



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PADOVA
DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA E CRITICA DEI BENI ARTISTICI,
MUSICALI E DELLO SPETTACOLO

Sede amministrativa Università degli Studi di Padova

XXV Ciclo

Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'arte, del Cinema e della Musica

TESI DI DOTTORATO

**PITTURA E CONTESTO
GUARIENTO**

VOLUME I

Direttore della Scuola : Ch.ma Prof.ssa Vittoria Romani

Supervisore :Ch.ma Prof.ssa Giovanna Valenzano

Supervisore :Ch.ma Dott.ssa Cristina Guarnieri

Dottoranda: Zuleika Murat

Indice

Introduzione	5
Capitolo 1: La fortuna critica	9
Capitolo 2: La parabola stilistica di Guariento	41
2.1. Pittura a Padova all'inizio del Trecento: le radici dello stile di Guariento.....	41
2.1.2 Il rapporto con il Maestro del coro Scrovegni e la sua bottega.....	51
2.1.3. Il Polittico dell'Incoronazione del Norton Simon Museum: un'opera di transizione.....	59
2.1.4 Le opere degli anni Cinquanta: la svolta gotica.....	66
2.1.5 Verso un maggior impegno: gli incarichi come pittore di corte e i grandi cicli ad affresco	74
2.1.6 Gli ultimi anni, fra neogiottismo e fantasie gotiche.....	85
2.2. Lo spazio di Guariento: sviluppi prospettici e strategie narrative.....	95
2.3. Tecniche decorative nella pittura di Guariento.....	118
2.3.1. Pittura su tavola: la decorazione delle aureole.....	119
2.3.2 Pittura su tavola: la decorazione dei fondi oro.....	126
2.3.3 Gli affreschi: decorazioni in pastiglia e inserti polimaterici.....	129
2.3.4 Le decorazioni di vesti e gioielli in tavole e affreschi.....	132
Capitolo 3: I committenti di Guariento	137
3.1. I Carraresi.....	137
3.1.1 La decorazione pittorica delle arche carraresi in Sant'Agostino.....	137
3.1.2 La cappella privata di palazzo.....	153
3.2. La cappella di San Nicolò nella chiesa dei Domenicani a Bolzano.....	193
3.3. Gli Eremitani.....	207
3.3.1 La cappella di Sant'Antonio abate nella chiesa degli Eremitani di Padova.....	207
3.1.2 La cappella maggiore della chiesa degli Eremitani di Padova.....	224
3.4. I Dogi.....	260
3.4.1 La tomba del doge Giovanni Dolfìn ai Santi Giovanni e Paolo.....	260
3.4.2 La Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale a Venezia.....	273
Capitolo 4: Le tavole dipinte: tipologie, funzioni e provenienza	299
4.1. Le Croci stazionali.....	301
4.2. I polittici.....	319
4.3. Tavole singole.....	333
4.4. Opere per la devozione privata.....	340
Indice delle figure	349
Apparati	353
Registro documentario.....	354
Catalogo delle opere.....	363
Bibliografia.....	415

INTRODUZIONE

A quasi cinquant'anni dalla monografia che Francesca Flores D'Arcais (1965) dedicò a Guariento di Arpo, e a cui fecero seguito numerosi studi fra cui va segnalata l'esibizione organizzata a Padova nel 2011, la posizione innovatrice del pittore stenta ancora ad essere debitamente riconosciuta. Guariento viene spesso sottovalutato in parte per la distruzione delle sue opere più importanti, vasti cicli ad affresco legati a committenze di altissimo prestigio, che ne pregiudica negativamente, per difetto, la valutazione; ma anche per l'ambivalenza del suo linguaggio, in bilico fra naturalismo giottesco e preziosismi gotici di matrice veneziana e oltralpina.

Spesso fagocitato nella vaga e indistinta categoria del giottismo padovano, con cui la critica ha indicato le espressioni artistiche trecentesche senza troppo sottili distinzioni, Guariento è in realtà pittore di straordinaria creatività, che si manifestò lungo l'intero corso della sua carriera in declinazioni sempre nuove. Attento a fatti artistici contemporanei, da cui si lasciò affascinare quel tanto che bastava per arricchire di nuovi spunti il suo stile, fu fra i più precoci artefici della pittura prospettica, qualificandosi in tal senso come colui che pose le basi della stagione neogiottesca di Altichiero, Jacopo Avanzi e Giusto de' Menabuoi, che spinsero alle estreme possibilità alcune delle sue più brillanti intuizioni. Parallelamente, Guariento mise a punto strategie narrative di notevole originalità ed inventiva, che lo posero, spesso, in aperto contrasto rispetto al canone stabilito da Giotto. Le singolari invenzioni del pittore, in cui il naturalismo più epidermico convive placidamente con fiabesche ambientazioni paesaggistiche ed architettoniche, e dove vivaci personaggi interpretano la storia sacra con il fare elegante e spigliato del cerimoniale cortese, hanno talvolta disorientato la critica, che ne ha cercato i riferimenti in direzioni non sempre percorribili.

E' apparsa quindi evidente la necessità di ripensare la figura del pittore, dedicando alla sua opera un nuovo lavoro che, con approcci differenziati, tenesse conto delle specifiche problematiche legate alle singole tipologie di opere, talora smembrate o sradicate dal loro contesto originale, nonché del più ampio tessuto di riferimenti storici e culturali in cui le opere stesse vennero ideate.

