

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 BRETSCHNEIDER

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



ACCADEMIA GALILEIANA
DI SCIENZE LETTERE ED ARTI IN PADOVA

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 Arceo 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

GIOVANNA VALENZANO

L'EDIFICIO DEL SANTO NEL MEDIOEVO:
NOVA JERUSALEM

Sì come fiocchi di fumo candido
Tenui sfilando passan le nuvole
Sul'aéree cupole, sovra
le fantastiche torri del Santo;

Giosué Carducci

La chiesa del Santo di Padova ancora oggi segna l'immagine della città con le sue cupole e i campanili laterali che svettano esilissimi quali minareti verso il cielo (fig. 1). Le cupole in lastre di piombo formano una perfetta croce latina, al cui centro si erge la copertura troncoconica, su modello dell'antico Santo Sepolcro di Gerusalemme (figg. 2-3). Al culmine riluce la copia dell'angelo, posto dopo il ricovero e il restauro della grande statua di rame oggi spostata all'interno del complesso antoniano. La forma dell'edificio riflette le sue funzioni. Nata come chiesa *ad corpus*, è divenuta presto chiesa di pellegrinaggio. La basilica del Santo è tra gli edifici medievali italiani quella che forse meglio corrisponde alla possibilità di analizzare la fabbrica quale *Architektur als Bedeutungsträger*¹. Si tratta di una fabbrica di grandi dimensioni, di complessa articolazione, non facile da leggere nelle sue linee progettuali, né all'interno né all'esterno: un corpo vitale di devozione e fede, di celebrazioni cittadine, in continua trasformazione nei secoli, proprio per questo difficile da comprendere e da esaminare, per la sua storia stratificata e complicata, impossibile da dirimere nelle sue pieghe, nei minimi dettagli (fig. 4).

¹ BANDMANN 1981.



Fig. 1 - Padova, Basilica del Santo, esterno.

Fig. 2 - Immagine della Basilica del Santo Sepolcro di Gerusalemme, Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. St. Peter pap. 32, 44r. (Foto di Giovanna Valenzano).



Fig. 3 - Pesaro, Musei Civici, Modello del Santo Sepolcro in legno d'olivo e madreperla. (Foto di Giovanna Valenzano).

Fig. 4 - Padova, Basilica del Santo, interno, ballatoi con aperture accecate. (Foto di Giuseppe Rampazzo).



Fig. 5 - Padova, Basilica del Santo, esterno della muratura con feritoie che danno luce alla scala all'interno del contrafforte (lato est). (Foto di Giovanna Valenzano).

Nulla è visibile oggi come è stato progettato fin dall'origine; persino le cappelle che a prima vista sembrano aver mantenuto la *facies* medievale sono in realtà frutti di ripristini, svelature, risarcimenti, restauri che hanno sempre e comunque modificato la percezione dell'opera.

Gli ultimi importanti lavori di consolidamento e restauro della fabbrica, da quelli realizzati per il Giubileo del 2000 a quelli diretti da padre Abram nel 2010, fino agli ultimi dopo il terremoto dell'Emilia del 2012, hanno permesso di ripercorrere tutte le strutture murarie, grazie a ponteggi che in tempi diversi

hanno permesso di esaminare quasi ogni muro della basilica² (fig. 5).

La Pontificia basilica Antoniana, acquisisce la sua denominazione in tempi recenti, con il concordato del 1929, che la lega ancora più strettamente al papato, di quanto non sia avvenuto nella sua secolare storia.

Antonio, come Francesco, è assimilato ai primi santi canonizzati dalla Chiesa cristiana, Giovanni, Pietro e Paolo, a cui sono dedicate le grandi basiliche romane. I due edifici francescani, a loro intitolati, sono pertanto denominati basiliche dal punto di vista religioso pur presentando una struttura architettonica non basilicale. Questa osservazione, apparentemente banale, assume invece un significato importante nella ricerca della sua forma iniziale. Sebbene, come tra poco avremo modo di vedere, il papato esercitò un qualche ruolo nella spinta alla realizzazione di una grande costruzione a Padova, il suo apporto nella definizione della fabbrica sembra assai meno rilevante rispetto a quello esercitato nel cantiere di Assisi³. La fortuna del culto di Antonio, già ben attestata nel Duecento, oltre a Parigi, in Germania, è stata messa in connessione anche con lo sviluppo delle prime università europee e degli *studia* francescani⁴. Antonio

e Francesco, uomini nuovi, sono immediatamente canonizzati e assimilati agli apostoli, inseriti in tavole dipinte o in cicli pittorici, quasi sempre in coppia⁵. Entrambi immediatamente riconoscibili dal saio francescano e dai simboli canonici, stimate ed eventualmente Croce per Francesco, il libro e dal XIV secolo il giglio per Antonio, sono offerti come modelli per i confratelli.

Per rendere evidente il ruolo di Antonio, studioso, maestro e predicatore, ma soprattutto nuovo apostolo, e *alter Christus*, come attestano fonti francescane parigine, si è dato vita ad una fabbrica dall'iconografia assai inusitata. Il pensiero medievale, in età scolastica, procede per dimostrazioni e per confronti, richiamandosi alle autorità precedenti, delle scritture, dei libri dei Padri della Chiesa, della prolifica produzione testuale che ha contraddistinto la vita nei monasteri dall'età carolingia a tutto il XII secolo. Nell'esegesi biblica, nella ricerca di significati reconditi, di rapporti tra Vecchio e Nuovo Testamento, il concetto di *figura* agisce non solo nella letteratura ma anche nell'architettura.

Già Krautheimer, in un saggio giustamente famoso, dedicato alla Santa Maria Rotunda, ha coniato il termine di *Memoriabau*, una struttura architettonica che connota esplicitamente un concetto o un altro edificio, in quel caso il Pantheon romano riconsacrato alla Vergine.

Il Santo, nella sua cupola troncoconica, rende esplicito il richiamo al Santo Sepolcro (fig. 3). La memoria dei luoghi santi della *Jerusalem* è sempre stata viva nel Medioevo, dalla fortuna della peregrinazione di Eugerìa ai molti edifici dedicati al santo sepolcro in età carolingia. Proprio presso il convento visse per un periodo e morì nel 1294 Fidenzio da Padova, autore del *Liber recuperationis Terrae Sanctae*, dedicato a papa Nicolò IV. Del resto da Venezia partivano le peregrinazioni verso i luoghi santi, conquistati dopo la IV crociata del 1204.

La decisione di costruire una chiesa vicina alla piccola e modesta Santa Maria Mater Domini è strettamente connessa alla canonizzazione a meno di un anno dalla morte di Antonio, a opera di papa Gregorio IX il 30 maggio 1232. Il primo documento che ricorda il cantiere risale al 9 agosto 1238 (*laborerio ecclesie Sancti Antoni*). Da quel momento altri atti riportano il nome della chiesa dedicata ad Antonio, a esempio il 15 marzo e il 7 agosto del 1247. Nel 1256 Padova riesce a liberarsi da Ezzelino da Romano, un avvenimento da molti messo in connessione con un miracolo dovuto ad Antonio, vicino al popolo padovano e generoso nel dare un segno tangibile a coloro che intercedevano per ottenere il suo aiuto. I frati francescani furono del resto assai impegnati nella propaganda antiezzel-

² ABRAM, DI LASCIO, SERIO 2012.

³ COOPER, ROBSON 2013.

⁴ RIGON 1995b.

⁵ BAGGIO 2013. In generale sull'iconografia di Francesco: BOLLATI 2012, sull'iconografia di Antonio ANDERGASSEN 2016.

liniana; l'associazione dei due eventi distanti di vent'anni, ma legati dal medesimo giorno, il 20 giugno, rese di fatto legate indissolubilmente la celebrazione della ritrovata libertà comunale con la ottava della morte del santo (il 20 giugno 1231). Da quel momento il culto del santo in ambito cittadino assunse acclamazioni e attestazioni mai viste prima. Nel 1256 sono stati firmati due atti nella cancelleria pontificia, che ci attestano due situazioni apparentemente tra loro incoerenti⁶. Nel primo, redatto nel mese di giugno, il legato pontificio Filippo Fontana, vescovo di Ravenna, concede indulgenze ai fedeli che visiteranno la basilica in cui si conserva il suo glorioso sepolcro "*ad eius basilicam in qua gloriosum sui corporis depositu conservatur...accesserint*", a cui seguì l'estensione del privilegio sottoscritto da papa Alessandro IV destinato ai "*ministri et fratres ordinis fratrum minorum Paduanorum, sicut accepimus, ecclesiam ceperunt construere*". Nel 1258 si menziona una chiesa nova. A quella data la chiesa poteva dirsi terminata, ma in che forma? Si tratta di una documentazione preziosa, ma in un certo senso indiretta. Non si sono infatti conservati i più antichi libri mastri, i quaderni dove si registravano le spese ed erano annotati i pagamenti per tutte le attività connesse alla costruzione e manutenzione di un edificio ecclesiastico, così utili per la storia di un cantiere medievale, tanto da essere chiamati "Libri di fabbrica". Non vi è notizia della posa della prima pietra, né abbiamo testimonianza dei principali attori nella decisione e finanziamento della costruzione. Per le diverse fasi costruttive nel Duecento e nel primo Trecento siamo completamente privi di notizie essenziali per dirimere la storia della fabbrica⁷.

Non abbiamo quindi documenti diretti sulla costruzione della chiesa, ma solo fonti indirette, quali i legati pontifici che comunque erano scritti secondo un preciso formulario. Nel documento del giugno 1256 si concede indulgenza a quanti visiteranno la basilica in cui è conservato il corpo di Antonio, nel documento del mese successivo è scritto che i ministri e i frati dell'ordine di san Francesco hanno iniziato a costruire una fabbrica in suo onore.

Come spiegare questa evidente ma in realtà solo apparente difformità? Come già è stato evidenziato, in un caso la cancelleria papale prende atto che a Padova esiste un cantiere che sta costruendo un grandissimo edificio dedicato a Sant'Antonio di Lisbona e ne conferma la legittimità, nel secondo atto si destinano i proventi delle indulgenze per finanziare la costruzione della fabbrica⁸. Il Papa, agendo di persona o attraverso i suoi delegati, è quindi ben presente nella storia dell'edificio e ne determina i suoi

⁶ LORENZONI 1981a, p. 19.

⁷ BRESCIANI ALVAREZ 1994b, pp. 153-154.

⁸ LORENZONI 1981c.

destini, fin dai suoi primordi. Senza la canonizzazione di Antonio non si sarebbe potuto costruire un edificio in suo onore, di più, sulle scelte di finanziamento del cantiere, senza il determinante contributo del papato non si poteva pensare di realizzare una fabbrica di tali dimensioni. Il papato gioca quindi un ruolo essenziale, dal punto di vista socio-culturale, ma anche dal punto di vista fiscale, potremmo dire noi oggi.

Lo statuto comunale del 1265 sancisce il concorso di spesa da parte della città di Padova nel cantiere del Santo. Si tratta di un documento estremamente importante dal punto di vista storico. Non tanto nella donazione in sé e nella partecipazione del governo locale alla edificazione di edifici mendicanti, che è cosa nota, che ricorre in molte città⁹ e coinvolge tutti i nuovi ordini. A differenza di altri centri urbani il comune padovano non elargisce con imparzialità, ma sembra cogliere nella promozione del culto di Antonio un fattore di coesione civile, una risposta alla necessità di riappacificazione sociale affermata da più strati della popolazione, culminata nelle processioni dei flagellanti del 1260. Il culto di Antonio diviene uno strumento di esercizio politico, del resto già avvalorato dall'inserimento nello statuto comunale del 1257 di Antonio tra i santi protettori di Padova, Daniele, Prosdocimo e Giustina.

Lo statuto del 1265 infatti stabilisce di destinare ogni anno alla chiesa e ai lavori della chiesa 4.000 lire, affinché sia edificata e ne sia assicurata la manutenzione fino al completamento. ("*... expendere annuatim in ecclesia et laborario ecclesiae quattuor milia librum bedificanda et refficienda, donec reffecta fuerit et completa...*")¹⁰. Se leggiamo il testo dello statuto isolato dal suo contesto potremmo intercorrere nell'errore di ritrovare qui la testimonianza dell'avvio di un nuovo cantiere. Lo statuto sancisce invece la nascita di un ufficio di controllo spese, con l'istituzione di un organismo che sorveglia i passaggi monetari per la costruzione e manutenzione dell'edificio. All'inizio si tratta di un organo molto semplice, costituito da due sole persone, successivamente a un frate saranno affiancati ben tre ufficiali pubblici di nomina comunale. Dall'attestazioni di procuratori, chiamati custodi dell'arca, si passerà alla istituzione di una vera e propria fabbrica¹¹, l'ente che nel 1396 sarà nominata Arca di Sant'Antonio¹² con le funzioni che a Venezia furono e ancora oggi sono esercitate dalla Procuratoria di San Marco, o in Toscana dall'Opera del Duomo.

⁹ THODE 1985; BRUZELIUS 2014a.

¹⁰ GLORIA 1873, n. 1156.

¹¹ GALLO 2002, p. 141; BALDISSIN MOLLI 2020b, p. 36.

¹² BONFIGLIO DOSIO IVI.

Tre sono quindi i protagonisti principali, seppure non esclusivi, nell'impegno di una impresa costruttiva di tale portata: frati francescani, papato e cittadini. Non conosciamo gli accordi allora intrapresi, possiamo solo immaginare gli ingenti interessi in campo. Allora, come oggi, l'innalzamento di grandi opere sono spinte propulsive all'economia, possibilità di impiego di manodopera e di controllo sociale. Il concorrere, l'intrecciarsi di interessi a volte coincidenti a volte concorrenti rende assai difficile, in assenza di documenti precisi, stabilire l'esatta ascrizione di idee progettuali ad una parte o l'altra degli attori. Al riguardo è importante sottolineare che proprio nel testo dell'indulgenza promulgata dal legato papale Filippo Fontana si cita Antonio come liberatore della città.

La costruzione di un edificio di grandi dimensioni richiamava muratori e manovali anche da luoghi lontani. In un documento redatto nel 1263 nel capitolo dei frati Minori, sono menzionati Egidio murario del fu maestro *Gracius* che sta a Mantova, Ubertino del fu Lanfranco dello stesso luogo, il muratore mantovano Nicolò, e il mantovano Pergardo di Ugone di Mantova, che lavorano alla chiesa di Santo Antonio con altri¹³. In questo stesso anno l'edificio aveva raggiunto le dimensioni progettate, al punto che è stato possibile traslare solennemente, nel 1263, il corpo del Santo nell'apposita tomba, posta al centro della basilica, sotto la terza cupola. L'anno dopo nel testamento di Zagonza, tra le varie donazioni, si destinano ai frati Minori *libras quinquaginta pro adiutorio cappelle Beate Marie faciende*¹⁴. Questo è un documento molto importante, seppure soggetto ad interpretazioni non univoche. Significativo è anche un documento del 1269 con cui Marta Fabbro, nel suo testamento redatto davanti alla porta della chiesa di Sant'Antonio, ordina di essere sepolta nella chiesa del Santo. Non ripercorro qui un dibattito critico sulle vicende costruttive della fabbrica. Ricorderò soltanto, rimandando ad altri studi, che spesso si è ritenuto che la prima fabbrica fosse stata costruita a navata unica, con aggiunta di transetto, con facciata a capanna. La grande diffusione di questo schema planimetrico nelle chiese francescane centroitaliane e il riferimento diretto alla chiesa madre dal San Francesco di Assisi hanno offuscato la particolarità del cantiere padovano per favorire l'ipotesi, suggerita da Salvatori¹⁵, coronata dall'assenso di quasi tutta storiografia, resa esplicita da una

¹³ MARANGON, BELLINATI 1981, p. 202.

¹⁴ MARANGON, BELLINATI 1981, p. 202.

¹⁵ SALVATORI 1981, tavv. 206-208.

serie i disegni ricostruttivi, riproposti sia da Schenkluhn¹⁶ sia da Bruzelius¹⁷. Solo dati di scavo potrebbero confermare l'ipotesi di una chiesa francescana a navata unica di più piccole dimensioni¹⁸. In analogia con quanto si è venuto a delineare con la primitiva chiesa di Santa Maria dei Frari di Venezia, a navata unica, orientata in senso opposto all'attuale, ricordata in una controversia tra privati sui rispettivi confini, di ben più ridotte dimensioni, che nulla ha a che fare con l'odierna fabbrica, come si è recentemente dimostrato, nel caso veneziano, grazie ad alcune prospezioni archeologiche¹⁹. Di certo dall'analisi delle strutture murarie e delle varie parti dell'edificio padovano ancora oggi esistente non vi sono resti evidenti di una precedente chiesa a navata unica, poi completamente trasformata per assumere la configurazione attuale, diversamente quindi da quanto è stato ipotizzato da Salvatori²⁰, sulla base di una serie di fraintendimenti nell'analisi dei dati architettonici, già messi bene in luce da Lorenzoni e da Bresciani Alvarez²¹. La presenza di lacerti della mano di Giotto, nella cappella di Santa Maria, avvalorava l'ipotesi che in essa potesse effettivamente sopravvivere la memoria della più antica chiesa dedicata alla Santa Maria Mater Domini, anche se, dal punto di vista costruttivo, l'attuale struttura appoggia sul muro perimetrale della basilica, ed è quindi frutto di una radicale ristrutturazione, se non di una totale ricostruzione²².

Tre foto conservate presso il Centro Studi Antoniani mostrano le alte bifore strombate che si aprivano nel muro perimetrale su cui si appoggia la volta a botte della cappella della Madonna Mora (fig. 6). La parte alta delle monofore sono ancora conservate, come si è potuto appurare durante i lavori di rifacimento dei tetti. La foto scattata durante i lavori del 1933 offre l'immagine preziosa di come si presentava l'articolazione muraria interna, all'altezza di quello che solo nel XV secolo diventa lo pseudotran-

¹⁶ SCHENKLUHN 2003, pp. 27-84.

¹⁷ BRUZELIUS 2014a.

