to various tombs that attest to the importance of the members of the entourage of the Carraresi, of the condottieri and of university doctors in the society and (artistic) culture of fourteenth-century Padua.