La revisione del catalogo del pittore è stata premessa indispensabile alla ricerca che qui si presenta. Le opere sono state analizzate compiutamente, spesso correggendone cronologie a riferimenti stilistici rispetto a quanto finora sostenuto dalla critica. Sono state proposte, inoltre, alcune nuove attribuzioni, in particolare di opere conservate presso collezioni private, e parallelamente sono state corrette quelle a nostro avviso errate, formulate da diversi studiosi in anni più o meno recenti. I termini cronologici della carriera del pittore sono stati dilatati, ed in particolare è stato possibile (sulla base di recenti acquisizioni documentarie) anticipare l'esordio di Guariento di

circa un decennio. Si è così potuto indagare e comprendere il momento della sua formazione, da situare nella Padova degli anni Venti del Trecento, e verosimilmente avvenuta nell'ambito della bottega del Maestro del coro Scrovegni. Alcune tavole di piccole dimensioni, finora attribuite genericamente a scuola padovana o riminese, sono state di contro ricondotte alla mano del giovane figlio di Arpo, e costituiscono la preistoria del Guariento finora noto. La revisione stilistica del catalogo del valente pittore ha permesso di individuare riferimenti e modelli formali, reinserendone più concretamente l'opera nel panorama, assai vivace e articolato, della Padova del Trecento. In tale contesto, forte e inaspettata si è rivelata l'influenza della scultura e delle arti minori, di cui il pittore subì il fascino e che volle emulare, ma mai in modo passivo, nelle sue opere. La rinnovata analisi di dipinti frammentari e finora scarsamente considerati dalla critica, ha permesso di rivalutare la brillante inventiva del pittore di corte dei Carraresi, nonché le sue doti di abile manipolatore della materia e dello spazio prospettico, in netto anticipo rispetto a quanto avveniva presso altri centri artistici. Si è così potuta verificare un'intuizione espressa già dalla critica più avveduta, che aveva ipotizzato l'esistenza di contatti e reciproche suggestioni fra scienziati e artisti.

Non si è tralasciato di porre attenzione alla componente materiale delle opere, tentando di indagarne le tecniche di esecuzione con particolare riferimento alla parte ornamentale, un ambito di notevole importanza ma che gli studiosi avevano mancato di sondare. L'evoluzione di alcuni procedimenti tecnici, oltre a completare il quadro stilistico del pittore, fornisce spesso un sostegno di rilievo per verificare la cronologia delle sue opere.

La consapevolezza del privilegiato rapporto intrecciato da Guariento con alcuni dei più facoltosi committenti dell'epoca, ha suggerito di dedicare un intero capitolo proprio alla specifica questione della committenza. Si sono presi in esame i casi più emblematici, legati a privati cittadini quali i Rossi-Botsch di Bolzano, a signori di alto rango, in particolare i Carraresi a Padova e i dogi a Venezia, e agli ordini mendicanti, nello specifico i frati eremitani di Padova, alla cui intraprendenza si devono opere di grande prestigio che impegnarono il pittore nel corso del sesto e settimo decennio del secolo. L'analisi delle opere, condotta di pari passo con la restituzione ideale degli insiemi per la maggior parte distrutti, e lo studio iconografico dei dipinti, ha ben messo in luce le particolari strategie di gestione figurativa dei singoli finanziatori, interessati a pitture celebrative e dense di significati encomiastici, veicolati in uno stile ora prezioso e di grande eleganza formale, ora schietto e concreto.

Per le opere su tavola, che presentano problematiche peculiari, si è deciso di produrre un capitolo a parte, che potesse soddisfare le esigenze specifiche di tale tipologia di dipinti. L'analisi dei dati tecnici e materiali, unita alla ricerca d'archivio, ha permesso in taluni casi di ripristinare idealmente insiemi smembrati, qui presentati nella loro veste originaria, e circoscrivere con maggior

precisione l'area di provenienza delle opere. Contemporaneamente è stato possibile individuare tipologie e funzioni dei dipinti su tavola, aspetto finora trascurato dell'opera del pittore, individuandone i riferimenti in ambito padano.

Infine, i classici apparati concludono il testo, e aiutano ad orientarsi nella produzione dell'artista: il regesto documentario fornisce un'utile griglia non solo cronologica, su cui verificare la datazione delle opere, ma anche contestuale, restituendo l'immagine di un pittore in stretto legame con membri dell'*élite* culturale e con altri ben noti artisti; il catalogo delle opere, organizzato secondo un criterio cronologico e aggiornato sulle più recenti acquisizioni ma anche su documentazione finora sfuggita agli studiosi, si offre invece quale rapida fonte di informazioni sulle singole opere analizzate.

Al termine di questo lavoro, moltissime sono le persone che devo ringraziare, con la consapevolezza che senza il loro aiuto e costante supporto non avrei raggiunto questi risultati.

Ringrazio quindi Tiziana Franco dell'Università di Verona e Andrea De Marchi dell'Università di Firenze per i preziosi suggerimenti e consigli, e per avermi coinvolta in importanti progetti. Un altrettanto caloroso ringraziamento va a tutto il personale del Department of History of Art della University of Warwick (UK), per avermi ospitata tre mesi e per avermi messo a disposizione tutti gli strumenti possibili; un pensiero particolare va a Louise Bourdua, che mi ha seguita con affetto nel corso del mio soggiorno, a Donal Cooper, fonte inesauribile di suggerimenti, e a Michale Hatt, che in quanto direttore del dipartimento si è sobbarcato il noioso compito di sistemare ogni faccenda burocratica.

A Serena Romano e John Richards va tutta la mia gratitudine per essersi assunti il compito di scrivere un'attenta valutazione della tesi, in qualità di *referees* stranieri, densa di spunti e riflessioni. Ringrazio tutti i funzionari dei Musei, delle Soprintendenze e degli Archivi che ho frequentato nel corso delle mie ricerche, che con grande disponibilità e pazienza hanno agevolato il mio lavoro. Un grazie particolare va alle bravissime bibliotecarie del Dipartimento dei Beni culturali, sezione di Arti visive, Patrizia Leone e Francesca Alciati.

I risultati del mio lavoro non sarebbero stati gli stessi se non avessi potuto contare sulle campagne fotografiche che Michele Barollo e Simon Citon, fotografi del Dipartimento dei Beni culturali, hanno condotto in questi anni, con grandissima competenza e passione.

Infine, ringrazio le mie Maestre, Cristina Guarnieri e Giovanna Valenzano, che mi hanno insegnato tutto quello che so.