¹⁸ L'ipotesi di un primo edificio di ridotte dimensioni rispetto a quello attuale, forse effettivamente a navata unica, suggerita in base al documento del 6 dicembre 1234 (Cfr. MARANGON, BELLINATI 1981, p. 197), in cui per la prima volta è menzionata la "contrada di S. Antonio", a sostituire la denominazione preesistente di S. Maria Mater Domini, è stata avanzata da MARANGON 1997a p. 115 a riprova "... che era già iniziata la costruzione di un edificio intitolato a S. Antonio", ripresa da BETTINI 1980, pp. 10-14 e VILLETTI 2003, pp. 19-22.

¹⁹ THODE 1895, pp. 81-90; VALENZANO 2007, pp. 527-540; Valenzano 2011, DELLWING 1970, p. 118; IDEM 1990, pp. 8-13.

²⁰ SALVATORI 1981, p. 67, ricostruzione solo in minima parte accettata da BRESCIANI ALVAREZ 1981a, p. 159.

²¹ BRESCIANI ALVAREZ 1981a, p. 153; LORENZONI 1981a, pp. 28-29.

²² GUAZZINI 2015, pp. 5-40.



Fig. 6 - Padova, Centro Studi Antoniani, lastra di vetro VAALVO190, Basilica del Santo, foto dei lavori. (Per gentile concessione del Centro Studi Antoniani).

setto, con il sovralzamento della parete sul lato meridionale e soprattutto l'apertura dello straordinario rosone poi rifatto, che ancora oggi irradia di luce la basilica (fig. 7). Le alte, slanciate monofore originarie, dalle semplici profilature, sono ancora pienamente duecentesche, di più si rivelano aggiornate sulle più significative esperienze architettoniche del primo Duecento in Italia. Si tratta di una osservazione importante, perché conferma che l'avvio del cantiere è avvenuto proprio da qui²³.

La chiesa francescana di Padova, definita *nova* nel documento del 1258 è nata come mausoleo, come *Memorialbau* e questo almeno in parte spiega come le principali vicende costruttive siano legate alle traslazioni del corpo del Santo, precisamente documentate. Nella prima, in data 8 aprile 1263, il corpo del taumaturgo fu traslato dalla piccola chiesa di Santa Maria Mater Domini alla chiesa di Sant'Antonio, e posto sotto la terza cupola, come attesta Giovanni da Nono, autore di una celebre descrizione della città di Padova, in forma di visione profetica: «Sepoltura beati Antonii Confessoris ordinabitur ex lapidibus porphericis, quae sub tertia revoluzione ponetur»²⁴. Il 14 giugno del 1310 il corpo del Santo fu traslato in un luogo

²³ DELLWING 1970; VALENZANO 2011.

²⁴ FABRIS 1977, pp. 145-146; MARANGON 1981, pp. 29-30.

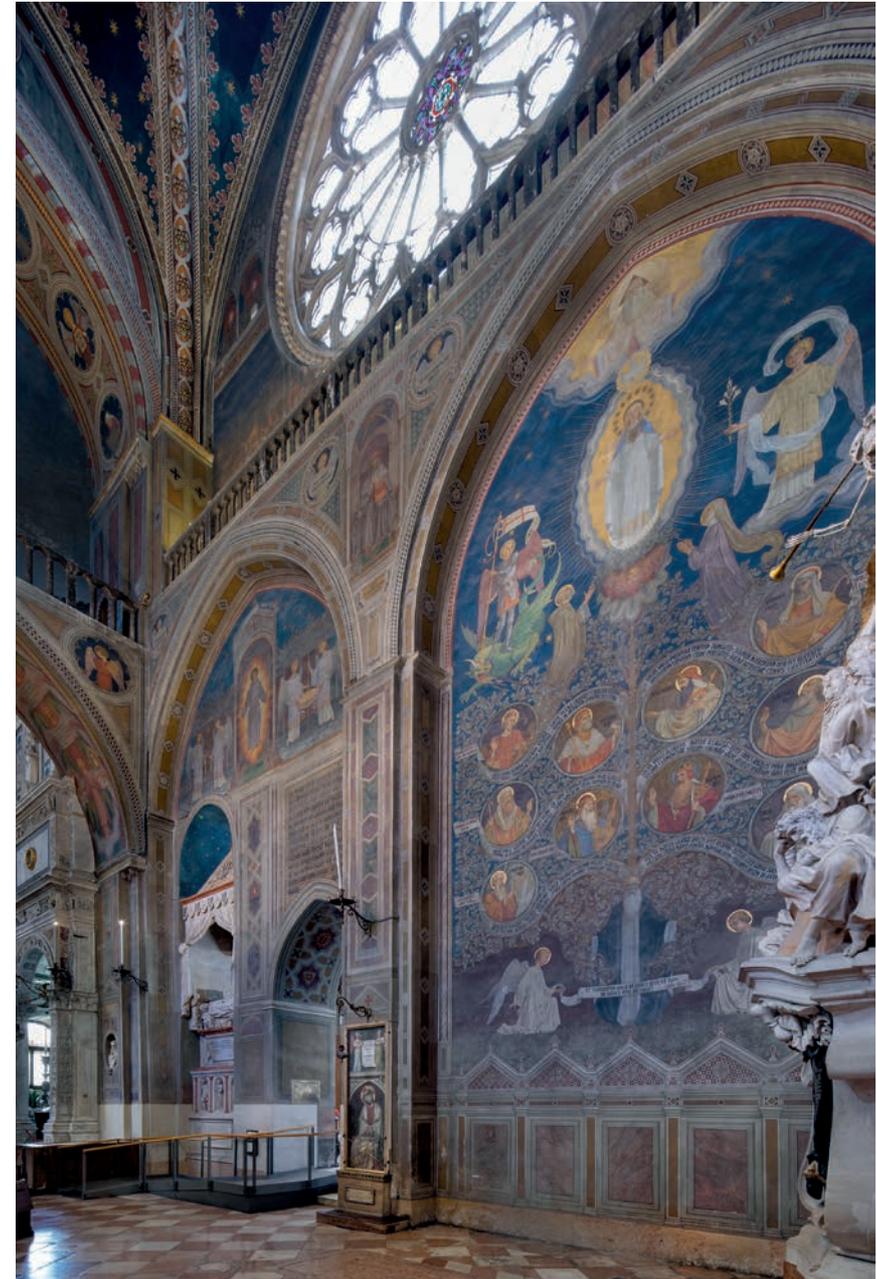


Fig. 7 - Padova, Basilica del Santo, rosone dello pseudo-transetto.

non esplicitato, per *variam et immensam mutationem ecclesiae*²⁵ spesso identificato con l'abside del deambulatorio, che era già costruito alla fine del Duecento, secondo quanto attestano alcune donazioni per la dotazione degli altari delle cappelle del deambulatorio. Io non credo come finora si è affermato, che il corpo del Santo sia stato traslato nel 1310 per poter permettere la costruzione delle cupole, ma, al contrario, per porlo in una posizione più consona al sistema planimetrico più usuale per le chiese di pellegrinaggio, nel luogo "*decencius atque comodi*". La tomba poteva trovarsi sia nell'estrema cappella absidale oppure, più plausibilmente, al culmine del coro con contatto diretto dal deambulatorio, non diversamente da alcuni esempi gotici francesi²⁶. In entrambe le ipotesi la posizione era tra le più felici per un costante flusso di pellegrini, così come si è potuto constatare anche di recente, con l'esposizione delle reliquie nel 2010 nella cappella delle reliquie. Ma proprio questa disposizione, per il continuo e denso afflusso di pellegrini, creava problemi ai ritmi propri, contrassegnati dalla preghiera comunitaria, della vita conventuale dei frati. Da qui la decisione di una nuova traslazione nella cappella dell'Arca nel 1350, con

²⁵ Per il testo dell'indulgenza cfr. MARANGON, BELLINATI 1981, p. 202, e inoltre l'intervento di BERTAZZO 2011a. Sulla controversa datazione delle cupole del Santo PUPPI 1975b, pp. 180-185 (cupole realizzate tra anni novanta del '200 e 1310, con assestamenti negli anni successivi); LORENZONI 1981a, pp. 27-30 (cupole realizzate tra 1310 e 1330 ca.) SALVATORI 1981, *Costruzione della Basilica dall'origine al secolo XIV*, pp. 71-73 (cupole realizzate dopo il 1310); BRESCIANI ALVAREZ 1981a, pp. 153-154 (cupole realizzate tra 1307 e 1337 ca., quando viene datata la testimonianza di Giovanni da Nono). FIOCCO 1969 richiamò il modello del Santo Sepolcro; LORENZONI 1984b, pp. 85-88 si è soffermato sul significato delle cupole, viste come segno connotativo dell'identità urbana raccolta intorno al culto del Santo. Il modello di riferimento è la cappella dogale, vera e propria chiesa di stato di San Marco a Venezia, il Santo avrebbe ricevuto le cupole nella prima metà del Trecento, che insieme al sovralzamento del Palazzo della Ragione con il soffitto a carena di nave sarebbe espressione della volontà del Comune. BAGGIO 2011b ha rivendicato il ruolo dei frati del convento nella scelta e ideazione delle cupole. Dal punto di vista dell'evolversi del cantiere le cupole, al di là dei rifacimenti posteriori, tra cui quelli derivati dall'immane incendio del 1749 sono state concepite e realizzate nel XIII secolo.

²⁶ Purtroppo le citazioni documentarie non ci indicano con chiarezza il luogo della tomba. Un documento del 22 giugno 1290 (ASP, Diplomatico, b. 26, perg. 3480) cita un altare in *cava sancti Antoni*. Il termine *cava* è assai usato nel medioevo e indica volta, spesso è usato per indicare l'abside, o la volta del presbiterio, ma anche lo spazio del coro al centro della navata se coperto da volta a crociera, il termine *cava magna* talvolta è usato anche per indicare un tiburio nel XII secolo. Credo che la soluzione più probabile sia alla testa del coro, con una tomba posta nel recinto del coro, tra coro e deambulatorio. In questa posizione, ad esempio, fu posta la cassa delle reliquie trasferita dalla sottostante cripta di Saint Germain de Pres, cfr. ERLANDE, BRANDEBURG 2004, pp. 43-54, p. 44, in questa medesima posizione fu posta la tomba di St. Guy nel coro della cattedrale di Praga nel 1344, cfr. BENEŠOVSKÁ 2004; IVI, pp. 65-74, p. 66, fig. 3.

una soluzione speculare a quella sperimentata originariamente nella chiesa di San Domenico a Bologna. Scelta che a Padova trovava una giustificazione di tipo memoriale. Si riportava il corpo di Antonio proprio nei pressi del luogo dove era stato ricoverato, poco dopo il trapasso, appena trasportato a Padova dall'Arcella. In origine la nuova cappella trecentesca dell'arca di Antonio era non solo adiacente ma direttamente collegata a quella della beata Vergine²⁷. Nella terza e ultima traslazione medievale, avvenuta il 15 marzo del 1350, il corpo del Santo fu pertanto traslato nella grande cappella a lui dedicata, appositamente costruita, che le fonti ricordano dipinta da Stefano da Ferrara²⁸. Di lì a poco verrà realizzata dirimpetto quella dedicata a San Giacomo di Compostella²⁹.

Le traslazioni sono sempre state messe in relazione con gli eventi costruttivi, a volte anche "usate" per avvalorare determinate ipotesi di fasi costruttive.

Ad esempio, la traslazione del 1310 è stata giustificata con la decisione di costruire le cupole³⁰. Io credo che siano le esigenze dell'uso degli spazi a determinare le scelte architettoniche e non viceversa, anche se è ovvio che, se si stanno facendo dei lavori in una determinata area, si debbano necessariamente spostare le celebrazioni liturgiche altrove.

Che forma aveva quindi la prima chiesa in cui è stato seppellito il corpo del Santo portato dall'Arcella, nell'antica Sancta Maria Mater Domini? Che chiesa si decise di costruire in onore di Antonio? Che forma aveva assunto tale chiesa quando vi fu la prima traslazione del corpo del santo? Perché si stabilì di costruire la cappella dell'Arca per traslare il corpo del santo nel 1350, luogo dove è venerato ancora oggi?

Prima di addentrarmi nel tema specifico di questo contributo, il cui compito è quello di descrivere la basilica del Santo e farne comprendere le sue forme, desidero ricordare che il passo *variam et immensam mutationem* era sempre stato messo in relazione con la costruzione delle cupole, al posto della precedente supposta copertura. Secondo questa vulgata interpretazione il corpo di Antonio si sarebbe spostato nel deambulatorio perché si era deciso di cambiare il sistema di copertura (fig. 8). Solo durante il convegno del 2010 dal titolo *varia et immensa mutatio*, sulla base di diverse considerazioni e in modo del tutto indipendente io, insieme ad altri due studiosi, Luciano Bertazzo e Luca Baggio, abbiamo ipotizzato che il ter-

²⁷ Oggi le due cappelle sono collegate da una arcata, in origine il sistema di arcate coinvolgeva l'intera parete: GUARNIERI 2021.

²⁸ GUARNIERI 2021.

²⁹ GUARNIERI, in questo stesso volume.

³⁰ AS, BRESCIANI ALVAREZ 1981a, PUPPI 1975.

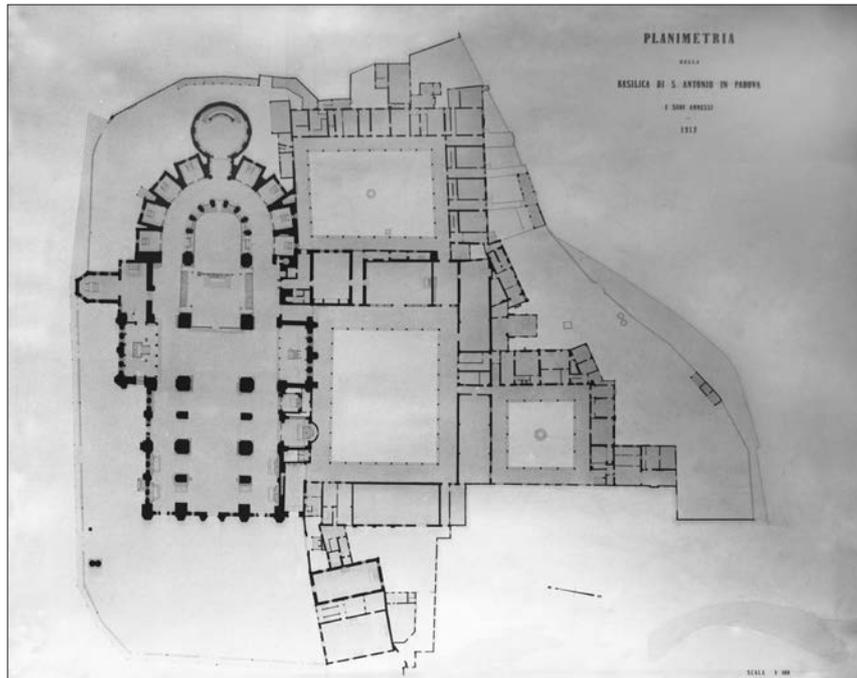


Fig. 8 - Padova, Basilica del Santo, planimetria 1912, Centro Studi Antoniani, lastra di vetro VAALV0191.tif. (Per gentile concessione del Centro Studi Antoniani).

mine doveva fare riferimento al deambulatorio con le cappelle radiali³¹. Uno schema planimetrico effettivamente assai poco usato in Italia, anche se non sconosciuto a date già anticipate, come mostra lo splendido esempio della chiesa dell'abbazia cluniacense di Sant'Antimo in Toscana³². Altro importante precedente italiano di "capocroce alla francese" è costituito dalla chiesa di Lorenzo di Napoli, la cui scelta planimetrica è stata spesso messa in relazione con una committenza diretta angioina³³. Al riguardo va invece almeno menzionata la suggestiva ipotesi di Schenkluhn che ritiene che tutti e quattro gli esempi di chiese francescane che in Europa adottano la pianta a cappelle radiali, ossia la chiesa parigina dedicata alla Maddalena, la chiesa napoletana, quella di Bologna e di Piacenza e il Santo di Padova, siano da collegare alla presenza di uno *studium* e quindi direttamente legate all'università di Parigi³⁴ (fig. 9). Il fatto che dopo neanche mezzo secolo il corpo del Santo trovi una diversa ubicazione, confrontabile con

³¹ BAGGIO 2011b; BERTAZZO 2011a, VALENZANO 2011.

³² GANDOLFO 2017.

³³ BRUZELIUS 2005.

³⁴ SCHENKLUHN 1985, riproposta anche da BOZZONI 2014.