1. LA FORTUNA CRITICA DI GUARIENTO

Le prime riflessioni critiche sulle opere di Guariento risalgono già al Quattrocento, quando dalle pagine del suo *Libellus* Michele Savonarola¹ non mancava di lodare l'opera del celebre concittadino, incluso nella schiera di uomini illustri su cui si fondava la grandezza di Padova, e fra i pittori che avevano fatto della città una “*schola pictorum*”². A suscitare la sconfinata ammirazione del medico padovano era il grandioso affresco con il *Paradiso* realizzato da Guariento nella Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale a Venezia (cat. 22, tavv. CCLIII-CCLXXXI), che il pittore “*digitis propriis miro cum artificio depinxit, illudque miru in modo ornavit*”³. Certo suggestionato non solo dall'imponenza delle dimensioni del dipinto, dalla ricchezza materica della superficie, dalla sofisticata resa prospettica del trono, ma anche dal prestigio della committenza e del luogo in cui l'affresco si trovava, Savonarola consegnò ai posteri l'immagine di un'opera straordinaria che a lungo rimase l'unica attribuita al pittore. Oltre cento anni più tardi Bernardino Scardeone e Francesco Sansovino citavano ancora l'affresco veneziano, seppure ormai impoverito nella materia pittorica dai gravi danni causati dall'umido ambiente della laguna, allineandosi nella sostanza alla posizione di Savonarola, e insistendo sullo splendore dei colori, il fasto e la ricchezza dello stile pittorico del maestro. Così, mentre Scardeone ricordava il “*pulcherrimo apparatu colorum et figurarum*” che connotava le pitture, e per il quale Guariento meritava il titolo di “*pictor egregius*”⁴, Sansovino era piuttosto affascinato dal cospicuo numero di partecipanti all'evento sacro, “*le gerarchie degli angeli, e i cori de Santi*”⁵, che popolavano densamente la città paradisiaca.

¹ M. SAVONAROLA, *Libellus de Magnificis Ornamentis Regie Civitatis Padue*, ms. metà sec. XV, ed. a cura di A. Segarizzi, Città di Castello (PG) 1902, (Rerum Italicarum Scriptores, 15), p. 44.

² Sul concetto di Padova come “*schola pictorum*” che allo *Studium* universitario accostava il “*pictorie Studium*”, si veda M. M. DONATO, “*Pictorie studium*”: appunti sugli usi e lo statuto della pittura nella Padova dei Carraresi (e una proposta per le “città liberate” di Altichiero e di Giusto al Santo), “*Il Santo*”, 2, 1999, 39, pp. 467-504, in partic. p. 470.

³ M. SAVONAROLA, *Libellus de Magnificis Ornamentis* cit., ms. metà sec. XV, p. 44.

⁴ B. SCARDEONE, *Historiae de Urbis Patavii*, Basileae 1560, p. 421.

⁵ F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIII Libri*, Venezia 1581, p. 124; cfr. E. BONORA, “*Flânerie idéologique*” dans la Venise du XVIe siècle: Francesco Sansovino et son guide (1581), in *Les guides imprimés du XVIe au XXe siècle. Villes, paysages, voyages*, ed. par G. Chabaud et É. Cohen, Paris 2000, pp. 297-306; E. CARRARA, *Francesco Sansovino letterato e intendente d'arte*, “*Arte Veneta*”, 59, 2002 (2004), pp. 229-238.

Con Marcantonio Michiel⁶ e Giorgio Vasari⁷ il catalogo del pittore si amplia e arriva finalmente ad includere opere collocate nella sua città natale: in particolare Michiel, fine conoscitore di fatti padovani grazie ad analisi condotte in prima persona ma anche allo studio di testimonianze più antiche, riconduce correttamente a Guariento gli affreschi della cappella maggiore della chiesa degli Eremitani (cat. 19, tavv. CCXIV-CCXLIX) e di quella di Sant'Agostino (cat. 8, tavv. LXVIII-LXXIX), oltre al ciclo dipinto nella cappella privata dei principi carraresi (cat. 9, tavv. LXXX-CXLVII), venendo così a comporre un primo interessante *corpus* fatto di opere di grande prestigio, su cui poi si sarebbe giocata la successiva vicenda critica del pittore. Organizzata secondo un criterio geografico e suddivisa quindi per città, la *Notizia* fornisce informazioni essenziali sui principali edifici cittadini, che raramente contengono riferimenti stilistici: così, a proposito degli Eremitani, l'autore si limita a registrare che “*La cappella maggiore fu dipinta da Guariento Padoano*”, attestazione che si ripete pressoché identica per “*La cappella maggiore [di Sant'Agostino, che] fu dipinta da Guariento Padoano*”. Al Michiel, che dichiara il proprio debito nei confronti del Campagnola, da cui riprende numerose attribuzioni e notizie artistiche, si deve anche il primo riferimento ad un'attività di Guariento presso la reggia carrarese: il padovano, infatti, vi avrebbe dipinto non solo “*La cappella del Capitano*”, ma anche “*Nella sala di Giganti [...] li XII Cesari a man dextra et li lor fatti*”⁸, collaborando quindi strettamente con Jacopo Avanzi impegnato contemporaneamente a dipingere la parete sinistra⁹.

⁶ M. MICHIEL, *Notizia d'opere del disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia scritte da un anonimo di quel tempo*, ms. sec. XVI, edizione critica a cura di T. Frimmel, saggio introduttivo di C. De Benedictis, Firenze 2000, pp. 32, 34; cfr. M. HOCHMANN, *Marcantonio Michiel e la nascita della critica veneziana*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di M. Lucco, Milano 1999, 3 voll., III, pp. 1181-1202; M. SCHMITTER, *The dating of Marcantonio Michiel's "Notizia" on works of art in Padua*, “The Burlington magazine”, 145, 2003, pp. 564-571; R. LAUBER, “*Opera perfettissima*”: *Marcantonio Michiel e la "Notizia d'opere di disegno"*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, Atti del Convegno del Kunsthistorisches Institut in Florenz Max-Planck-Institut (Venezia, 21-25 settembre 2003), a cura di B. Aikema, R. Lauber e M. Seidel, Venezia 2005, pp. 77-116; EADEM, “*Et maxime in li occhi*”: *per la descrizione delle opere d'arte in Marcantonio Michiel*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, Atti delle giornate di studio (Pisa, 30 settembre-1 ottobre 2004), a cura di E. Carrara e S. Ginzburg, Pisa 2007, pp. 1-36.

⁷ G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Firenze 1568, edizione a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Verona 1971, 9 voll., III, p. 621.

⁸ M. MICHIEL, *Notizia d'opere del disegno* cit., ms. sec. XVI, pp. 32 e 34.

⁹ Sull'attività di Jacopo Avanzi presso la Reggia carrarese si veda D. BENATI, *Jacopo Avanzi nel rinnovamento della pittura padana del secondo '300*, Bologna 1992, pp. 76-83. La notizia riportata da Michiel, che voleva i due pittori impegnati contemporaneamente nell'impresa carrarese, non è verificabile per la perdita totale del ciclo trecentesco, ridipinto nel Cinquecento; appare tuttavia poco probabile, poiché come noto l'impresa fu realizzata sulla base del *De Viris Illustribus* che Francesco Petrarca compose appositamente solo a partire dal 1368 e che fu concluso da Lombardo della Seta dopo la morte del poeta; si vedano T. E. MOMMSEN, *Petrarch and the Decoration of the Sala Virorum Illustrium in Padua*, “The Art Bulletin”, 34, 1952, pp. 95-116; J. RICHARDS, *Altichiero. An Artist and his Patrons in the Italian Trecento*, Cambridge 2000, pp. 104-134, 242-243; IDEM, *Petrarch's influence on the iconography of the Carrara palace in Padua: the conflict between ancestral and antique themes in the fourteenth century*, New York 2007, pp. 58-63; G. BODON, “*Venustissima aula*”. *Petrarca a Padova e il ciclo trecentesco della Sala Virorum Illustrium*, in *Heroum Imagines. La Sala dei Giganti a Padova: un monumento della tradizione classica e della cultura antiquaria*, con prefazione di I. Favaretto, e interventi di E. Saccomani e C. Ravazzolo, Venezia 2009, pp. 3-23, in partic. pp. 9-10. L'ipotesi di una collaborazione fra Guariento e Jacopo Avanzi è stata riproposta da Cesira Gasparotto (C. GASPAROTTO, *La reggia dei da Carrara: il palazzo di Ubertino e le nuove*

Nella seconda edizione delle sue biografie d'artista Giorgio Vasari approfondisce l'indagine fino ad includere nella trattazione pittori delle aree “periferiche” del nord-Italia; così nella *Vita di Vittore Scarpaccia et altri pittori viniziani e lombardi*¹⁰, tratta di numerosi artisti attivi appunto nelle due regioni d'Italia in un arco cronologico per la verità piuttosto dilatato e non privo di incongruenze; dopo aver parlato di Altichiero e Jacopo Avanzi a Verona, e Jacobello del Fiore e Giacomo Moranzone a Venezia, si dedica a “*Guariero pittor padovano*” giudicato maestro più abile rispetto al Moranzone che “*tenne la maniera vecchia e fece le sue figure tutte in punta di piedi*”¹¹. Evidentemente il padovano, che “*oltre a molte altre cose*” e alle opere già segnalate da Michiel, aveva dipinto “*una cappella ai medesimi [frati eremitani] nel primo chiostro*”¹², si era a suo avviso ormai affrancato dai più rigidi schematismi trecenteschi, virando in direzione di una più consapevole modernità. Tutti i suoi sforzi, tuttavia, non valsero evidentemente a molto poiché poco oltre Vasari specifica che “*Vittore Scarpaccia fu veramente il primo che fra costoro facesse opere di conto*”, riproponendo quindi il giudizio sostanzialmente negativo nei confronti dei trecentisti dell'Italia settentrionale. Il campo dei riferimenti, tuttavia, si ampliava, e Guariento veniva reinserito nel contesto della pittura padana del Trecento. Ha fatto molto discutere la vasariana attribuzione al pittore di affreschi in una cappella nel chiostro degli Eremitani, che Andrea Moschetti¹³ riconosceva nell'ambiente da cui provengono i rovinatissimi affreschi ora attribuiti a Pietro da Rimini ed esposti nelle sale del Museo Civico di Padova¹⁴, e che Francesca Flores D'Arcais¹⁵ proponeva piuttosto di individuare nella cappella di Sant'Antonio Abate (cat. 16, tavv. CLXXXVII-CCVI), aperta sulla parete destra della chiesa degli Eremitani e dipinta da Guariento, senza tuttavia spiegare il riferimento vasariano al “*primo chiostro*”, che nella sua ipotesi, di fatto, non avrebbe alcun senso. E' possibile che l'aretino si riferisse ad un'opera ora non più esistente, cui del resto si potrebbe agganciare la presenza di Guariento agli Eremitani nel 1338, assicurata da un documento stilato proprio in quell'anno¹⁶; oppure poteva semplicemente confondere le pitture riminesi con un'opera di

stanze dell'Accademia Patavina, “Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti”, 79, 1966-1967, I pp. 71-116, in partic. pp. 104-105), che pensa ad un intervento limitato dell'artista di corte ormai anziano, morto dopo breve tempo, e sostituito da Altichiero; e da Serena Skerl del Conte, che ha suggerito un intervento congiunto non solo nella Sala degli Uomini illustri, ma anche nella Sala Tebana; S. SKERL DEL CONTE, *Vitale da Bologna e la sua bottega nella chiesa di Sant'Apollonia a Mezzaratta*, Bologna 1993, pp. 119-140; EADEM, *Antonio Veneziano e Taddeo Gaddi nella Toscana della seconda metà del Trecento*, Udine 1995, pp. 15-24; EADEM, *Pisanello et la culture du XIV^e siècle*, in *Pisanello*, Atti del Convegno (Parigi, 26-28 giugno 1996), ed. by D. Cordellier, Parigi 1998, 2 voll., I, pp. 45-71, in partic. p. 48.

¹⁰ G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori* cit, 1568, p. 621.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ A. MOSCHETTI, *Il Museo Civico di Padova. Cenni storici e illustrativi*, Padova 1938, pp. 185-186.

¹⁴ Cfr. con bibliografia precedente F. PELLEGRINI, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 16 aprile – 31 luglio 2011), a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais e A. M. Spiazzi, Venezia 2011, pp. 102-103, cat. 4.