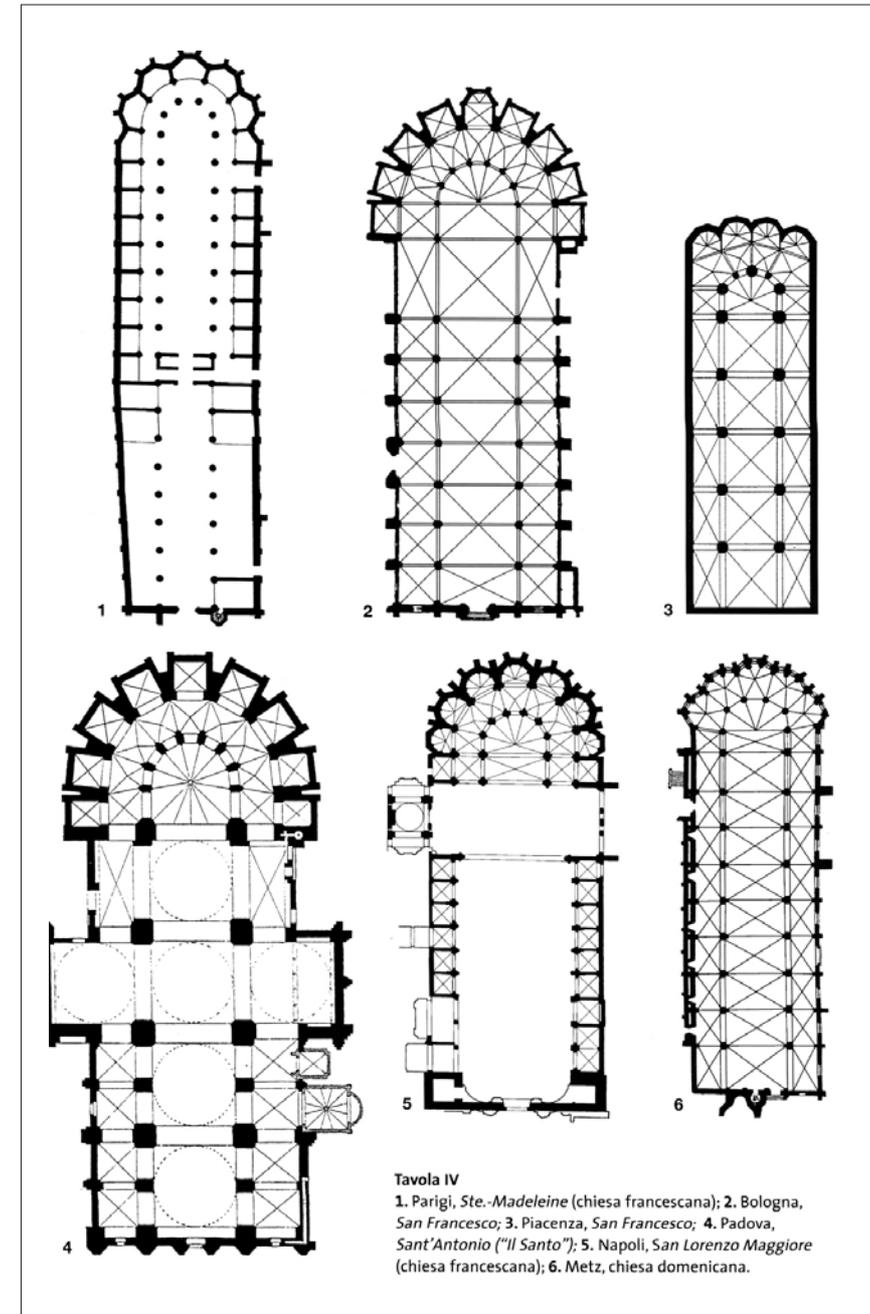


Fig. 9 - Pianta di edifici mendicanti con deambulatorio e cappelle radiali (da Schenkluhn).

quella originaria del San Domenico a Bologna, può di fatto confermare quanto l'organizzazione planimetrica con deambulatorio continuasse a sembrare estranea nella prassi liturgica italiana e che, per l'altissimo numero di pellegrini in cerca di un contatto diretto della tomba del santo si studiò una diversa localizzazione, creando una grande cappella laterale, le cui ampie pareti a disposizione potevano accogliere pitture a illustrare gli episodi salienti della sua vita, successivamente coperte dagli straordinari rilievi di Tullio e Antonio Lombardo³⁵.

L'edificio fu esaltato già dal notaio Giovanni da Nono, nella sua Visio scritta prima del 1337. Ma ancora più interessante è la descrizione che ci ha tramandato Michele Savonarola L'autore, nel suo *Libellus de magnificiis ornamentis regie civitatis Padue*, dopo aver descritto brevemente la fabbrica di laterizio, con le sette cupole, i tetti plumbei, i rosoni che s'impongono quando si entra, tanto che la meraviglia commuove quanto la devozione, e ricordato le numerose cappelle tra cui ne spiccano due senza pari: la prima dedicata a Sant'Antonio dipinta da Stefano da Ferrara, l'altra dedicata a San Giacomo concessa per uso sepolcrale al Marchese di Soragna dipinta con gloriose immagini da Jacopo Avanzi, prosegue così: «Admiranda quippe magis arbitror eam eius templi partem, que oculis primo in aspectu non venit, nam ita fabricatum est, ut quis circuendo ascendere descendereque per vias varia, inter latera murorum maxima cum arte constructa, invisus possit. Suntque in eo tam clandestini meatus intricateque viucule, ut michi sepe visum sit humano ingenio id fieri non potuisse: talis est eius labyrinthalis compositio; estque eorum locorum tam amplitudo, ut totus ipse populus ibi staret et adversus hostes se intrepide defendere posset»³⁶.

La meraviglia di questo sistema è nuovamente cantata nel VII capitolo del testo di fra Valerio Polidoro (1590) *D'alcune parti nascoste della chiesa del Santo*: «Stupisce non poco colui che è condotto a vedere il meraviglioso artificio che si nasconde tra la cava superficie che dalla parte di dentro chiude la chiesa di sopra e il piombo che dalla parte di fuori la cuopre; imperoché per certe vie, alquanto ristrette e da tutte le parti rinchiuse di muro, si ascende e si discende per scale murate, per tante rivolte e gir tal'hor nella difficoltà di due vie, alcuna volta di tre e ben spesso di quattro, che se non il molto pratico del luogo sa schifare di andarsene largamente errando. Si trova alcuna volta in luogo ampio, avendo sotto a' piedi le volte murate e sopra il capo, in molta distanza, le legna del tetto, con la varietà di tanti incatenamenti legate; e altre volte in luogo ripieno di tanto travamento maggiore o minore che ascende,

³⁵ MARKHAM SCHULZ, in questo stesso volume.

³⁶ SAVONAROLA 1902, p. 13.

che gira e che traversa, che si sta in dubbio se questa sia una selva, quella una gran camera e quell'altro un intricato Labirinto. Né si creda alcuni che io parli poeticamente, perché mi lascio intendere di scrivere verissima Istoria»³⁷.

Nelle tre piante condotte a diverse quote (figg. 8, 10, 11), si può seguire il sistema dei percorsi. Purtroppo, le riprese fotografiche non riescono a riprodurre in modo efficace i vari camminamenti, solo chi ha avuto il privilegio di percorrere logge, tetti e sottotetti può comprendere l'entusiasmo della scoperta e la rilevanza di questo sistema di passaggi che gli scrittori passati hanno saputo trasferire nelle loro pagine (figg. 12, 13, 14). La complessità del sistema è tale che si può sperimentare di persona la possibilità di perdersi. Il noto artificio retorico della costruzione paragonata al labirinto, connesso ad uno dei miti più diffusi nelle diverse culture che legano l'edificazione di edifici alla necessità di sacrifici, nasce in questo caso dalla sperimentazione diretta dell'intricato sistema di vie in parte in spessore di muro, in parte aeree (fig. 15), che ancora oggi permettono l'accesso e la manutenzione alle straordinarie cupole. Il rivestimento in lamina metallica esterno delle cupole, sostenuto da un sistema affascinante a castello, opera straordinaria di carpenteria lignea, risaltava ancor di più in origine, perché il rivestimento era solo delle cupole, non degli spioventi dei tetti.

Osservando le varie aperture dei passaggi, a livello delle balconate interne e nei muri di spina a livello dei sottotetti vi sono resti di intonaco, alcuni anche in punti inaspettati, sotto le volte, di tinta rosata, in alcuni punti anche con tracce di finta sigillatura dipinta a bianco di calce. Tutte queste aperture di passaggio presentano tratti costitutivi comuni, anche se ne differiscono le dimensioni. Al complesso sistema di percorsi si accede da due punti principali. Da una porticina si accede al percorso inserito è all'interno del muro meridionale, che prosegue in direzione della facciata, in un tratto di muro che presenta aperture riconducibili alla fase più antica. La scala in spessore di muro è costruita organicamente con il muro stesso e conduce poi nel sistema di passaggio della facciata e permette di accedere alla loggia e ai livelli superiori. Un'altra scala è stata realizzata, sempre in costruzione, all'interno del contrafforte a livello del transetto. Il contrafforte è costruito organicamente, non è addossato successivamente (fig. 16). Tali percorsi, ancora oggi fondamentali per la manutenzione dell'edificio, risultano già previsti organicamente e livello progettuale, in quanto essenziali anche in fase di costruzione³⁸.

³⁷ POLIDORO 1590, p. 7.

³⁸ VALENZANO 2018.

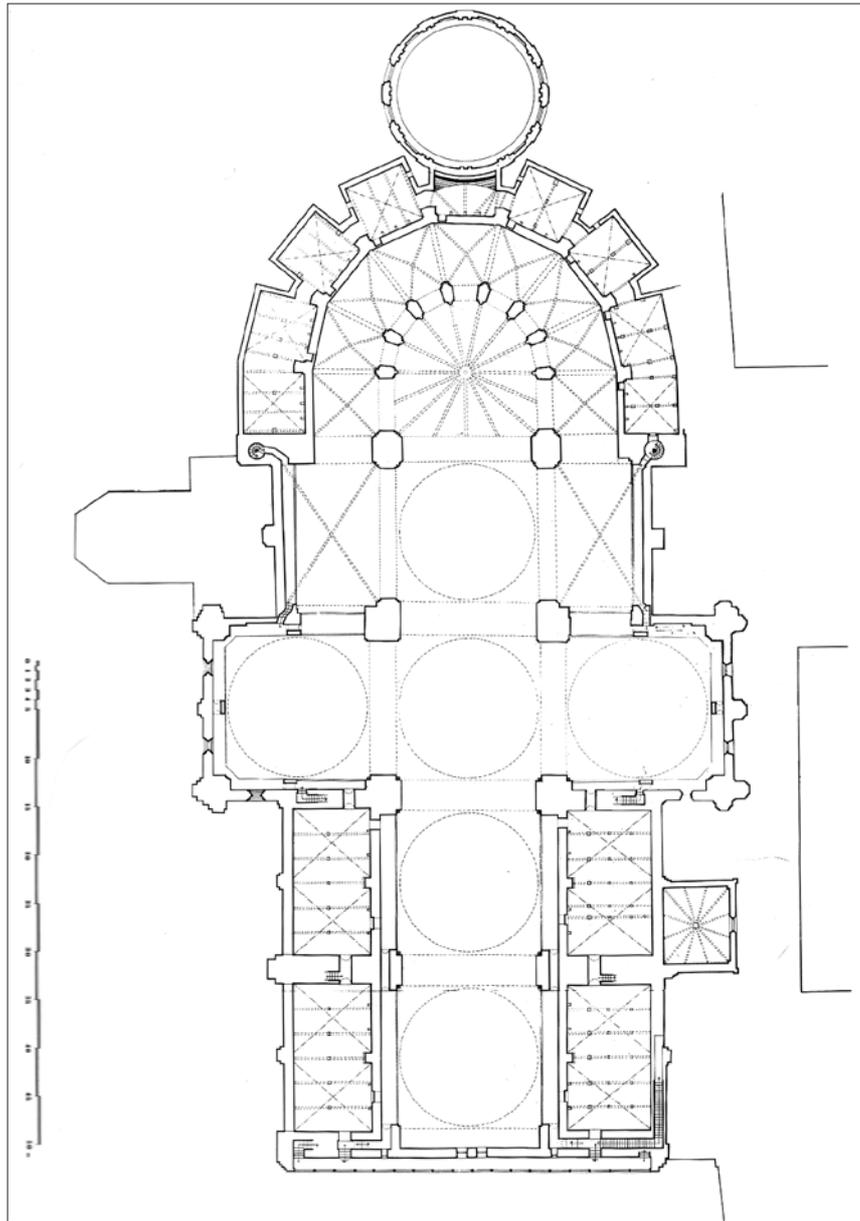


Fig. 10 - Padova, Basilica del Santo, *pianta* (da Bresciani).

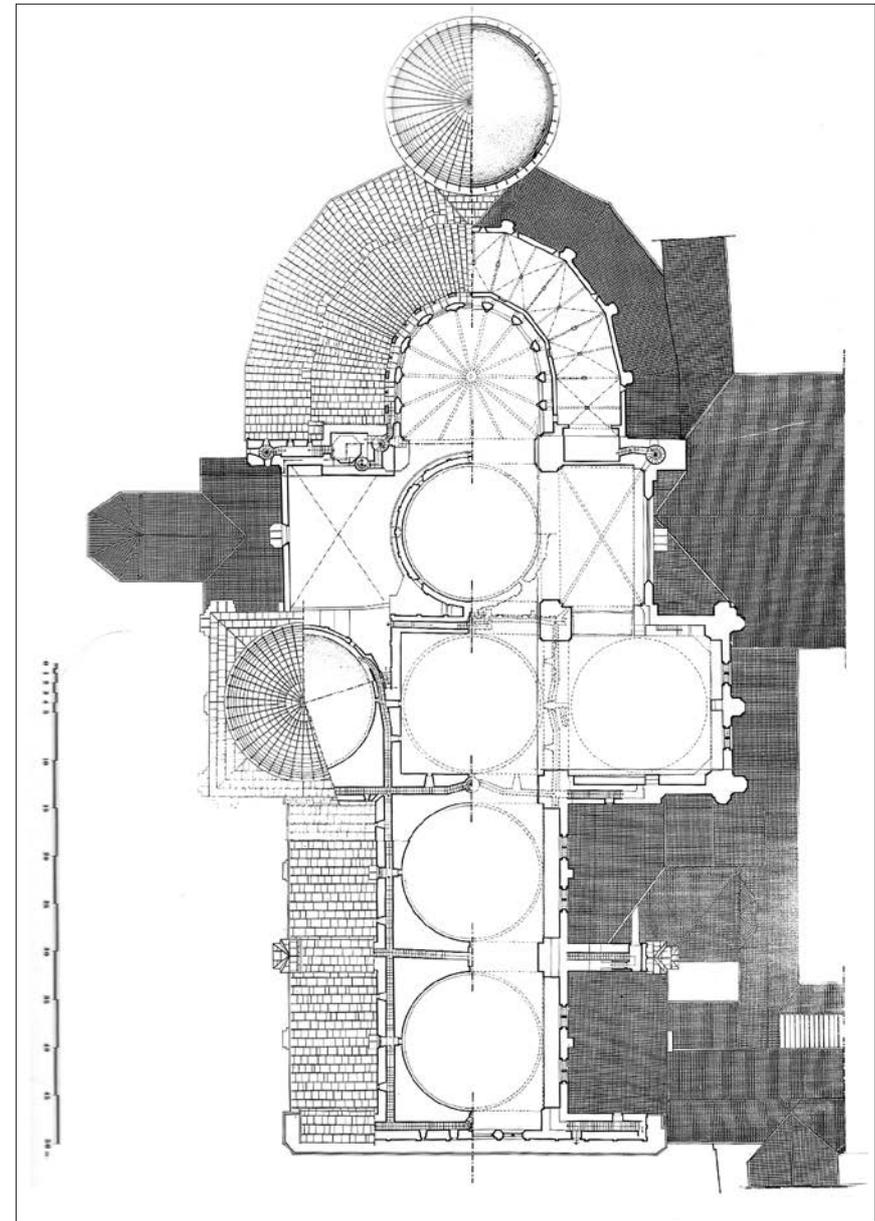


Fig. 11 - Padova, Basilica del Santo, *pianta* (da Bresciani).



Fig. 12 - Padova, Basilica del Santo, percorso in spessore di muro tra le cupole. (Foto di Giovanna Valenzano).



Fig. 13 - Padova, Basilica del Santo, percorso in spessore di muro nel ballatoio navata centrale. (Foto di Giovanna Valenzano).



Fig. 14 - Padova, Basilica del Santo, apertura di passaggio nel muro di spina nel sottotetto navata nord. (Foto di Giovanna Valenzano).



Fig. 15 - Padova, Basilica del Santo, esterno, particolare dei passaggi esterni e interni, prospetto sud.

Anche le grandi aperture, in passato interpretate come finestre della supposta prima fase, erano invece nate come aperture per favorire il passaggio dei materiali (fig. 16). Successivamente sono state murate e sono rimaste aperte solo le piccole porte di passaggio tra interno e esterno.

Già in alcuni cantieri cistercensi in Italia settentrionale, a esempio nella chiesa di Fontevivo presso Parma, o in Abbazia Cerreto Lodigiano³⁹, si trovano esempi di una aper-

³⁹ VALENZANO 1994, pp. 47-49. Su Abbazia Cerreto SCHIAVI 2017.

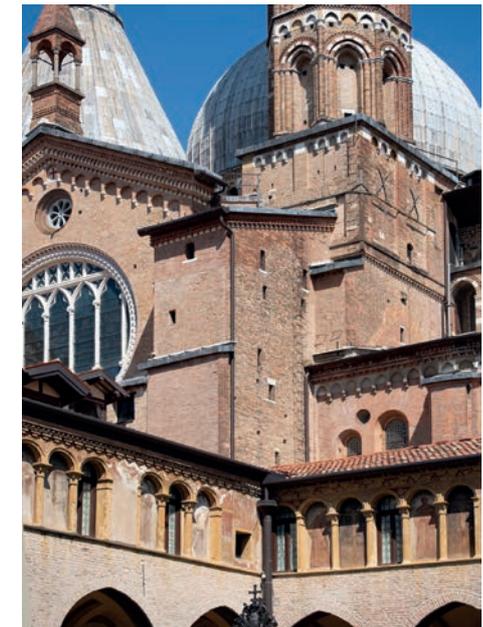


Fig. 16 - Padova, Basilica del Santo, particolare muratura contrafforte con scala in spessore di muro.



Fig. 17 - Padova, Basilica del Santo, percorso tra le cupole. (Foto di Giovanna Valenzano).

tura di questo tipo, aperture che diventano più organiche nei cantieri del XIII secolo, ma è solo con i grandi edifici francescani che troviamo un vero e proprio sistema di passaggi attentamente progettato. Un sistema semplice, che corre lungo la navata è stato predisposto proprio per la chiesa madre di Assisi⁴⁰. Una tipologia diversa, realizzata in legno, che oggi conosciamo grazie alla ricostruzione dei restauri dei primi del Novecento si trova nella chiesa di San Francesco a Bologna e in quella francescana di Piacenza⁴¹.

A Padova, la soluzione è molto più complessa per la particolarità planimetrica e di alzato e la necessità di collegare tutti i diversi piani nei più svariati livelli, dentro e fuori, fino alla base e al colmo delle cupole (fig. 17). Due aperture di cantiere, per il solo passaggio di materiale, sono ancora oggi perfettamente visibili all'interno dell'edificio. Si tratta di fori di forma pentagonale, perfettamente realizzati in costruzione, al culmine della parete, sotto la volta che dà inizio in entrambi i lati al deambulatorio. L'apertura aperta verso il lato meridionale è stata riutilizzata anche di recente nelle ultime campagne di restauro, tanto che vi è stato collegato un sistema elettrico per agevolare il caricamento di materiali nelle zone alte dell'edificio (fig. 18, 19). All'interno dell'edificio le due aperture sono mascherate dagli infissi lignei dipinti da Casanova all'interno della scena dell'Annunciazione divisa dal coro. Le aperture pentagonali sono al culmine delle scale che salgono nei contrafforti dello pseudo-transetto nei vani, adiacenti ai sottotetti del deambulatorio delle cappelle radiali, che costituiscono la base degli svettanti campanili laterali. Questi sistemi di camminamento ingegnosi, organicamente collegati tra loro,

⁴⁰ POMARICI 2016, pp. 161-172.

⁴¹ VALENZANO 1998, pp. 173-193.



Fig. 18 - Padova, Basilica del Santo, cupole e percorsi esterni. (Foto di Giuseppe Rampazzo).

Fig. 19 - Padova, Basilica del Santo, apertura pentagonale di cantiere per il passaggio di materiale. (Foto di Giovanna Valenzano).

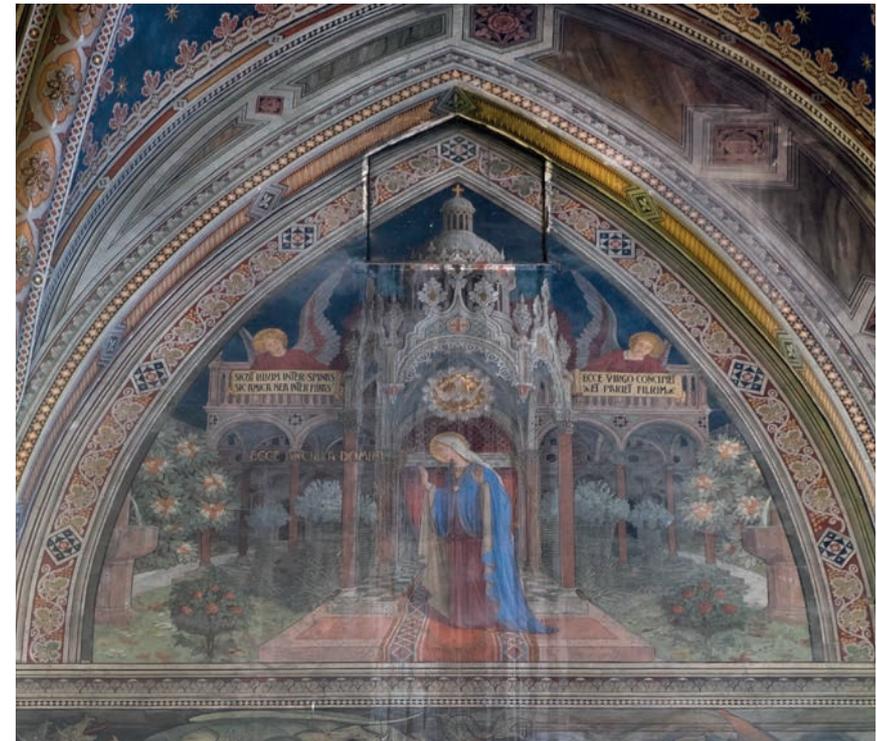


Fig. 20 - Padova, Basilica del Santo, deambulatorio, sopra l'arcata, in alto è visibile l'apertura pentagonale occultata da battente ligneo dipinto.

provano l'esistenza di una mente progettuale, la presenza di un architetto, un vero e proprio progettista, di cui però non conosciamo il nome.

La perdita dei libri di conto o dei libri mastri ci ha privato della possibilità di comprendere l'organizzazione del cantiere, l'aggregazione delle maestranze, la loro consistenza e provenienza.

Solo in alcuni documenti che attestano le controversie giuridiche tra frati e privati cittadini, pubblicati integralmente nella edizione de *Il Liber contractuum* dei frati Minori di Padova e di Vicenza (1263-1302) sono citati muratori⁴² o opere murarie⁴³. In altri documenti è citato Jacopo da Pola, già in passato interpretato come architetto⁴⁴. Io ritengo che egli, in base alla documentazione rimasta, abbia esercitato il ruolo di soprastante nel senso di responsabile economico del cantiere, non di quello di vero e proprio progettista⁴⁵.

Abbiamo troppo pochi documenti di pagamento per trarre informazioni certe sul funzionamento del cantiere. È menzionata la presenza di muratori lombardi, nello specifico di un gruppo di mantovani. Sappiamo che i lavori di ristrutturazione della cappella della Beata Maria (*libras quinquaginta pro adiutorio capelle Beate Maria faciende*) sono attribuiti al muratore Benedetto, veronese, che allora abitava nei pressi del cantiere, in *Rutbena*. In questo caso è di certo un laico; non sappiamo se invece Zambono, che è ricordato in vari documenti fino al 2 dicembre 1297, comasco, poteva avere un tipo di contratto diverso, maggiormente legato al cantiere del Santo dal momento che nel documento del 1262 si dice che "laborat cum fratribus minoribus"⁴⁶.

⁴² BONATO 2002; RIGON 2002g, p. X, pp. XXXIV-XXXV e i relativi documenti integrali alle pagine 910-920.

⁴³ MARANGON, BELLINATI 1981, p. 202.

⁴⁴ In ambito croato vi è chi ha attribuito la chiesa di San Francesco a Pola al medesimo Jacopo da Pola, ma si tratta di due edifici completamente diversi, dal punto di vista planimetrico, di cultura architettonica e di lessico figurativo. Sul complesso di San Francesco a Pola rimando a KRIZMANIĆ 2001.

⁴⁵ VALENZANO 1993a, pp. 16-32; EADEM 2003a, pp. 413-423, e EADEM 2007, p. 288. Cfr. anche BINDING 1996. Sulla figura del frate architetto rimando a RISTRETTA 1983, per l'area veneta in particolare alcuni dati documentari sono stati richiamati da MARANGON 1977a pp. 93-96. Attribuirono a Jacopo da Pola il ruolo del vero architetto progettista BETTINI 1975, p. 19. Tale ipotesi fu ripresa da BRESCIANI ALVAREZ 1981a, che attribuì a Jacopo da Pola "compiti di carattere tecnico-costruttivo, se non progettuali", e da PUPPI 1994, pp. 179-180, 182-183, che considerò il frate "sovraposto" come l'autore della progettazione delle cupole. LORENZONIA 1981a, pp. 20-21; BOURDUA 2003, pp. 104-108; EADEM, 2004; HEINEMANN 2012, pp. 272-275.

⁴⁶ GONZATI 1852, I, VII, doc. XVIII; ZORZI 1931, pp. 219-220; GASPAROTTO 1962, pp. 21-22, doc.

Entriamo in un campo affascinante ma difficile da dirimere, quello della composizione e organizzazione del cantiere, su cui esiste una vastissima bibliografia legata ai grandi cantieri gotici d'oltralpe o a quelli del duomo di Orvieto o del duomo di Milano in Italia, per i quali si sono conservati i libri di fabbrica.

Proprio la mancanza di questo tipo di documentazione ha mantenuto attivo il dibattito sulla figura di Jacopo da Pola o Benvenuto della Cella, rilanciati, seppure in modo del tutto estemporaneo, anche di recente, come possibili progettisti.

Il tema è assai affascinante. Perché si collega ad uno degli altri grandi temi storiografici, la presenza di frati costruttori. Il passo richiamato sopra di Zambono che lavora con i frati come va interpretato? Il muratore comasco potrebbe forse essere un caposquadra che coordina dei frati al lavoro. Avremmo qui una importante testimonianza dei minori che sull'esempio di Francesco "costruttore di Dio" sono effettivamente impegnati nella edificazione materiale della chiesa.

Ma qui ci troviamo non nella realizzazione di edifici di piccole dimensioni, ma di un grande cantiere, che impiegava contemporaneamente diverse maestranze. A capo di una impresa costruttiva così rilevante doveva per forza esserci un vero e proprio progettista. Il fatto che non conosciamo con certezza il nome dell'architetto non sminuisce il valore della ideazione architettonica, testimoniata direttamente dalla sua opera. Pur sapendo quanto sia inattendibile Giorgio Vasari, quando scrive di artisti e opere medievali, mi piace ricordare che alla fine della Giuntina, nella vita di Nicola Pisano, nel celebrarne la fama fuori Toscana ricorda una serie di opere in Romagna e in Lombardia, e per confutare quel che riporta una certa tradizione che riferiva a Nicola Pisano il progetto del duomo di Ferrara su incarico di Azzo d'Este e altre opere ferraresi, egli osserva che basta metterlo a confronto "e si conoscerà così essere il vero e quanto siano differenti dal Santo di Padova, fatto col modello di Nicola, e della chiesa de' Frati Minori di Venezia, fabbriche amendue magnifiche e onorate".

Vasari, nell'accogliere la tradizione, del tutto inattendibile, e di cui in realtà non abbiamo altre tracce, che il Santo fosse stato costruito su progetto di Nicola, di fatto riconosceva l'alto valore architettonico di questa complessa fabbrica, non poco per chi disprezzava tanto l'arte dei goti! Mi chiedo solo, ma è una pura congettura, se l'esistenza del modelletto di Nicola a cui fa riferimento Vasari possa davvero essere stato chiesto o esistito, magari non di tutta la chiesa ma solo per realizzare una cappella più consona. A Bologna il corpo di san Domenico, morto nel 1222 inizialmente sepolto nella chiesa di San Nicolò delle Vigne, fu traslato in una cappella sul lato della navata settentrionale, del nuovo edificio poi dedicato a lui, con la canonizzazione del 1234 ad opera di Gregorio IX. A seguito della numerosità dei fedeli fu commissionato a Nicola Pisano nel 1264 il nuovo

monumento. Solo nel 1411 l'arca di San Domenico fu spostata nel transetto destro della chiesa, trasformato in cappella. Non si può escludere, dato il successo dell'opera bolognese, che possa essere stato effettivamente chiesto un modello per realizzare una opera analoga anche a Padova, poi non realizzata: qualcosa di simile alla circostanza occorsa a Padova nel Cinquecento, quando i canonici chiesero un modelletto a Michelangelo per la ricostruzione della cattedrale⁴⁷. Un modello per l'arca posta sotto la cupola quindi, che invece a Padova era stata realizzata in modo assai più semplice, in pieno rigore francescano, senza lastre figurate a raccontare gli episodi salienti del santo⁴⁸.

L'edificio terminato nel 1263, destinato ad accogliere solennemente il corpo del santo, nella sua prima traslazione in basilica, era quindi a tre navate, già dotato di transetto, in gran parte coincidente con quanto vediamo noi all'interno.

Tre navate suddivise da possenti pilastri, su cui si impostano cupole nel vano centrale e volte a crociera in quelli laterali. La realizzazione delle sculture, dei capitelli e delle mensole pensili si deve a due maestranze di diversa formazione. Sul lato settentrionale lavorano scarpellini che reiterano, a distanza di quasi due secoli, i motivi decorativi elaborati nel cantiere marciano della terza costruzione di San Marco promossa dal Doge Contarini, consacrata nel 1063, con motivi fogliacei a palmette realizzate con l'uso insistito del trapano; sul lato meridionale le sculture presentano invece un lessico più aggiornato, come foglie a *crochet*, ma reso secondo le riformulazioni padane, che di fatto ne danno una versione che tradisce gli aspetti più innovativi. I costoloni delle volte delle navate laterali presentano la soluzione a mandorla sgusciata, un elemento quest'ultimo che sembra invece derivare direttamente dagli esempi dei cantieri francesi⁴⁹.

Il vero enigma è costituito dalla originale terminazione finale: non possediamo alcuna informazione su come si doveva articolare il capocroce. Nella totale assenza di dati e descrizioni si può solo ipotizzare che terminasse con tre absidi, e non sappiamo se quella centrale fosse più arretrata, preceduta da un'ampia campata. Non sappiamo neppure dove era ubicato il coro dei frati e soprattutto la sua dimensione, anche se sembra possibile, da alcuni fragili indizi, immaginarlo posizionato dopo la terza cupola, separato da un setto murario dall'area intorno all'arca del Santo, posta sotto la terza cupola, testimoniata dalla famosa traslazione con ricognizione

⁴⁷ VALENZANO 2009.

⁴⁸ FABRIS 1977, pp. 144-146.

⁴⁹ Un elemento questo che troviamo anche in altri cantieri del nord Italia nel Duecento, ad esempio in Palazzo Gotico a Piacenza.

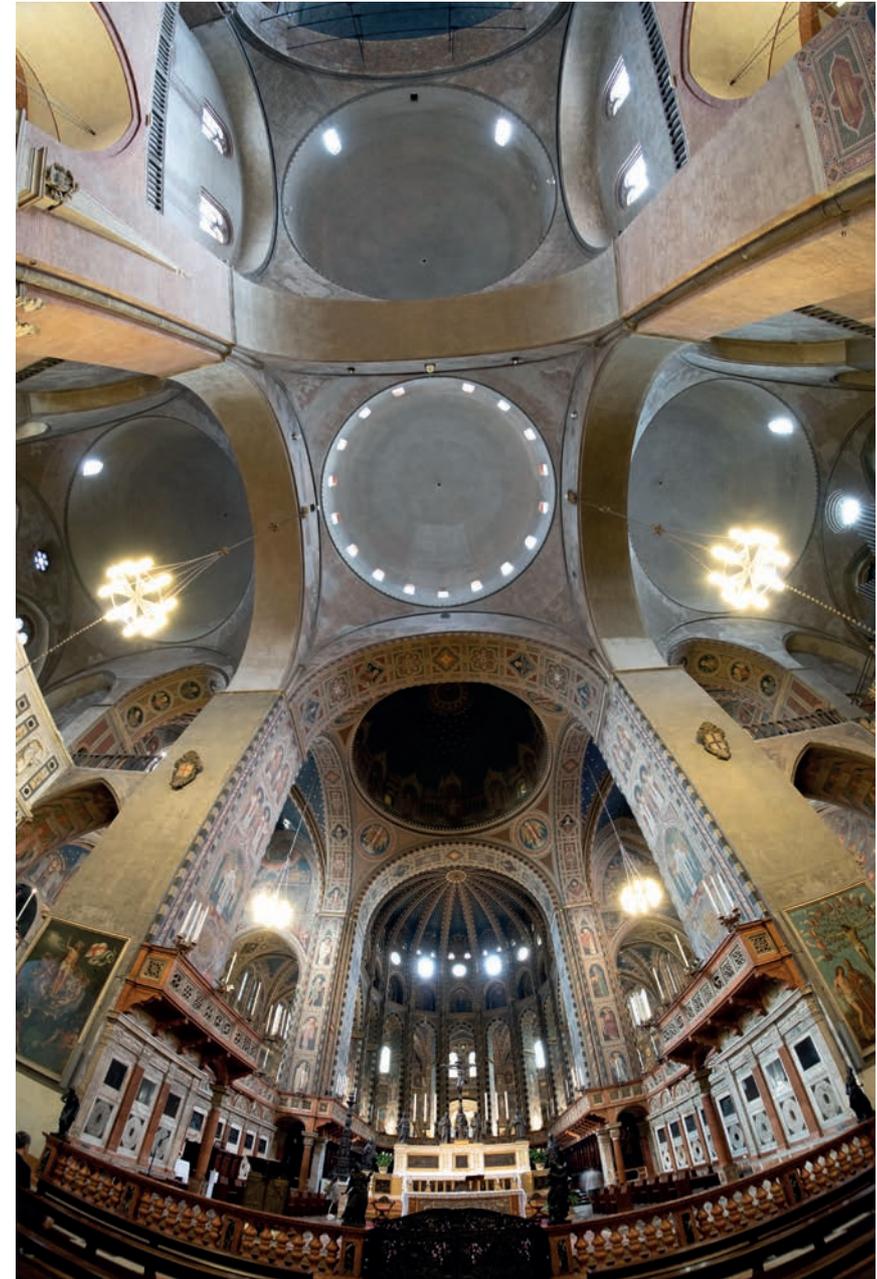


Fig. 21 - Padova, Basilica del Santo, *interno*.

del corpo l'8 aprile del 1263⁵⁰. Nella solenne cerimonia il ministro generale dell'ordine dei minori, Bonaventura Bagnoreggio, rinvenne la lingua intatta di Antonio. L'episodio miracoloso fu registrato nella *Benignitas* "Quumque ad novam basilicam, quae in honore Sancti Antoni fabricata e dedicata est, in octava Paschae, eius transferetur, Deo dignae, reliquiae, inventa est lingua Sancti Antoni". Il fatto è riportato in altre cronache francescane, e negli *Annales patavini* "Et sequente octava Paschae, corpus beati Antoni translatum est, ubi nunc est"⁵¹ o nel *Chronicon de Potestatibus Padue* "in loco ubi est ad praesens in magna ecclesia facta nova". A confermare l'autenticità dell'evento parteciparono ben 12 persone degne di fede del Comune di Padova⁵². Si tratta di una celebrazione preparata con cura e da tempo, la cui data è stata probabilmente concordata per avere l'assicurazione della presenza del generale dell'Ordine. La tomba del santo è il vero centro generatore dell'edificio progettato e costruito nell'arco di pochi decenni. Noi siamo abituati ad analizzare una costruzione architettonica iniziando dall'esterno e per poi entrare e seguire una sorta di perigeo, dalla navata laterale di destra fino all'estremità orientale per poi tornare verso la controfacciata dalla navata di sinistra, soffermandosi cappella per cappella. Ma per comprendere appieno questa straordinaria costruzione dobbiamo afferrare lo spazio dalla cupola centrale (fig. 21). Solo da questa posizione abbracciamo la complessità degli spazi, la percezione delle grandi cupole, la grandiosità della costruzione (figg. 22-24).