¹⁵ F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento. Tutta la pittura*, con prefazione di S. Bettini, Venezia 1974, pp. 63-64.

¹⁶ Cfr. Regesto documentario, documento 1.

Guariento¹⁷.

La fervida stagione inaugurata dalle *Vite* di Vasari ebbe largo seguito anche in Veneto, dove nel corso dei due secoli successivi numerose biografie di artista vennero date alle stampe, con esiti talvolta simili. Si trattò, in molti casi, di campanilistiche reazioni al testo vasariano, tutte tese ad individuare negli artisti locali i veri campioni del difficile mestiere, e a rivalutarne la produzione isolandone le opere più rappresentative. Fra le più precoci trattazioni venete si segnalano *Le meraviglie dell'arte* di Carlo Ridolfi, che dedica ampio spazio alla *Vita di Guariento padovano*¹⁸; al pittore di corte dei carraresi è riconosciuta grandissima importanza, poiché per suo tramite avviene a Venezia il superamento della maniera greca; e non a caso il pittore “*fu tenuto in pregio, appressandosi più di passati al naturale*”¹⁹. Sebbene già ormai irrimediabilmente compromesso dall'incendio del 1577 e ricoperto dalla tela di Tintoretto, è ancora il *Paradiso* di Palazzo Ducale a divenire simbolo dell'arte e della maestria del pittore, e del grandioso affresco l'autore ricorda la generale composizione della scena e l'alto numero di personaggi. Cita inoltre altre pitture distrutte, dipinte da Guariento nella stessa Sala del Maggior Consiglio, ovvero “*li Santi Eremiti Paolo e Antonio, che dividevano tra di loro un pane recatogli dal corvo*”, e “*la guerra di Spoleti et altre historie*”²⁰; infine riferisce di “*altre opere [...] così pubbliche, come private*” che il pittore avrebbe dipinto a Venezia, e andate disperse. Non è chiaro di che opere si tratti; quella di Ridolfi, del resto, è l'unica testimonianza che citi opere realizzate da Guariento in laguna, perdute già nel Seicento. E' probabile che simili dipinti non siano mai esistiti, e che l'autore confonda le attribuzioni o le fonti; interessa, tuttavia, rilevare la volontà di ancorare saldamente a Venezia un pittore che è pur citato come “*padovano*” all'inizio della biografia, ma la cui intera vicenda viene in realtà ricondotta interamente ad una dimensione lagunare, al punto che nessuna delle opere extra-veneziane del pittore è ricordata nel testo.

Va inoltre evidenziato come nessuna fonte veneziana menzioni la decorazione affrescata ai Santi Giovanni e Paolo, a corredo dell'arca pensile del doge Giovanni Dolfin morto nel 1361 (cat. 17, tavv. CCVII-CCX), nonostante l'ubicazione dell'opera dovesse attirare gli sguardi dei conoscitori dell'epoca; fu, infatti, solo nel Novecento²¹ che venne formulata l'attribuzione a

¹⁷ Per questa ipotesi, che appare come la più probabile, si veda l'approfondito studio dedicato da Tiziana Franco agli affreschi di Pietro da Rimini; T. FRANCO, in *Da Paolo Veneziano a Canova. Capolavori dei musei veneti restaurati dalla Regione del Veneto 1984-2000*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 22 gennaio – 30 aprile 2000), a cura di G. Fossaluzza, Venezia 2000, pp. 34-37, cat. 1.

¹⁸ C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte, ovvero le vite degli illustri pittori dello stato*, Venezia 1648, pp. 32-33.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ L'affresco raffigurante la *Battaglia di Spoleto* era già stato attribuito al maestro da Francesco Sansovino (F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare* cit., 1581, p. 123); a questo a metà Ottocento Zanotto (F. ZANOTTO, *Il Palazzo Ducale di Venezia*, Venezia 1853, 4 voll., I, p. 64) aggiungerà l'*Arrivo a Venezia di Alessandro III*.

²¹ G. LORENZETTI, *Venezia e il suo estuario: guida storico-artistica*, Venezia 1926, p. 332.

Guariento del raffinato apparato pittorico, che pur doveva distinguersi a Venezia per l'imponenza della finta architettura, simulata con abili mezzi pittorici, e per l'uso del monocromo, meno diffuso in laguna che altrove²². E' possibile che proprio il monocromo disorientasse gli eruditi locali, che dopo la semidistruzione del grandioso affresco del *Paradiso*, del resto, opera cardine del pittore a Venezia, non disponevano di alcun riferimento su cui verificare lo stile del maestro.

Simile, nella sostanza, alla trattazione di Carlo Ridolfi è quella di Filippo Baldinucci²³, dove eloquenti ed incisive sono le affermazioni che introducono alla biografia dell'artista: “*Narrazione del quando, come, e per chi incominciasse il miglioramento dell'arte della pittura nella città di Venezia, colle notizie di Guariento padovano, il primo in quello stato, che vi migliorasse alquanto la greca maniera*”²⁴. Si ripropone, quindi, sulla scia di Vasari, il *thopos* del pittore, che in virtù delle sua capacità di resa mimetica, supera la tradizione vigente, di matrice bizantina, ed inaugura di contro un nuovo percorso destinato a fondare la maniera moderna.

Nel Settecento la situazione inizialmente immutata si apre a nuove possibilità, soprattutto grazie all'intervento di eruditi e storici locali che inaugurano una stagione di appassionata attenzione nei confronti delle scuole regionali²⁵; a questi stessi studiosi, instancabili indagatori di aree periferiche fino ad allora sfuggite alle ricerche, si devono anche le prime attribuzioni di opere su tavola, nonché la dilatazione del campo d'azione del maestro, ancora circoscritto alle sole città di Padova e Venezia.