Non si è riflettuto sufficientemente sulle capacità costruttive esibite nella chiesa realizzata per mostrare ai fedeli il corpo santo di Antonio. In questo progetto la volontà dei frati sembra spingere ad adottare una soluzione radicalmente diversa da quella prospettata nel cantiere assisiatese. La conferma della capacità di realizzare cupole di vaste dimensioni è del

⁵⁰ La più antica attestazione di un coro ligneo risale al 1331, grazie al legato testamentario con cui Aicarda da Vicenza, vedova di Pietro da Carrara lascia alla badessa di Santa Chiara il compito di fornire "quinquaginta boni oli olivarum pro lampade quae est in coro dictorum fratrum ut ardeat die et nocte": AS, I, 522, p. 43. Più interessante è il documento riportato da Padre Sartori, AS, I, p. 256 del 22 settembre 1383 riferito alla commissione del coro per la chiesa di Santa Maria dei Carmelitani che doveva essere fatto come quello del Santo: si descrivono i due ordini di stalli, grandi e piccoli (secollo in dicto coro altos et bassos), alti piedi 7 (m. 2,43) la presenza di 4 lettori, con le parti strutturali in legno di larice e quercia e i sedili "de retro foderati de piagnis bonis de picio".

⁵¹ MARANGON, BELLINATI 1981.

⁵² Secondo la testimonianza *In laudem Thaumaturgi Antonii Pataviini sermo*, Patavii 1883, p. 15 "Hoc autem viderunt non solum Fratres, sed etiam quamplurimi seculares, et maxime duodecim, fide digni a Comuni Paduano electi, qui de hoc fuerunt postmodum testes ad populum".



Fig. 22 - Padova, Basilica del Santo, interno.



Fig. 23 - Padova, Basilica del Santo, interno.

resto provata dalla costruzione della cupola in muratura del battistero di Padova, la cui *facies* duecentesca è oggi comprovata dal ritrovamento dell'originale porta sul lato meridionale e dalla scritta di dedicazione dipinta dall'architrave della porta sul lato orientale, da cui ancora oggi si



Fig. 24 - Padova, Basilica del Santo.

accede dalla piazza⁵³. La chiesa francescana padovana nelle sue strutture architettoniche duecentesche manifestava pienamente il suo essere nata per accogliere la moltitudine dei fedeli che vogliono accostarsi alla tomba del santo.

«Per quanto è dato di vedere, l'arca è sostanzialmente quella medievale, non toccata dagli interventi del XVI secolo. Se infatti eliminiamo virtualmente l'apparato cinquecentesco che la ingabbia, possiamo facilmente visualizzare un sarcofago innalzato di circa un metro sul terreno tramite quattro colonne, isolato al centro della cappella; facendo un confronto con altri due altari trecenteschi presenti al Santo - quello della cappella di San Giacomo, nella forma che aveva prima della sua parziale demolizione nel 1966, e l'arca-altare del beato Luca, nella cappella omonima, entrambi rimaneggiati ma facilmente ricostruibili nella situazione originaria - si rende evidente una tipologia simile, che da quella del Santo ha avuto origine: un'arca che funge anche da altare, sollevata su colonne e raggiungibile dagli officianti grazie a una scalinata anteriore, che non limita però la visibilità e l'accesso agli altri tre lati»⁵⁴.

⁵³ BELLINATI 1989, p. 161. Ringrazio Edi Pezzetta che mi ha concesso di accompagnare in un sopralluogo Stefano Tuzzato che ha condotto una prospezione archeologica per avere ulteriori informazioni sulla struttura della porta i cui elementi lessicali rimandano ad una cultura architettonica diffusa tra fine XII e primi due decenni del XIII secolo.

⁵⁴ BAGGIO 2013, p. 19.

Le lastre in Verde Antico corrispondono alla descrizione di Giovanni da Nono di una “sepultura... ex lapidibus porpheticis”, giusta i chiarimenti di Giovanni Lorenzoni che ha richiamato le antiche tradizioni glorificanti di usare il porfido rosso per gli imperatori e il porfido verde per i santi⁵⁵. L'arca era forse in parte circondata da una cancellata, di cancelli parla l'Assidua. La cancellata poteva essere in ferro o in pietra.

Va tenuto presente che il termine cancelli può indicare anche il setto di separazione liturgica, ossia il tramezzo.⁵⁶ In questo caso possiamo ipotizzare che al centro della terza cupola si trovasse la tomba di santo Antonio, alle sue spalle il tramezzo dotato di un pulpito⁵⁷. Ad avvalorare questa ipotesi abbiamo per la verità scarsi elementi. Il *Chronicon* di Lanercost, scritto poco dopo il 1346 che raccoglie, tra le altre, anche la testimonianza di un viaggiatore inglese, presente a Padova nel 1293 e testimone di alcuni miracoli proprio presso l'arca del santo, di cui si menzionano le colonne, la calca dei fedeli, in gran parte costituiti da donne⁵⁸. Sono ricordati, tra i miracoli, donne che si stendevano sopra la tomba del Santo, altri fedeli con difficoltà motorie, costretti a muoversi a carponi aiutati da pan-

⁵⁵ LORENZONI 1998, pp. 299-316.

⁵⁶ Tale uso è attestato anche a Vicenza, nei consistenti frammenti lapidei, in cui ricorre una lunga epigrafe che fa riferimento ai cancelli di san Felice e Fortunato a Vicenza, cfr. FABBRI 2009, pp. 161-173; prot. 171 n. 14.

⁵⁷ Finora non è stato possibile giungere ad una determinazione del tramezzo nella chiesa del Santo, in mancanza di attestazioni documentarie più precise, rispetto a quelle finora rintracciate. Avevo dedicato un intervento a questo tema nella giornata in ricordo di Raimondo Callegari *Rinascimento padovano e dintorni*, organizzata dall'Università di Udine l'11 giugno 2004 proprio per l'amicizia e l'affetto che mi legava a Raimondo. Sullo stesso argomento era precedentemente intervenuto Fulvio Zuliani nel convegno internazionale del 2001 *Arte e committenza al santo*, che aveva dato luogo ad un vivace dibattito con Antonio Rigon, Donato Gallo e me. Entrambi non abbiamo mai pubblicato i nostri interventi perché non siamo in possesso di elementi dirimenti, al di là delle osservazioni qui richiamate, già esposte in VALENZANO 2012. Da ultimo BALDISSIN 2020b.

⁵⁸ *Testimonianze minori* 2001, p. 386 «patiens locum Arche, quo sanctus elevatur, devoto frequentavit; ubi factum est, mirificante Altissimo sanctum suum, ut eodem die, circa horam vespertinam, in egrum ibi orantem irrueret commotio quedam omnium intraneorum, non sine tortura penali; qua compellente, ab Archa recedens, materiam quandam vilem et quasi sulphuream evomit. Sentiens ex hoc se posse respirare, sed lingue officium necdum habere, acceptis tabulis, scripsit et occurrenti fratri porrexit, quod crederet se in crastino lecturum epistolam, cum sancti patris adiutorio. Denuo festinans ad scrinium, comitantibus eum tribus fratribus, post morulam satis brevem, meruit usum lingue. Confluxit statim fratrum multitudo, qui, quod factum fuerat conspicientes, Dominum et sanctum stillantibus oculis collaudaverunt. Fit deinde concursus convicaneorum, in quorum praesentia curatus loco eminenti coram Archa, voce alta inceptit, “Salve Regina” etc. Qua cum antiphona beati Antonii solemniter decantata, minister, sumpto themate, fecit sermonem, et publicavit miraculi seriem.

chetti mobili su rotelle per sospingere in avanti il corpo, si accalcavano al di sotto. Nel testo si fa riferimento al “*loco eminenti coram Archa*”, dal quale il *minister* intonava le antifone e gli inni di ringraziamento, con l'elenco dei miracoli avvenuti. Il luogo alto da cui si cantavano le antifone poteva essere un ambone, legato alla recinzione liturgica, se era costituita da un muro di mattoni. Già anni fa avevo suggerito di interpretare il muro di fondazione intercettato in alcuni lavori di scavo, come i resti del tramezzo duecentesco. Purtroppo, l'articolo di chi ha dato conto della scoperta non è corredato da una adeguata campagna fotografica, e ci si limita ad una descrizione sommaria, articolando invece la proposta, in verità su indizi assai labili, che si tratti del muro longitudinale di fondazione dell'antica chiesa di Santa Maria Mater Domini⁵⁹.

Dai pochi dati in nostro possesso è quindi difficile poter proporre una possibile ricostruzione grafica del primo tramezzo francescano, a meno di dar credito all'immagine dipinta da Altichiero sulla controfacciata dell'Oratorio di San Giorgio, come acutamente ha richiamato l'attenzione per la prima volta Barbara Hein⁶⁰.

Le architetture dipinte da Altichiero all'interno dei registri affrescati spesso trasfigurano la realtà, presentano elementi reali frammistati ad altri di fantasia, per cui non è possibile considerare la pur importante testimonianza visiva come se fosse una precisa documentazione grafica. La struttura del tramezzo dipinto da Altichiero, con le sue ampie arcate aperte e la svettante croce dalla sofisticata carpenteria lignea che ricorda quella del crocifisso di Paolo Veneziano a Dubrovnik, è riferibile solo al Trecento (fig. 25). L'immagine, quindi, può essere interpretata in modi diversi. Potrebbe riflettere la posizione del primo tramezzo, ne riporta alcuni elementi, le arcate, la croce dipinta, ma trasfigura la *facies* architettonica secondo il gusto del maestro veronese, quasi a voler proporsi come progettista per il rinnovamento dell'allora esistente tramezzo con ambone duecentesco. Se questa ipotesi fosse vera, dovremmo pensare ad un tramezzo ad arcate. Io propendo per la verità a ipotizzare, per il XIII secolo, un tramezzo costituito solo da un setto murario, dotato di uno o due pulpiti. Di certo era sormontato da una grande croce su tavola dipinta⁶¹.

In questo caso Altichiero avrebbe dipinto un tramezzo completamente diverso da quello esistente. In realtà il maestro veronese potrebbe anche



Fig. 25 - Padova, Padova, Oratorio di San Giorgio, Altichiero, *Funerale di Santa Lucia*.

⁵⁹ VALENZANO 2011; NEGRI 1963, pp. 99-105; NEGRI, SESLER 1980, pp. 103-106; BALDISSIN MOLLI 2020a, p. 119.

⁶⁰ HEIN 2011, pp. 108-111.

⁶¹ ASP, Notarile, 275, c. 411v; AS, I, 51, n. 623: testamento di Zanino quondam Corradino da Conegliano che nel 1377 dona un lascito per rifare il pavimento iniziando dalla porta maggiore fino alla *cruce magnam*.

aver dipinto un tramezzo così come lo vedeva, perfettamente aderente alla realtà. In questo terzo caso, che tuttavia mi pare il meno probabile, si deve per forza ipotizzare che dopo la costruzione della cappella dell'arca, con le 5 arcate, splendidamente finita e inaugurata con la solenne traslazione nel 1350, si sia poi deciso di rinnovare il tramezzo, con una struttura ad arcate aperte, come se ne vedono in molte chiese tedesche, secondo una tipologia che appare diffusa più tardi a Padova e Vicenza, soprattutto nei "barchi" dei canonici di San Marco.⁶² Va inoltre ricordato che lo stesso Altichiero, nella scena della *Presentazione di Gesù al Tempio*, nel mostrare una immagine più ravvicinata dell'interno del medesimo edificio religioso effigiato nella scena, illustra precisamente la coppia di bifore ovali, l'alternanza di sostegni bianchi e rossi, su cui si impostano le volte della cappella. Quasi a lambire il culmine delle arcate corre un parapetto, del tutto simile a quello che troviamo lungo le arcate della navata centrale, ma alle campate inferiori corrispondono arcate quasi a pieno centro, a guisa di grande galleria: qui Altichiero ha dipinto un prospetto che non troviamo in nessuna parte della basilica antoniana. Così come completamente diverso è il numero delle arcate della loggia della facciata e delle aperture finestrate ad illuminare al centro la navata. Altichiero dipinge una quadrifora, affiancata da due bifore, e prende nota della porta che permette di accedere alla loggia: una libera trasposizione di qualche elemento della fabbrica antoniana⁶³.

Ma torniamo alla fabbrica duecentesca: l'occhio attento coglierà le numerose aperture di servizio, a livello delle cupole e le numerose finestre di diverse fogge che garantiscono la possibilità di illuminare con la luce naturale un edificio di così grandi dimensioni. Fin dall'inizio del cantiere si adottano slanciate monofore, introdotte in Italia con i primi cantieri duecenteschi cistercensi. Esse abbracciano l'intero edificio, sia nel prospetto settentrionale a livello dello pseudo-transetto e del transetto e nella navata minore. Una tipologia riproposta in altri cantieri francescani padani. Accanto a esse troviamo però anche oculi strombati, come quello rimesso in luce nei restauri novecenteschi, in cui è rimasta traccia di policromia originaria. All'occhio contemporaneo può apparire curioso il cambio di registro nei piani più alti, con l'adozione di bifore con arcata a pieno centro. Certo questo tipo di apertura è direttamente legata all'esperienza costruttiva del cantiere di Palazzo della Ragione di Padova, che elaborava uno degli esempi di bifora duecentesca tra i più precoci tra gli esempi diffusi nella edilizia pubblica dell'architettura lombarda. Da alcuni indizi

⁶² VALENZANO 2001; LORENZONI 1997; VALENZANO, LORENZONI 2000; HEINEMANN 2012, p. 313.

⁶³ MELLINI 1965; MELLINI 2000; RICHARDS 2000; RICHARDS 2013; da ultimo MURAT IVI.

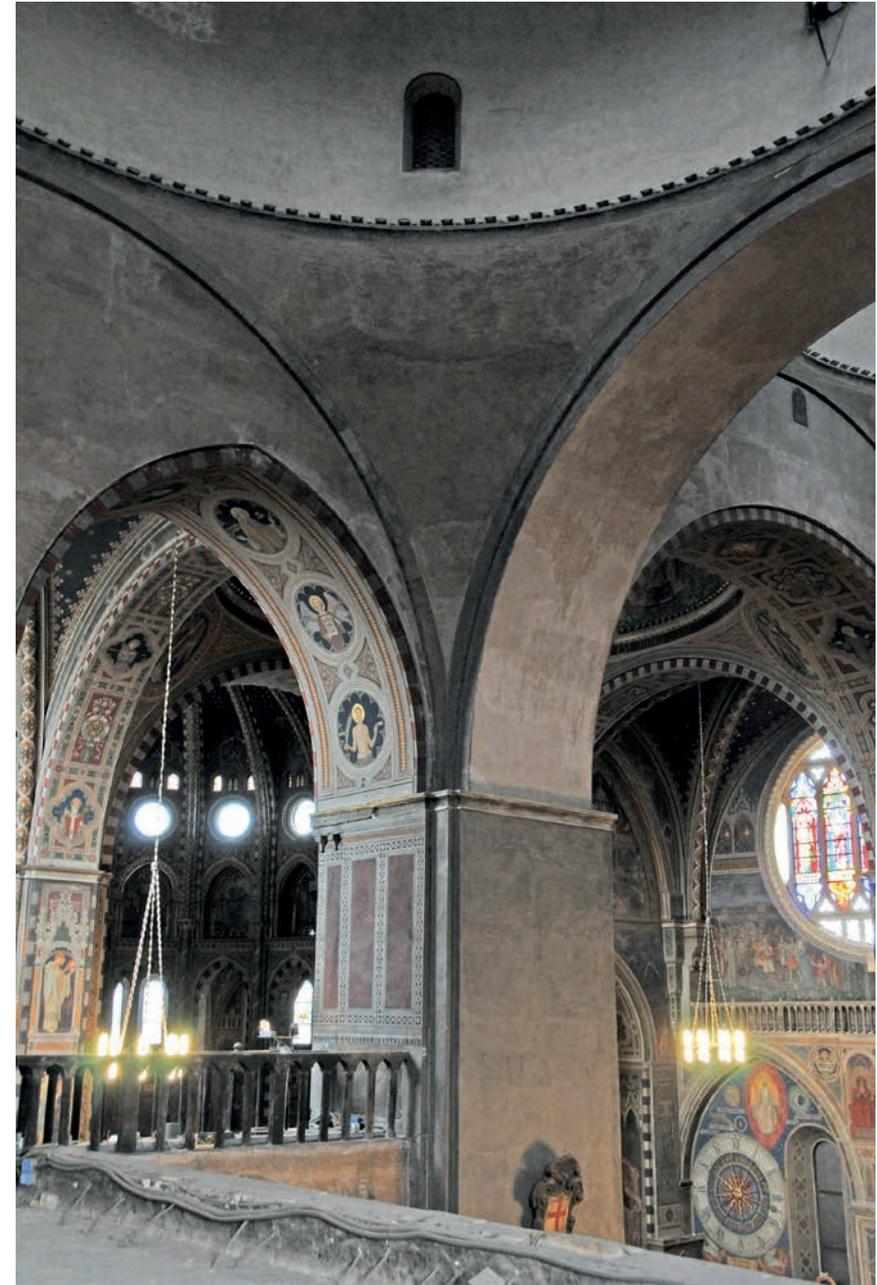


Fig. 26 - Padova, Basilica del Santo, *interno*. (Foto di Giuseppe Rampazzo).



Fig. 27 - Padova, Basilica del Santo, resti di intonaco rosato. (Foto di Giovanna Valenzano).

la fabbrica del Santo in origine si presentava intonacata, con una protezione a finto mattone, o in alcuni casi a fasce bicrome, come si vede nell'oculo. Tracce di pittura murale si sono conservate anche all'interno, nel sottarco di alcune aperture che mettono in comunicazione le logge con i sottotetti (fig. 27). Possiamo supporre quindi una intonacatura rosata per tutto l'edificio o forse a una decorazione a finto mattone. Non si è infatti conservata nessuna traccia di pittura figurativa duecentesca, ma dobbiamo ricordare i danni e le trasformazioni attraverso i secoli. Vi è un solo passo, tra i documenti pubblicati da Sartori, in

cui si dice di aver ravvisato labili tracce di decorazione, senza specificarne purtroppo l'esatta ubicazione, l'estensione e il motivo decorativo, in uno dei pilastri, ma data la scarsa consistenza del reperto si decise di procedere con l'esecuzione della decorazione a finiti marmi⁶⁴. Lo stesso Gonzati si sofferma in modo accorato sulle distruzioni e i danni tra fine XVII e inizi XIX secolo, ricordando come dal tetto piovesse in più punti della basilica. L'aspetto che oggi appare sostanzialmente unificato, sia all'esterno sia all'interno, è dovuto ai restauri e alla rivisitazione medievale progettata da Boito (1893-1895) e, in parte, al progetto precedente presentato dall'ing. Marino Maccope Knyp, solo apparentemente meno invasivo, che fu preferito a quello elaborato da Pietro Selvatico, per quanto riguarda la cappella Mora⁶⁵. I lavori ottocenteschi, realizzati tra 1852 e 1853 hanno portato a una decorazione pittorica che voleva offrire una idea dell'antica Santa Maria Mater Domini, come attesta il preventivo del pittore-restauratore Giovanni Battista Monici. Si realizzò "la volta in azzurro scuro stellata, la cornice intagliata e i sottoposti archetti avranno lo stile gottico del Millecento opera della sua origine ed il resto delle pareti finto gradrello framezzato... con quadrelli correnti orizzontalmente fino allo zoccolo"⁶⁶.