Spetta a Giambattista Verci²⁶, in particolare, aver segnalato il *Crocifisso* proveniente dalla chiesa di San Francesco a Bassano (cat. 3, tavv. V-XIV), unica opera firmata dall'artista, e vero caposaldo in base al quale verificarne l'attività e, al contempo, le attribuzioni. Guariento è definito da Verci come “*uno di que' primi Pittori, che scostossi dalla greca maniera, ed introdusse qualche movimento, attitudine, piega, e componimento assestato*”, in piena adesione, pertanto, alla linea critica che identificava nel padovano il pittore che aveva valicato il limite imposto dalla tradizione bizantina, inaugurando il corso della pittura moderna. Nella croce di Bassano le sua qualità si colgono in particolare nel “*velo, che cinge il corpo a Cristo, così fino, così trasparente, di tanto belle pieghe composto, che migliore il più gran professore non avrebbero potuto fare al certo*”. L'autore non manca di annotare l'iscrizione alla base della croce, e di segnalare la figura della

²² Cfr. K. KRAFT, *Zum Problem der Grisaille-Malerei im italienischen Trecento*, München 1962.

²³ F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua: per le quali si dimostra come, e per chi, le belle arti di pittura, scultura e architettura, lasciata la rozzezza delle maniere greca e gotica, si siano in questi secoli ridotte all'antica perfezione*, Firenze 1681-1728, 6 voll., I, pp. 283-288. Cfr. R. E. L. PANICHI, *Filippo Baldinucci, storico dell'arte*, “Michelangelo”, III, 1974, 7/8, pp. 18-21.

²⁴ F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno* cit., 1681-1728, p. 283.

²⁵ *La scoperta dei primitivi fra Sette e Ottocento*, “Ricerche di Storia dell'Arte”, 77, 2002.

²⁶ G. VERCI, *Notizie intorno alla vita e alle opere de' Pittori Scultori e Intagliatori della città di Bassano*, Venezia 1775, pp. 16-17.

committente Maria de' Buvolini ritratta devotamente in preghiera, e correttamente identificata sulla base dell'iscrizione stessa. Al pittore Verci attribuisce inoltre gli affreschi con la *Vergine in trono con Bambino fra santi* della Sala del Capitolo della chiesa di San Francesco²⁷, ora correttamente ricondotti alla mano di Battista da Vicenza²⁸; e l'*Annunciazione* in facciata della stessa chiesa²⁹, a lungo ritenuta opera del pittore³⁰, sulla base del confronto con un altro dipinto di identico soggetto che Guariento avrebbe realizzato a Padova nei pressi della chiesa di San Bernardino, ora distrutto³¹, e a sua volta assegnata a Battista da Vicenza già da Giovambattista Cavalcaselle³². Ancora Giambattista Verci, inoltre, segnala un secondo Crocifisso collocato all'epoca su una trave in corrispondenza dell'arco trionfale del duomo bassanese, e ora esposto nell'abside della chiesa di San Francesco (cat. 21, tavv. CCLII), che ritiene copia quattrocentesca del crocifisso commissionato da Maria de' Buvolini, e poi correttamente attribuito invece al pennello del maestro padovano da studiosi novecenteschi³³.

La Croce di Bassano fu sempre considerata un fondamentale riferimento nell'opera del pittore, e lo divenne ancor più dopo che, grazie agli studi di Louise Bourdua³⁴, fu possibile ancorarla all'anno 1332, quando la committente dettava il proprio testamento, venendo così a fornire una data estremamente preziosa per un pittore che, di fatto, può contare solo su scarsissimi appigli cronologici. La pubblicazione del determinante documento permette di rivedere la cronologia di molte opere dell'artista su una base solidamente fondata, e di ipotizzare una prima fase stilistica modellata su prototipi giotteschi, ma già aperta ad inflessioni diverse e comunque molto matura e indipendente.

²⁷ *Ivi*, pp. 17-18.

²⁸ L'attribuzione fu proposta da Pietro Toesca, e accettata dalla critica successiva; P. TOESCA, *Il Trecento*, Torino 1951, pp. 793-794.

²⁹ G. VERCÌ, *Notizie intorno alla vita e alle opere* cit., 1775, pp. 18-19.

³⁰ Accolsero la proposta di Verci, L. LANZI, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano 1809, 6 voll., ed. a cura di M. Capucci, 3 voll., II, Verona 1958, p. 7; D. VITTORELLI, *Viaggio o guida di Bassano, Possano e Oliero*, Bassano 1833, pp. 46-47; G. B. BASEGGIO, *Della pittura in Bassano*, in *Di Bassano e dei bassanesi illustri*, a cura di J. Ferrazzi, Bassano 1847, pp. 142-143; G. PIERIBONI, *Elenco dei principali monumenti ed oggetti d'arte esistenti nella provincia di Vicenza*, Vicenza 1881, pp. 14-15; O. BRENTARI, *Guida storico-alpina di Bassano. Sette comuni di Bassano*, Bassano 1885, p. 26; T. ROBERTI, *Riparazione di un affresco di Guariento*, "Arte e Storia", XIII, 1894, p. 18.

³¹ Stando alla testimonianza del Verci l'affresco si trovava "nell'arco di un portico" nei pressi del convento di San Biagio, ed era notevolmente simile a quello di Bassano; citato anche da fonti successive, che si rifanno alla testimonianza di Verci, il dipinto venne distrutto a metà Ottocento circa. Già Giannantonio Moschini lo dice molto rovinato, mentre all'epoca in cui scriveva Napoleone Petrucci era già scomparso. G. MOSCHINI, *Della origine e delle vicende della pittura in Padova*, Padova 1826, p. 17; N. PIETRUCCHI, *Biografia degli artisti padovani*, Padova 1858, pp. 145-150, in partic. pp. 146-147.

³² G. ERICANI, *La chiesa di San Francesco a Bassano. Il restauro come momento di conoscenza*, in *La chiesa di San Francesco. Il restauro*, a cura di G. Ericani, Bassano del Grappa (Vi) 2007, pp. 9-25, in partic. pp. 20-21.

³³ Si veda, con bibliografia precedente, G. ERICANI, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento* cit., 2011, pp. 186-187, cat. 30.

³⁴ L. BOURDUA, *Guariento's crucifix for Maria Bovolini in San Francesco, Bassano: women and Franciscan art in Italy during the later middle ages*, in *Pope, church and city: essays in honour of Brenda M. Bolton*, ed. by F. Andrews and C. Egger, Leiden 2004, pp. 309-323.