Come si evince dalla documentazione conservata dall'Archivio della Veneranda Arca, le cappelle nel corso del Seicento e del Settecento ave-

vano assunto una *facies* completamente diversa, ad eccezione di quella dei Santi Giacomo e San Felice e di quella del Beato Luca Belludi, in cui l'estesa presenza di pitture e sculture di artisti rinomati le aveva salvate dalla distruzione. Lo stesso Selvatico denunciò in più di una occasione che prima di procedere con le nuove pitture andava verificata la ricerca della possibile esistenza di pitture più antiche, da effettuare con l'asportazione accurata dei recenti strati di intonaco⁶⁷. In effetti solo indagini più accurate avrebbero permesso forse di scoprire tracce di decorazioni più antiche rispetto a quelle messe allora in luce da Bertolli e fino ad ora conosciute⁶⁸. Una polemica ricorrente anche per tutto il secolo passato e gli inizi del presente. Fortunatamente, su modello di quanto era stato documentato in Cappella Scrovegni, Barnaba Lava fu incaricato di realizzare degli acquarelli per illustrare le tracce di decorazioni del Tre e Quattrocento portate alla luce⁶⁹. Nuovi appigli potranno emergere in futuro, con l'ausilio e l'ulteriore sviluppo di tecniche d'indagine non invasive. Ma soprattutto la possibilità di poter studiare da vicino i resti di pittura originale, pur largamente integrate dai restauri, sugli intradossi degli archi delle cappelle del deambulatorio permetterà di far luce sulla sequenza decorativa delle cappelle. A oggi i documenti in nostro possesso non permettono neppure di affermare con certezza il modello sicuro di riferimento per l'ampliamento del capocroce.

Malgrado i numerosi studi degli ultimi due secoli, infatti, si sa ancora poco sulle motivazioni che portarono alla costruzione di un nuovo coro con deambulatorio e cappelle radiali. I testamenti noti riportano nomi di donatrici, la spinta alla dotazione di cappelle o alla promozione di opere artistiche sono quasi sempre destinate alla realizzazione di monumenti funebri o a legati testamentari per la celebrazione delle messe per i suffragi dei defunti. Non sappiamo se alla base della scelta planimetrica vi fu la volontà di proporre il modello francese, grazie anche alla circolazione dei maestri universitari e all'influenza degli *studia*⁷⁰, se essa nacque comunque per alleggerire la pressione della folla sulla tomba di Antonio, adottando un più regolare sistema di accesso e deflusso dei pellegrini, o se la moltiplicazione di cappelle rispondeva anche a necessità dei riti

⁶⁴ GONZATI 1852, p. 34, AS, I, p. 189; HEINEMANN 2012, pp. 91-98.

⁶⁵ CASTELLANI 2019, p. 510.

⁶⁶ ArA, Categ. III, Cl. I, b. 6, f. 10.

⁶⁷ Selvatico promosse la scoperta sotto lo scialbo del ciclo di Giotto nel Capitolo: ArA, Categ. III, Cl. Unica, b. 1, f. 1, n. 113, una disamina sulle notizie della scoperta delle pitture nella sala capitolare è offerta da BAGGIO 2013.

⁶⁸ Sia Barberi sia Berchet dichiarano che bisognava scoprire tracce originali di decorazioni sotto le incrostazioni barocche: AS, I, p. 191; BCPd, Carteggio Cavalletto, serie 3 Corrispondenza (1864-1895), b. 1892; ArA, Serie 24 Carteggio otto-novecentesco, fasc. 24.2137, n. 13.

⁶⁹ CASTELLANI 2000b, p. 129.

⁷⁰ SCHENKLUN 1985, ripreso di recente da BOZZONI 2014.

penitenziali promossi dai frati, o, ancora, come pure è stato supposto, se la disposizione a corona, nata per rispondere all'esigenza di possedere cappelle di famiglia, in cambio di generose elargizioni che ne garantivano l'ufficiatura nei secoli, poteva poi trovare una immediata accoglienza da parte di famiglie gentilizie, per la disposizione gerarchica delle cappelle che di fatto riproporrebbero i rituali di corte⁷¹.

Luca Baggio ha avuto il merito di richiamare l'attenzione sulle polemiche tra conventuali e spirituali durante il capitolo di Vienne, soprattutto sulle posizioni rigoriste di Ubertino da Casale che contestò duramente i frati minori di Padova per la costruzione di un edificio che si discostava completamente dalle prescrizioni del capitolo di Narbonne⁷².

Sono forse proprio queste critiche che permettono di comprendere meglio l'impatto dell'edificio terminato nel 1310 sui contemporanei. Per rispondere alle accuse si rispose che la decisione di erigere un edificio di tali dimensioni non era stata presa dai frati, bensì dal Comune e da molti eminenti cittadini. Se prendessimo alla lettera questa difesa dovremmo pensare che il Comune è stato il solo responsabile della costruzione della chiesa dalle dimensioni grandiose e che i nobili abbiano spinto alla costruzione del deambulatorio con cappelle radiali, per poter celebrare le glorie di famiglia e di lignaggio. Il rapporto complesso tra i frati e le città è stato oggetto di molti studi e ancora oggi è al centro del dibattito critico internazionale⁷³. Riuscire a delineare con maggior chiarezza le motivazioni e le modalità di costruzione delle cappelle radiali del Santo aiuterebbe a comprendere meglio le dinamiche dei poteri nell'allestimento di un enorme cantiere, oltre a definire meglio non solo la storia dell'edificio in sé, ma anche nei rapporti con gli edifici coevi e, in ultima analisi, per delineare meglio l'architettura italiana del Duecento.

Non abbiamo la data di inizio del progetto, e neppure se vi fu un effettivo progetto. Lo stesso documento del 1264, interpretato a partire da Gonzati come prova dei lavori alla ristrutturazione della chiesetta di Maria Mater Domini, collegato alla nota di poco successiva del 28 settembre del 1267 in cui si fa riferimento all'inizio della costruzione del muro dell'Oratorio in onore della beata Maria e del beato Francesco, è stato interpretato come prova per la costruzione della cappella del deambulatorio, successivamente dedicata alle stimmate, e poi trasformata dalla costruzione del Santuario delle reliquie⁷⁴. Dalla lettura del documento del 21 agosto 1277, in cui si fa esplicito riferimento alla volontà di adornare

l'altare della cappella di Santa Maria e sia donato un messale, un paramento, un calice e di altri atti fa pensare che si tratti invece sempre all'oratorio dedicato alla Santa Maria. Nel 1292 Agnese, vedova di Giacomo Conte lascia legati affinché si celebrino messe speciali e stia sempre accesa una lampada presso l'altare di San Bartolomeo; il 29 agosto del 1293 Ita, moglie di Bartolomeo Sala lascia 100 lire e venti denari piccoli per ornare l'altare in costruzione dedicato a San Michele. Guido Negri il 16 giugno 1309 stabilisce che i suoi eredi debbano adornare la terza cappella di tutte le cose necessarie, così come l'altare a onore dei santi Pietro e Paolo. Da questi e altri lasciti testamentari comprendiamo quanto siano necessari i ruoli di finanziatori e finanziatrici per la realizzazione delle cappelle radiali, ma non possiamo dirimere con certezza se essi erano veri e propri committenti, nel senso di promotori/ideatori di una opera artistica o se si limitavano ad assecondare le richieste dei frati. Un tema questo che ha bisogno ancora di ulteriori ricerche, malgrado i moltissimi studi realizzati in questi anni sia sul Santo sia su altri edifici. Le cappelle oggi riflettono l'interpretazione che del Medioevo è stata data da Boito, e come tutto il presbiterio sono un tripudio di fantasiose creazioni, ricche di citazioni e invenzioni dipinte da Casanova e dagli altri protagonisti di una stagione giustamente riabilitata (figg. 28-32)⁷⁵.

Nuovi restauri e nuove indagini, oltre alla possibilità di accedere alla straordinaria documentazione conservata presso l'Arca, il cui archivio è stato da poco riordinato e aperto al pubblico, permetterà forse di aprire qualche ulteriore spiraglio sull'aspetto originario di queste cappelle e aggiungere qualche altro elemento oltre ai lacerti noti, come il Ludovico di Tolosa, oggi esposto al Museo Antoniano, scoperto nel 1898 in seguito ai lavori delle cappelle radiali iniziati nel 1895 e raffigurato ad acquarello ancora in situ da Barnaba Lava⁷⁶. Pochi anni prima, tra il 1887 e il 1891 si era ripavimentata la basilica, togliendo tutte le tombe terragne che si erano aggiunte nei secoli, ma il cui uso è già ben attestato agli inizi del Trecento⁷⁷. Oltre alle sepolture a pavimento sono proprio i sepolcri a parete che per devozione ma anche desiderio di affermazione della propria casata o fama contribuiscono ad articolare uno spazio in modo assai complesso, con ingombri più o meno rilevanti in più punti della basilica. Una

⁷¹ BRUZELIUS 2014a.

⁷² BAGGIO 2013, p. 61.

⁷³ BOURDUA 2011; RIGON, BAGGIO 2013; BRUZELIUS 2011, EADEM in GUIDARELLI, in c.s.

⁷⁴ Pd, BA, Ms 104, f. 87v; Pd, AS, p. 7, 42.

⁷⁵ CASTELLANI 2000d.

⁷⁶ Pd, AVAS, Serie 24 Carteggio otto-novecentesco, fasc. 24.2178 n. 1, Barbara Lava Rilievi delle antiche decorazioni. Tav. III. Fig. 5. Purtroppo gli acquarelli sono molto veloci, non precisissimi nella raffigurazione di dettaglio. Delle 9 tavole acquarellate da Lava soltanto la IV, non più conservata, è firmata e datata 1899. Vi sono poi altre tavole progettuali per la decorazione dei costoloni del coro ed altri elementi: GIA 2019, pp. 177-261.

⁷⁷ FOLADORE 2009.



Fig. 28 - Padova, Basilica del Santo, interno, *deambulatorio, volte a crociera, pitture di Casanova.*

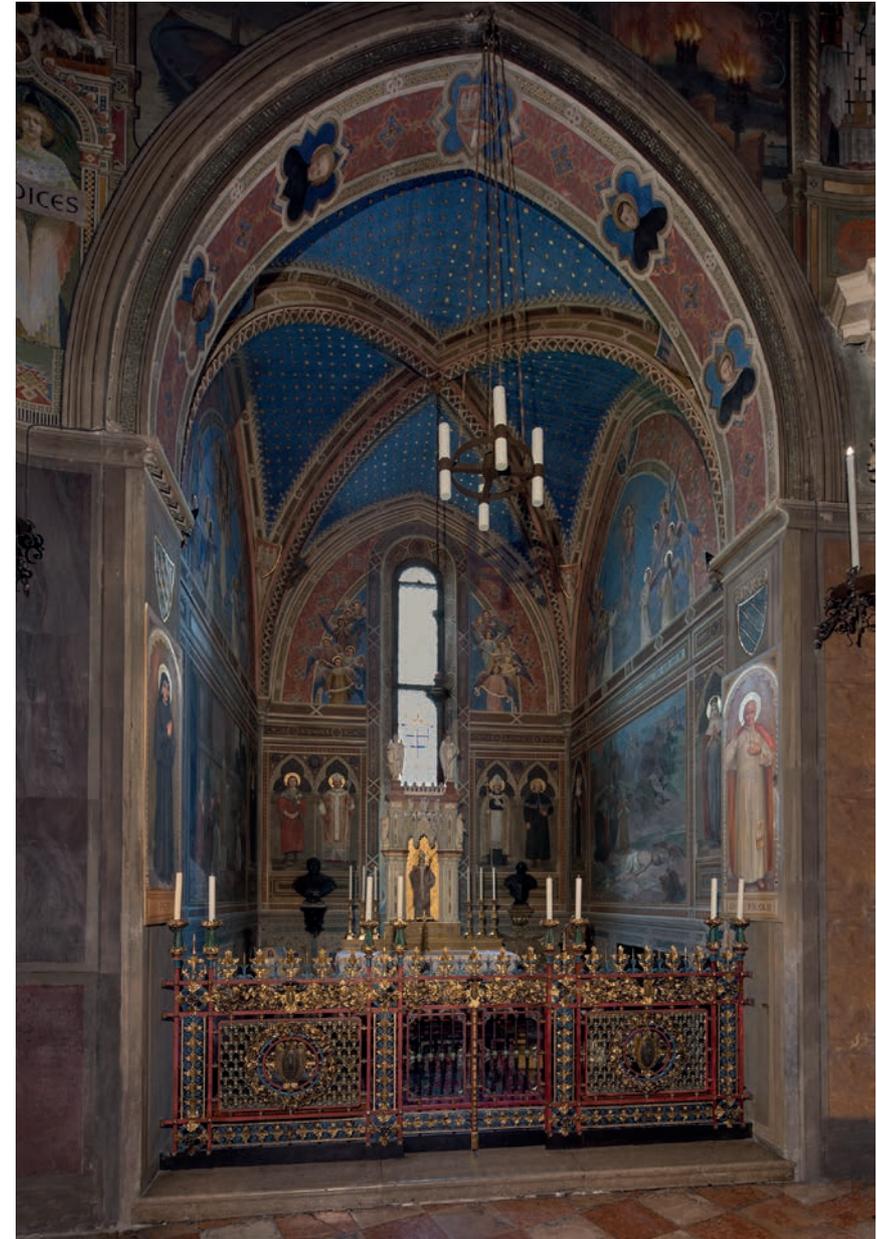


Fig. 29 - Padova, Basilica del Santo, *cappella radiale, dedicata a San Bartolomeo, oggi San Stanislao.*

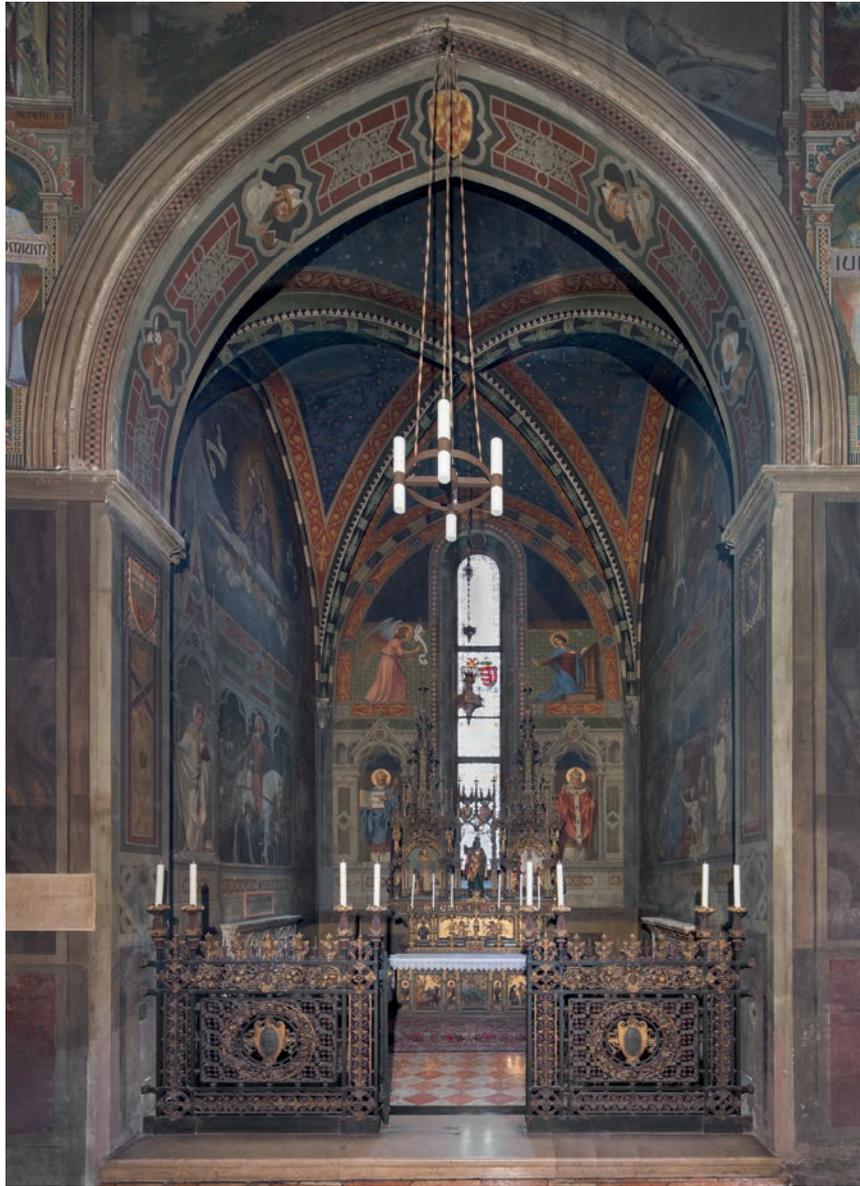


Fig. 30 - Padova, Basilica del Santo, *cappella radiale*, dedicata a San Giovanni Battista, oggi San Leopoldo d'Austria.