La segnalazione di Giambattista Verci fu prontamente recepita da Luigi Lanzi³⁵, che nella sua *Storia pittorica* ricorda a sua volta l'affresco bassanese con l'*Annunciazione*, (in realtà, come già detto, opera di Battista da Vicenza) e il Crocifisso di Maria de' Buvolini, gli affreschi dell'abside degli Eremitani, e le “*onorevoli commissioni ch'ebbe dal senato veneto*”; al fine conoscitore non sfuggì che “*men fedele imitatore di Giotto è Guariento padovano*”³⁶, cogliendo quindi con grande anticipo sulla critica successiva un aspetto importante della sua arte.

L'interesse per le scuole regionali, sviluppatosi ulteriormente sulla scia dell'opera di Luigi Lanzi, si manifesta precocemente nel fiorire di *Guide* padovane e veneziane, in cui il pittore fu presenza frequente. Per Padova si segnalano in particolare gli studi di Giovanni de Lazara³⁷ e Pietro Brandolese³⁸, esploratori del patrimonio locale, scopritori di molte opere e attenti compilatori di accurate cronache del patrimonio cittadino³⁹. Il primo non pubblicò nessuno dei suoi fitti appunti; tuttavia fornì prezioso materiale a Luigi Lanzi, che gli dedicò l'edizione definitiva della *Storia pittorica*, dal de Lazara “*riveduta*” ed “*emendata*”⁴⁰; esercitò vasta influenza grazie alle frequenti occasioni di incontro fra eruditi e letterati promosse presso la sua abitazione, dove conservava fra l'altro una ricca collezione di opere d'arte che certo rifletteva il suo gusto e le sue vaste conoscenze,

³⁵ L. LANZI, *Storia pittorica della Italia* cit., 1809, p. 7; IDEM, *Viaggio del 1793 per lo Stato Veneto, e Venezia istessa. Pittori di que' luoghi, Musei quivi veduti, e Musei veduti nell'anno seguente 1794 in Sarzana, Torino, ecc.*, ms. fine sec. XVIII, ed. a cura di D. Levi, Firenze 1990, (Taccuini di Viaggio, I), p. 47. Cfr. P. L. FANTELLI, *Luigi Lanzi a Tommaso degli Obizzi*, “Padova e la sua provincia”, XXIII, 1977, 11/12, pp. 12-16; IDEM, *Nel 1793 a Padova: Luigi Lanzi e il suo taccuino di viaggio*, “Padova e la sua provincia”, XXIII, 1977, 6, pp. 17-26; D. LEVI, *Appunti su Luigi Lanzi e alcuni corrispondenti veneti e friulani*, in *Ad Alessandro Conti (1946-1994)*, a cura di F. Caglioti, M. Fileti Mazza e U. Parrini, Pisa 1996, (Quaderni del Seminario di Storia della Critica d'arte, 6), pp. 247-267; P. BAROCCHI, *Sull'edizione del 1809 della “Storia pittorica della Italia” di Luigi Lanzi*, “Saggi e memorie di storia dell'arte”, 25, 2001 (2002), pp. 297-307; G. BICKENDORF, *Die ersten Überblickswerke zur “Kunstgeschichte”: Jean-Baptiste-Louis-Georges Séroux d'Agincourt (1730 - 1814), Luigi Lanzi (1732 - 1810), Johann Domenico Fiorillo (1748 - 1821) und Leopoldo Cicognara (1767 - 1834)*, in *Von Winckelmann bis Warburg*, ed. by U. Pfisterer, München 2007, (Klassiker der Kunstgeschichte, 1), pp. 29-45; P. PASTRES, *Accademie, accademici, incisori e didattica nella “Storia Pittorica” e nei carteggi di Luigi Lanzi*, “Annali di critica d'arte”, IV, 2008, pp. 141-159; *La riflessione sulla museologia dall'età di Luigi Lanzi ai nostri giorni*, Atti del terzo convegno di Studi Lanziani (Treia, 8 novembre 2008), a cura di C. Di Benedetto, Macerata 2010.

³⁶ L. LANZI, *Storia pittorica della Italia* cit., 1809, p. 7.

³⁷ A. DE NICOLA' SALMAZO, *La catalogazione del patrimonio artistico nel XVIII secolo: 1793-1795, Giovanni de Lazara e l'elenco delle pubbliche pitture della provincia di Padova*, “Bollettino del Museo Civico di Padova”, 62, 1973, pp. 29-103; P. L. FANTELLI, *Un noto corrispondente del Lanzi: Giovanni de Lazara*, “Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti”, 94, 1981/1982 (1982), pp. 107-144; D. LEVI, “*Troppa modestia o troppo alta meta...: note sull'erudito padovano Giovanni de' Lazara*”, “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa”, Classe di Lettere e Filosofia, 9/10, 2000 (2002), pp. 321-337; L. CABURLOTTO, *Nella cerchia di Giovanni de Lazara: Pietro Brandolese e Giannantonio Moschini*, in *Fabio di Maniago e la storiografia artistica in Italia e in Europa tra Sette e Ottocento*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Pordenone, 25-26 novembre; Udine, 27 novembre 1990), a cura di C. Furlan, M. Grattoni d'Arcano e F. Bernabei, Udine 2001, pp. 161-170; IDEM, *Private passioni e pubblico bene: studio, collezionismo, tutela e promozione delle arti in Giovanni de Lazara (1744-1833)*, “Saggi e memorie di storia dell'arte” 25, 2001 (2002), pp. 121-217.

³⁸ P. BRANDOLESE, *Pitture, sculture, architetture ed altre cose notabili di Padova*, Padova 1795. Cfr. L. CABURLOTTO, *Nella cerchia di Giovanni de Lazara* cit., 2001 (2002).

³⁹ P. BRANDOLESE, G. DE LAZARA, *Oggetti di belle arti del territorio di Padova. Pittori, scultori, ecc. padovani*, ms. sec. XVIII, Biblioteca Capitolare della Curia Vescovile di Padova, B.309, ff. 203r e 35r. Sulla loro attività si veda in particolare G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1964, pp. 153-155.