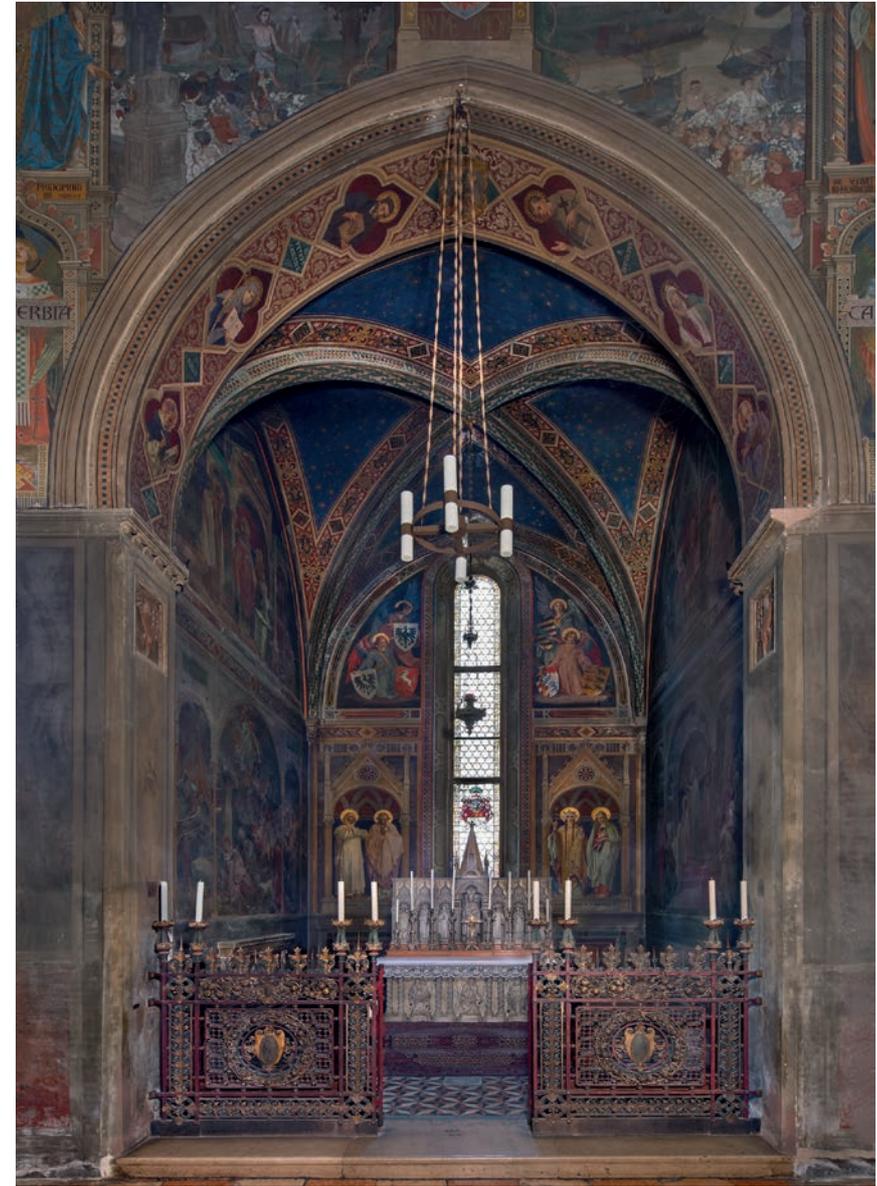


Fig. 31 - Padova, Basilica del Santo, *cappella radiale* dedicata a San Prodocimo, oggi San Bonifacio Martire.

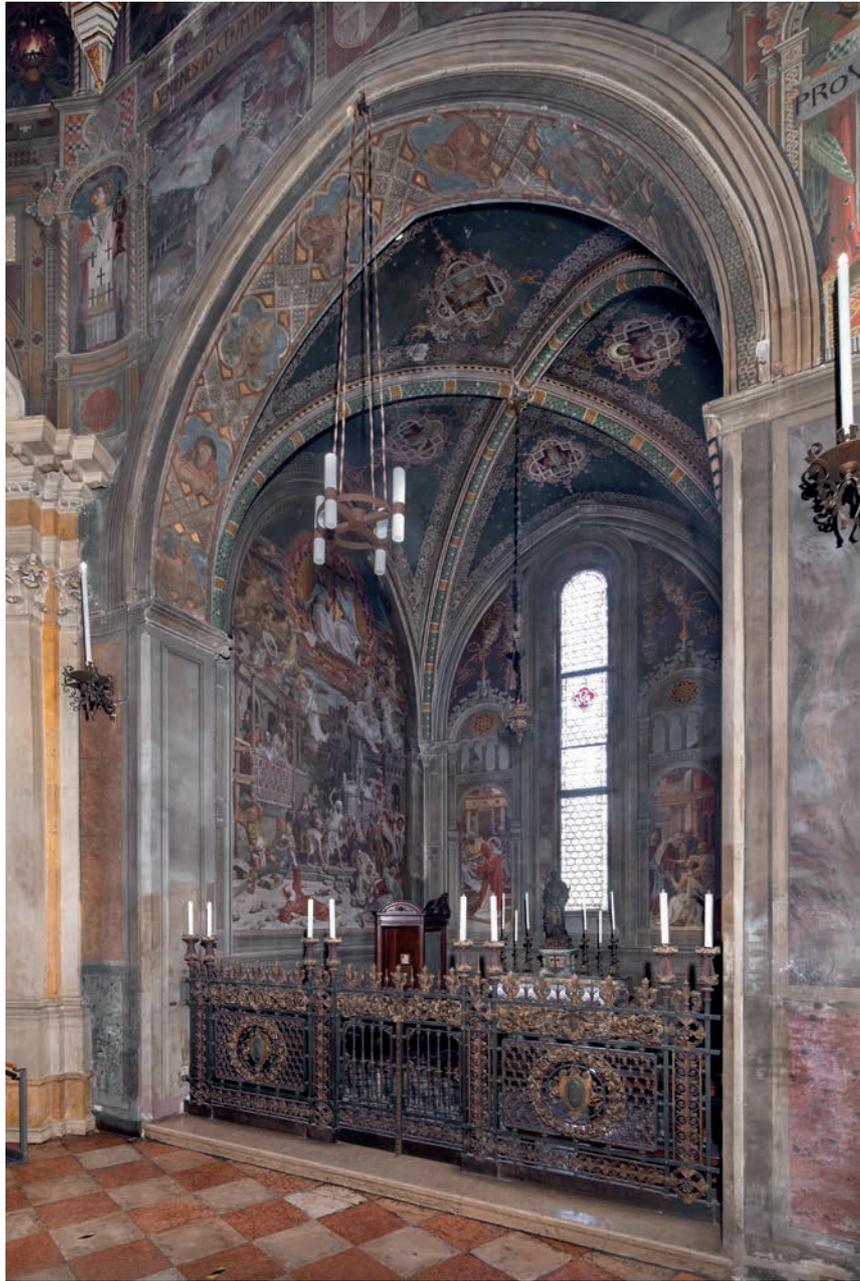


Fig. 32 - Padova, Basilica del Santo, *cappella radiale di Santi Anastasia, poi San Ludovico, oggi Santo Stefano Diacono*.

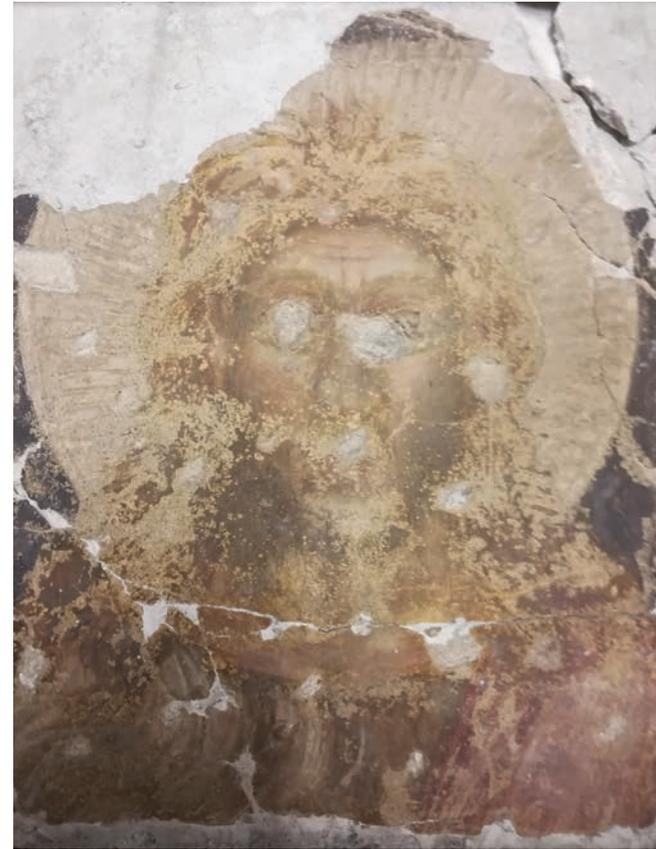


Fig. 33 - Padova, Basilica del Santo, Biblioteca Pontificia Antoniana, *testa di San Giovanni Battista*. (Foto di Giovanna Valenzano).

prassi già attestata da un testamento del 1257, che accomuna tutte le chiese dei minori, come testimonia con orgoglio Bernardo da Pisa nella menzione delle sepolture degli uomini eccellenti⁷⁸. Grazie a controlli sugli atti testamentari è stato possibile andare a ritroso alla dedicazione delle cappelle radiali: adiacente alla cappella della Madonna Moravi è la cappella dedicata in origine a San Giovanni, ora san Giuseppe, affiancata da quella dedicata a Santa Chiara (ora San Francesco). Oltre al San Ludovico di Tolosa staccato dalla parete della cappella allora a lui dedicata, oggi di Santo Stefano, fu staccata anche (fig. 33), la testa di Giovanni Battista⁷⁹. Alla sequenza delle dedizioni delle cap-

⁷⁸ BARTOLOMEUS DE PISA, p. 349. Si rimanda al saggio di Tomasi in questo stesso volume.

⁷⁹ LUCCO 1977a, pp. 243-281; LORENZONI, DAL POZZOLO 1995, pp. 86-87, cat. 4 e 5.



Fig. 34 - Padova, Basilica del Santo, cappella radiale dedicata a Sant'Agata, oggi Santa Rosa di Lima, pilastro con motivi decorativi del XIII sec. ridipinti.

pelle ricostruita da Gonzati, sono state rilevate alcune incongruenze⁸⁰. La proposta più recente prevede Giovanni Evangelista, Chiara, Pietro e Paolo, Bartolomeo, Francesco, Anastasia (poi Ludovico di Tolosa), Prosdocimo, Agata e infine Caterina⁸¹. Se analizziamo i soggetti delle pitture degli intradossi delle cappelle radiali possiamo offrire ulteriori appigli. Spesso mi sono chiesta se il motivo con girali e palmette, di chiara ascendenza duecentesca, dipinto sulle facce interne dei pilastri nella cappella di Sant'Agata, la seconda del deambulatorio da destra, vicina a quella di Santa Caterina, ridipinto sulla base della decorazione antica resa nota dalla II tavola di Lava, possa essere considerato una reliquia della decorazione duecentesca, come pure il motivo a zig-zag della colonnina su cui s'impone il costolone della volta (fig. 34). Entrambi i motivi sembrano proprio ripresi da una reale pittura del XIII. Il dato sarebbe importantissimo, perché rivelerebbe una decorazione pittorica pervasiva, seppure non necessariamente figurata, prima dell'arrivo di Giotto.

⁸⁰ SARTORI 1852, I, p. 563 ha sottolineato che nel Duecento tutte le cappelle del deambulatorio sono dedicate a santi maschili e sinistra e a sante a destra. Se fosse vero avremmo qui un esempio dell'uso dello spazio all'interno della chiesa che dal medioevo è giunto fino agli anni Sessanta del Novecento.

⁸¹ BORDUA 2011b, p. 506.



Fig. 35 - Padova, Basilica del Santo, cappella radiale dedicata a Sant'Agata, oggi Santa Rosa di Lima, arco. (Per gentile concessione di AR Arte e Restauro).

Se veramente una cappella del tornacoro potesse essere stata completamente decorata già alla fine del XIII secolo, saremmo indotti a pensare che almeno tutto il deambulatorio, o perfino il capocroce, potesse essere già dipinto, prima dell'avvento di Giotto al Santo.

Le pitture sull'intradosso dell'arco appaiono di primo acchito frutto del rinnovamento novecentesco, al momento della magniloquente decorazione, approntata nel 1913, ma ad uno sguardo ravvicinato, rivelano che il pittore ha probabilmente ridipinto sulla base di sicure sopravvivenze dei primi decenni Trecento, basti vedere, tra le altre, le figure a mezzobusto di Agnese e di Santa Caterina (figg. 35-37). La cornice marmorea che racchiude le sante a mezzobusto è stata riportata scrupolosamente da Lava nella sua tavola acquarellata. Solo l'analisi diretta potrà chiarire se le vesti di alcune sante dalle più ampie scollature di quanto ripreso velocemente da Lava siano frutto della volontà di avvicinarsi ai modelli dei grandi trecentisti padovani o ripresa di tracce originali. Tutte le figure dipinte sul sottarco sono sante, e vi sono anche due sante *sorores*, proprio all'imposta dell'intradosso, in entrambi i lati. Dalla dedicazione a Sant'Agata e dalla presenza di monache francescane abbiamo ulteriori elementi di discussione sul contributo delle *sorores* di Santa Chiara nella realizzazione delle cappelle e nella loro decorazione. Un tema questo mai organicamente affrontato dalla critica, che meriterebbe invece maggiori approfondimenti.

Nella cappella adiacente a quella del Tesoro, inizialmente dedicata a Sant'Anastasia, come ricorda l'indulgenza promulgata dal patriarca di

Fig. 36 - Padova, Basilica del Santo, cappella radiale dedicata a Sant'Agata, oggi Santa Rosa di Lima, arcone, particolare con santa Chiara e sant'Agnese. (Per gentile concessione di AR Arte e Restauro).



Fig. 37 - Padova, Basilica del Santo, cappella radiale dedicata a Sant'Agata, oggi Santa Rosa di Lima, arcone, particolare con santa Caterina. (Per gentile concessione di AR Arte e Restauro).



Fig. 38 - Padova, Basilica del Santo, cappella radiale dedicata a San Ludovico, oggi Santo Stefano, arcone, particolare con Evangelista. (Per gentile concessione di AR Arte e Restauro).



Fig. 39 - Padova, Basilica del Santo, cappella radiale dedicata a San Ludovico, oggi Santo Stefano, arcone, particolare con san Luigi IX. (Per gentile concessione di AR Arte e Restauro).



Aquileia nel 1294⁸², poi dedicata a San Ludovico di Tolosa, un tempo affrescata con storie del Santo, otto busti di santi, molto ridipinti, entro

⁸² AS, I, p. 562.

quadrilobi paiono ascrivibili entro il secondo decennio del Trecento al Maestro del Coro Scrovegni, autore dei San Ludovico e San Giovanni Battista staccati dalle pareti (fig. 32)⁸³. Sicuramente identificabili sono San Ludovico e San Luigi, poi abbiamo due padri della chiesa e i quattro evangelisti, due per lato, dalla base dell'importa (figg. 38-39). Gli Evangelisti, assai rovinati, riprendono modelli giotteschi.

San Luigi è confrontabile a quello dipinto, pure entro quadrilobo, dal maestro del Coro Scrovegni, nella cappella presso l'arena romana da cui prende il nome. Dal punto di vista stilistico l'esemplare del Santo di certo sembra precedere quello degli Scrovegni, basta vedere l'impostazione delle spalle spioventi o il dettaglio della cocolla e trova un più puntuale riferimento nel medesimo Santo raffigurato in trono accanto ai Santi Giovanni Battista, Cristoforo e la Madonna con il Bambino assisa su un trono marmoreo dipinti dal Maestro del Coro sulla parete destra della cappella dei Santi Cosma e Damiano nella chiesa padovana degli Eremitani (fig. 40). Come corollario ne deriva che Giotto e il Maestro del coro Scrovegni abbiano collaborato già nel cantiere del Santo. Il ruolo di Giotto al Santo appare pertanto ancora più ampio di quanto fino ad ora prospettato.

Ma soprattutto il suo coinvolgimento nell'impresa avverrebbe per volontà dei frati e non per scelta personale di Enrico Scrovegni. La commissione della cappella di Santa Caterina, allo stato delle nostre conoscenze, non si può ricondurre con certezza alla famiglia Scrovegni, per intervento diretto di Enrico, famiglia che forse ne entra in possesso solo più tardi⁸⁴.



Fig. 40 - Padova, Musei Civici di Padova, Cappella degli Scrovegni, Maestro del Coro Scrovegni, san Luigi IX.

⁸³ LUCCO 1977a, pp. 243-281; LORENZONI, DAL POZZOLO 1995, pp. 86-87, cat. 4 r 5 (schede Luca Baggio, *Pittore Padovano*. Per un riesame critico del maestro del Coro Scrovegni si veda GUARNIERI 2018 e GUARNIERI 2019).

⁸⁴ GUAZZINI 2019: la proposta, che ha avuto sicuramente il merito di richiamare l'attenzione degli studiosi non italiani e non esperti di questioni giottesche su questa importan-

Giotto fu ingaggiato quindi dai frati francescani, che gli affidarono la decorazione della sala capitolare, e fu inoltre incaricato della decorazione della parete dell'altare della cappella di Santa Maria, oggi ancora chiamata per convenzione Madonna Mora e della cappella di Santa Caterina. Tutte le cappelle dovevano quindi essere decorate. Ma solo gli intradossi di tre cappelle, tutte poste sul lato meridionale, hanno conservato brani estesi di decorazione trecentesca. Giotto, dopo l'esperienza assisiata è diventato il pittore prediletto dell'ordine. Al Santo il suo contributo dovette essere effettivamente determinante, e forse fu lui a delineare per i frati un progetto che voleva unificare lo spazio del deambulatorio, coordinando la decorazione delle cappelle radiali. Se sull'intradosso della quarta cappella è attivo, come io credo, il maestro del coro Scrovegni, si può ricondurre al fiorentino un incarico più ampio di quanto fino ad ora prospettato⁸⁵. Del resto al Maestro del Coro Scrovegni sono stati pure attribuiti i lacerti di Crocifissione (testa della Vergine, testa del Battista e perizoma di Cristo) (fig. 41), che, se la nota dell'antico inventario del Museo fosse corretta, dovrebbero essere stati staccati "dalla Basilica di S. Antonio sopra il monumento del cardinale Zabarella, presso il banco delle messe"⁸⁶. In realtà

te testimonianza dell'intervento di Giotto al Santo, attribuito per la prima volta da FLORES D'ARCAIS 1968 e da allora mai messo in dubbio dalla critica, sulla base di materiale storico solo parzialmente edito, che io stessa avevo presentato al Convegno dottorale tenutosi a Bologna il 10, 11 e 12 giugno 2014, a cui aveva partecipato lo stesso Guazzini con un relazione su altro tema, non ha apportato nessun elemento documentario o figurativo in più rispetto a quelli da tempo conosciuti, a parte la raffigurazione di quadrupede, interpretata come scrofa e come specifica allusione allo stemma degli Scrovegni. Le note offerte di Ugolino e la moglie presentano un formulario difficilmente proponibile per i soggetti che avrebbero il giuspatronato ab origine della cappella. Inoltre, il prete parrocchiale citato nel documento non può essere confuso con il preposto dell'Arena, come invece fa Guazzini. Risulta inoltre difficile spiegare la mancanza di menzione della cappella dedicata a Santa Caterina nel testamento di da Enrico Scrovegni, se essa fosse stata effettivamente realizzata fin dall'origine sotto il giuspatronato della famiglia, dal momento che l'atto testamentario ricorda l'altra importante commissione artistica promossa da Enrico, la chiesa di Sant'Orsola, dotata nel 1298.

⁸⁵ Ho presentato questa ipotesi al Convegno dottorale tenutosi a Bologna il 10, 11 e 12 giugno 2014, mostrando una serie di immagini degli estradossi delle cappelle fatte dai ponteggi di soccorso a seguito della caduta di calcinacci in occasione del terremoto dell'Emilia. Già in quella sede Andrea de Marchi affermò, avviando la discussione, che a lui le figure della santa ricordavano Turone. De Marchi ha avuto modo di argomentare la sua attribuzione nella ricostruzione, a mio avviso assai poco convincente, del profilo stilistico di Turone, presentato al Convegno dottorale dal titolo *La genesi del Giotto riformato da Milano a Padova*, tenutosi a Padova il 25 e 26 marzo, che identifica con il Maestro del 1349 di Vibodone, riprendendo un accostamento di Magagnato che fino ad ora era stato lasciato cadere dalla critica.

⁸⁶ LUCCO 1977a, pp. 243-285; LORENZONI, DAL POZZOLO 1995, p. 85-86, cat. 1-3 (scheda Luca Baggio, *Pittore Padovano*).



Fig. 41 - Padova, Basilica del Santo, facciata.

si tratta del giureconsulto Marino Zabarella, iscritto al collegio dei giudici e giuristi nel 1405, ricordato per avere riformato gli statuti comunali nel 1420 e professore di diritto canonico. Se al di là dell'errore dovessimo dare credito all'informazione dobbiamo pensare che fosse dipinta una Crocifissione là dove poi Casanova dipinse la Vergine da pochi anni restaurata. Lo Zabarella, morto nel 1427, si fece raffigurare con i libri ai suoi piedi. L'invocazione alla Vergine (*suscipe Virgo preces, animam in tuo regno reconde legum canonum que fessam tua liceat in arce morari*) dell'epigrafe e le misure dell'archivolto mal si accordano con la scena della Crocifissione di cui si sono conservati solo tre frammenti. Credo pertanto che si debba escludere questa precisa identificazione riportata nel catalogo del museo. Altrettanto difficile mi pare pensare che i frammenti potessero trovarsi in origine al disopra del monumento⁸⁷. La famiglia Zabarella aveva il legato sulla cappella di Santa Caterina⁸⁸, come attesta ancora oggi il sarcofago trecentesco, con le armi di famiglia, all'interno della cappella (fig. 39). Si trovava in origine proprio sopra questo sarcofago la Crocifis-

⁸⁷ LUCCO 1977a, pp. 245-281.

⁸⁸ Gli Zabarella ottengono il giuspatronato dal 1492, AS, I, p. 554.

sione? Purtroppo, non sono ancora stata in grado di ubicare con certezza la parete su cui si stagiavano il Cristo in Croce, Maria e Giovanni, noti solo oggi per i frammenti del Museo Antoniano, di certo presso la cappella di Santa Caterina, se non all'interno, forse sulla fronte esterna⁸⁹. Ritrovare l'esatta provenienza aiuterebbe a risolvere la questione, ma anche darebbe ulteriore consistenza ad una collaborazione stretta tra Giotto e il Maestro del Coro, nel caso i frammenti fossero stati staccati dalla fronte o dall'interno della stessa cappella. I francescani sembrano esercitare un controllo sulle scelte figurative, soprattutto per quanto riguarda la scultura dei monumenti funebri, almeno fino ai primi decenni del Trecento, optando per la riproposizione di modelli dell'antico cristianesimo. Nel testamento del 1310 il giudice Aicardo Mascara chiede che sia realizzata una "cappella vel altare" dedicato a San Bartolomeo e Cristoforo, dove avrebbe dovuto essere trasferito il sepolcro del fratello Cristoforo, che era un frate minore del Santo. Da questo testamento sembra che Aicardo sia interessato solamente alla titolazione della cappella, lasciando ai minori tutte le incombenze e le decisioni di arredo liturgico. Alchenda lascia legati per un altare appena realizzato o da fare, senza esprimere preferenze sulla titolazione⁹⁰. Un sentimento assai comune a molti legati⁹¹, ma che può essere anche la spia per una direzione che non lasciava troppe libertà, almeno fino ai primi due decenni del Trecento, ai privati⁹².

Questo dato, seppure indirettamente, verrebbe a confortare l'ipotesi qui suggerita che vi fosse un disegno complessivo nel promuovere l'ampio progetto decorativo che abbracciava deambulatorio e cappelle radiali a inizio Trecento, pur in una complessità di spinte e rapporti tra loro non sempre facili da delineare fra il ruolo dei frati, delle *sorores* che appaiono spesso intermediarie di donazioni da parte di benefattrici e delle importanti famiglie magnatizie cittadine. Non sappiamo quando e in che modalità la decorazione si estese ad altre parti della fabbrica. Se la stessa articolazione delle nicchie dei semipilastri in controfacciata fu decisa fin dall'inizio per ospitare figure di Santi, come avvenne dal XIV secolo in avanti, con l'attestazione delle pitture ancora esistenti.

La facciata del Santo è forse la parte meno affascinante dell'edificio (fig. 41). Assai semplice, a capanna, è caratterizzata dalle profonde arcate di diverse dimensioni, nate per sostenere la loggia esterna, sormontata da un ballatoio. Richiama le facciate romaniche delle chiese padane ed è condizionata, nelle sue proporzioni dall'edificio che viene da essa quasi



Fig. 42 - Padova, Basilica del Santo, facciata, cornice a fogliette d'acanto spinato di ripristino. (Per gentile concessione del Centro Studi Antoniani).

schermato. Il disegno della facciata fu del resto, si potrebbe dire, quasi sacrificato, per una visione da lontano della grande chiesa, i cui elementi architettonici volutamente d'effetto erano le grandi cupole e gli svettanti campanili. Non sappiamo se dalla loggia si poteva predicare e se quindi ad essa era affidato un compito particolare. La loggia è molto curata nell'esecuzione, sottolineata da una cornice a palmette che riprende uno dei leitmotiv più diffuso nel cantiere marciano. Uno stilema che ritroviamo anche in altri punti dell'edificio, di cui non sempre si è in grado di attestarne l'autenticità, come documenta una foto in bianco e nero con la data 1955, sono state sostituite alcune cornici a palmette d'acanto (fig. 42). Alcune sostituzioni furono effettuate anche negli anni Ottanta, senza lasciarne traccia nella documentazione scritta, e coinvolsero almeno un capitello⁹³. Tra i capitelli della loggia sono anche presenti casi di reimpiego che devono essere ancora adeguatamente approfonditi⁹⁴.

Questa volontà di voler richiamare esempi lontani nel tempo, con pratiche di riuso intenzionale è ben presente in altri edifici francescani sia di nuova fondazione, come il San Francesco di Bologna, sia di riuso e ri-

⁸⁹ GUARNIERI 2018, p. 221.

⁹⁰ BORDUA 2011b, p. 495.

⁹¹ GAFFURI 2002, p. 187

⁹² BORDUA 2011b, pp. 491-495.

⁹³ LORENZONI 1981a, p. 163, in cui Danilo Negri e Laura Sesler danno sommariamente conto di sostituzioni.

⁹⁴ I capitelli sono in corso di studio da parte di Valentina Cantone. Lo studio fino ad ora più accurato HEINEMANN 2012, pp. 219-235.



Fig. 43 - Padova, Basilica del Santo, facciata, *mensolina figurata della cornice ad archetti*. (Foto di Giovanna Valenzano).

costruzione, come la chiesa di San Fermo a Verona.

La facciata è poi coronata da archetti impostati da mensole in pietra d'Istria, in alcuni casi figurate (fig. 43). Si distingue tra gli altri il volto di una regina dalle lunghe trecce (fig. 44). Non conosciamo i nomi di questi scalpellini che si inseriscono in una tradizione esecutiva, le cui più antiche tracce troviamo nelle mensole di accesso alle gallerie che attraversano longitudinalmente al piano terra il palazzo della Ragione a Padova e esiti invece più vicini nelle mensole figurate a coronamento delle archeggiature sommitale della fase duecentesca del medesimo palazzo pubblico o nei



Fig. 44 - Padova, Basilica del Santo, facciata, *mensolina figurata della cornice ad archetti*. (Foto di Giovanna Valenzano).



Fig. 45 - Padova, Basilica del Santo, *cupola dell'Arca*. (Foto di Giovanna Valenzano).

pochi esemplari figurati delle imposte degli archetti del palazzo degli Anziani. Le stesse mensole le ritroviamo, nel Santo, anche a sostenere gli archetti delle cupole, a ribadire l'unitarietà di progetto e maestranza della grande costruzione (figg. 45-46). La cultura di questi lapicidi si tramanda di generazione in generazione, a partire dalle mensole scolpite nelle lesene pensili dell'interno (figg. 47-48)⁹⁵.

La facciata, seppure nel solco di uno schema consolidato, non manca di qualche elemen-



Fig. 46 - Padova, Basilica del Santo, *cupola dell'Arca, mensole*. (Foto di Giovanna Valenzano).

⁹⁵ ZULIANI 1981.



Fig. 47 - Padova, Basilica del Santo, mensola del sempilastrò di controfacciata. (Foto di Giovanna Valenzano).

to di novità. Nel momento della sua costruzione forse dialogava maggiormente, seppure a distanza, con la grande basilica di Santa Giustina, caratterizzata da un protiro di grandi dimensioni. Un protiro si imponeva anche sull'antica facciata del duomo di Padova. La scelta quindi di non aderire ad una tradizione affermata in tutto il settentrione doveva sembrare allora rivoluzionaria, perfettamente in linea con l'ideale di povertà. Dobbiamo immaginarla vista da lontano, a piedi, e la sorpresa di non vederla popolata di statue come era consueto nelle cattedrali o le grandi chiese monastiche del XII secolo. Ma forse, ancora più rivoluzionario doveva apparire, per chi sapeva leggere, l'iscrizione sull'archivolto del portale, il verso con cui ci si rivolge direttamente alle donne e agli uomini. Uno, tra gli esempi più straordinari di iscrizioni parlanti, e il solo, a mia conoscenza, che nel medioevo invece di riferirsi usando le consuete forme di rivolgersi indistintamente a tutti quelli che si apprestavano ad entrare in chiesa, "omnes intrantes", si rivolge specificatamente a ciascuna donna e a ciascun uomo: *Mille duce(n)tenis uno currente trigenis Antonius frater venit ad alta pater nunc regnat plenus qui vixit pauper egenus ysphanus ge(n)te padue tulit e(ss)e colonus cuius ad exemplum sacratum visite templum et pia nunc vota femina virque nota amen*. Non sappiamo se fin dall'inizio l'immagine del Santo fosse dipinta sulla superficie muraria della lunetta poi affrescata da Mantegna. Le fonti antiche ricordano lacerti di pitture dell'epoca di Giotto e tracce trecentesche erano pure visibili, ancora nel Settecento, nella nicchia che accolse, solo alla fine del XIV secolo la poderosa statua



Fig. 48 - Padova, Basilica del Santo, capitelli della lesena pensile dello pseudo-transetto. (Foto di Giuseppe Rampazzo).

scolpita da Rainaldino de Francia per accogliere i fedeli invitati a visitare la tomba⁹⁶. La devozione femminile molto contribuì nella costruzione e creazione del santuario, finanche nelle scelte dei programmi iconografici, affidati ai più importanti artisti del XIV e XV secolo, di cui Caterina dei Franceschi e Giacoma della Leonessa sono solo gli esempi più noti di una prassi assai diffusa nel medioevo⁹⁷.

Abstract

L'EDIFICIO DEL SANTO NEL MEDIOEVO: NOVA JERUSALEM

Il saggio analizza le principali fasi architettoniche del grande cantiere avviato dopo la morte di Antonio. Alla straordinaria costruzione concorsero i frati, la città, con il comune e la devozione dei fedeli, il papato, le nobili famiglie padovane. L'edificio assunse la forma di una nuova Gerusalemme, su modello del Santo Sepolcro, richiamato dal tamburo e dalla copertura in lastre di piombo della cupola centrale troncoconica, sotto la cui cupola nel 1263 fu solennemente traslato il corpo del Santo nella tomba. Sia attraverso le fonti sia da una serie di foto si illustra l'intelligente sistema dei percorsi, previsto in fase di progettazione della costruzione, che all'interno e all'esterno della chiesa ha assicurato nei secoli la manutenzione.

In tempi passati e recenti si è cercato di dare un nome all'architetto responsabile dell'ideazione di questa straordinaria fabbrica, a partire da Vasari che la attribuì a Nicola Pisano. Il frate Jacopo da Pola, il cui nome compare in documenti come ricevitore di lasciti per la costruzione sembra essere più il responsabile economico del cantiere che il maestro costruttore. Alla grandiosa impresa parteciparono maestranze di diversa estrazione, lapicidi lombardi (da Como, da Mantova) ed altri educati sui modelli marziani. Tradizione e innovazione convivono ad ogni livello della costruzione. Si cercano le ragioni dell'adozione del nuovo impianto planimetrico per la zona absidale, con deambulatorio e cappelle radiale, alla cui realizzazione contribuirono in modo significativo benefattrici e benefattori. Allo stato attuale delle ricerche sembrano essere stati i frati i grandi registi di questa importante operazione. Dallo studio dei resti dei più antichi lacerti pittorici, restaurati, ripresi e reinventati nella straordinaria impresa progettata da Camillo Boito, si evince ancor di più l'inter-

⁹⁶ VALENZANO 1995, pp. 220-221, sch. 5; BAGGIO 2013, p. 32.

⁹⁷ BOURDUA 2014; BALDISSIN MOLLI 2017a; BALDISSIN MOLLI 2010, pp. 505-508.

vento diretto di Giotto e del Maestro del Coro Scrovegni, la cui attività di quest'ultimo si estese ad almeno due cappelle aperte sul lato meridionale del deambulatorio.

Si avanzano le ipotesi sulla possibile configurazione del tramezzo nel XIII secolo e nel XIV e si ricorda come nel medioevo la chiesa era affollata di altari e monumenti funebri.

La facciata a capanna è segnata dalle logge e da archeggiature le cui mensoline d'imposta sono strettamente legate a quelle delle cupole. Il messaggio principale è affidato al portale maggiore, la cui iscrizione scolpita invita ciascuna donna e ciascun uomo a entrare nel tempio dedicato ad Antonio, nato spagnolo ma diventato colono padovano, vissuto povero e assiso nei cieli nel 1231.

L'immagine di Antonio campeggiava dipinta sulla lunetta già prima dell'importante commissione ad Andrea Mantegna, e in pietra nella possente scultura realizzata da Rainaldino di Francia.

Abstract

THE BUILDING OF THE BASILICA OF SANT'ANTHONY IN THE MIDDLE AGES: A NEW JERUSALEM

The essay explores the main building phases on the site after Anthony's death. The Franciscan brothers, the city, the municipality, the devotion of the faithful, the papacy and the noble families of Padua all variously contributed. The building soon took on the shape of a new Jerusalem on the model of the Holy Sepulchre, particularly in the drum and the covering in lead sheeting of the central truncated-cone shaped dome under which, in 1263, the body of the saint was solemnly placed in its tomb. An analysis of the sources and a series of photographs illustrate how right from the initial planning stage an ingenious system of walkways both inside and outside the Basilica provided useful access for maintenance.

In recent and not so recent times attempts have been made to identify the architect responsible for this extraordinary architectural feat. Vasari, for example, proposed Nicola Pisano. Brother Jacopo of Pola, whose name appears in the documents as receiver of money left for the construction seems to have been more the person in charge of running the building site economically than its master builder. Other craftsmen of various ilk also participated, such as the Lombard stonemasons from Como and Mantua, others still trained on the Basilica of St Mark's in Venice. Tradition and innovation are the hallmarks of the enterprise, such as the daring new plans drawn up for the area around the apse including the ambulatory and radial chapel for the realisation of which benefactresses and benefactors made a huge contribution. Recent research confirms that the Franciscan brothers themselves seem to have carried out a major part in this. From the study of what remains of the oldest strata of painting, restored, continued and reinvented in the extraordinary

undertaking planned by Camillo Boito, the direct intervention of Giotto and the Maestro of the Scrovegni Choir, whose hand can be detected in at least two chapels opened on the southern side of the ambulatory, can be identified.

Hypotheses are drawn regarding the possible configuration of the 13th and 14th century partition, a reminder of medieval times when the basilica was crowded with altars and funerary monuments. The but-like façade is characterised by the loggias and archings whose shelving is closely linked to that of domes. The main message is provided over the central door where the sculpted inscription invites every woman and man to enter the temple dedicated to Anthony, born Iberian but naturalised Paduan, who lived poorly, dying in 1231. Anthony had already been depicted in the lunette even before Andrea Mantegna was commissioned to refashion it, but he was also cast in stone in the mighty sculpture by Rainaldino of France.