⁴⁰ G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi* cit., 1964, p. 154.

e che comprendeva “*un quadretto del Guariento con un Angiolo*”⁴¹, finora sfuggito al vaglio della critica⁴². Non era, questa, l'unica tavola finita in collezione privata: dopo l'invasiva risistemazione della cappella carrarese (cat. 9, tavv. LXXX-CXLVII), infatti, un numero cospicuo ma ancora imprecisato di tavole dal soffitto, smontato a fine Settecento, finì nelle mani di privati collezionisti, e se molte rimasero in Italia, altre non mancarono di suscitare l'interesse internazionale⁴³ in un'epoca in cui il mercato antiquariale si orientava decisamente in direzione dei primitivi, particolarmente apprezzati e richiesti all'estero: in tale contesto si segnala la tavola con una *Dominazione* acquistata a Venezia dal residente inglese John Strange⁴⁴. Mediatore della vendita fu Giovanni Maria Sasso⁴⁵, spregiudicato mercante d'arte attivo a Venezia per una clientela internazionale, oltre che autore di una storia pittorica rimasta inedita⁴⁶, che trasse un'incisione della tavola di Guariento prima della vendita, e che verosimilmente vi aggiunse la “G” che a suo dire stava ad indicare la firma dell'artista. Va rilevato come Sasso, nelle sue *Memorie*, citi soltanto la Croce di Bassano, oltre alla tavola da lui stesso venduta a Strange, fra le opere attribuite a Guariento, evidentemente assumendo il dipinto bassanese quale confronto e definitiva garanzia di autenticità per la presenza della firma del pittore.

⁴¹ G. MOSCHINI, *Guida per la città di Padova all'amico delle belle arti*, Padova 1817, p. 182.

⁴² Il dipinto, verosimilmente uno degli angeli provenienti dalla cappella carrarese, è andato perso nel corso degli anni, probabilmente ceduto ad altri proprietari.

⁴³ Si vedano le schede 9.3.1-9.3.10 del catalogo.

⁴⁴ A. DORIGATO, *Storie di collezionisti a Venezia: il residente inglese John Strange*, in *Per Giuseppe Mazzariol*, a cura di M. Brusatin, Roma 1992, pp. 126-130. La sua intera collezione fu venduta ad un'asta Christie's nel marzo del 1800: Strange sale, Christie's, London, March 18, 1800. Cfr. F. ISMAN, *Monsignore, il catalogo delle vendite è questo (cronaca di una grande razzia): a inizio '800 un diplomatico racconta*, “Venezialtrove”, 2, 2003, pp. 15-45; IDEM, *C'erano 300 collezioni private (molte assai singolari) e 70 sono state svendute così: un manoscritto di fine '800, autentico “specchio dei tempi”*, “Venezialtrove”, 4, 2005, pp. 15-47.

⁴⁵ Sulla figura di Giovanni Maria Sasso e sui suoi rapporti con i collezionisti dell'epoca si vedano: M. ORSO, *Giovanni Maria Sasso mercante, collezionista e scrittore d'arte della fine del Settecento a Venezia*, “Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti”, Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti, 144, 1985 (1986), pp. 37-55; E. BOREA, *Per la fortuna dei primitivi: la Istoria practica di Stefano Mulinari e la Venezia pittrice di Gian Maria Sasso*, in *Hommage à Michel Laclotte: études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, a cura di P. Rosenberg, Milano 1994, pp. 503-521; L. BOREAN, *“Voglio dei dipinti vergini e senza macola” scrive l'inglese al mercante in un carteggio del '700, tanti segreti delle vendite veneziane*, “Venezialtrove”, 3, 2004, pp. 49-63; EADEM, *Il carteggio di Abraham Hume e Giovanni Maria Sasso: collezionismo e mercato tra Venezia e Londra alla fine del Settecento*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, a cura di B. Aikema, Venezia 2005, pp. 321-343; EADEM, *Abraham Hume e Giovanni Maria Sasso: il mercato artistico tra Venezia e Londra nel Settecento*, in *Auctions, agents and dealers. The mechanisms of the art market 1660 -1830*, ed. by J. Warren and A. Turpin, Oxford 2007, pp. 161-168; N. MANFRIN, *“Amico mio stimatissimo, ieri mi capitò un bel caso”: una lettera di Giovanni Antonio Armano a Giovanni Maria Sasso*, in *Il cielo o qualcosa di più. Scritti per Adriano Mariuz*, a cura di E. Saccomani, Cittadella (Pd) 2007, pp. 431-437; C. WHISTLER, *Lettere artistiche del Settecento veneziano: il carteggio Giovanni Maria Sasso – Abraham Hume*, “Arte Veneta”, 64, 2007 (2008), pp. 276-278.

⁴⁶ Giovanni Maria Sasso è autore di un manoscritto di cui si conserva nella Biblioteca Civica di Padova (G. M. SASSO, *Memorie di Giovanni Maria Sasso pittore veneziano da lui medesimo scritte con altre sopra alcuni pittori veneziani e padovani*, ms. sec. XIX, Biblioteca Civica di Padova, BP.2538 [1804]) la versione trascritta da Giovanni de Lazara (si vedano gli indici recentemente pubblicati da G. BALDISSIN MOLLI, *“Di tante preziose e singolari memorie egli con diligenza ha formato tanti ordinati fascicoli”*. *Indici ragionati delle Miscellanee De Lazara*, Saonara (Pd) 2007, p. 75, doc. 320, p. 100, doc. 445); il testo di Sasso è stato parzialmente pubblicato in R. CALLEGARI, *Il mercato dell'arte a Venezia alla fine del Settecento e Giovanni Maria Sasso*, in *Scritti sull'arte padovana del Rinascimento*, Udine 1998, pp. 287-234.

La pratica di dotare i dipinti di firme false, attuata da Giovanni Maria Sasso in maniera piuttosto ingenua e del tutto incoerente rispetto agli standard trecenteschi, era del resto notevolmente diffusa fra Sette e Ottocento⁴⁷. La si riscontra anche per un'altra opera di Guariento, dove tuttavia il percorso fu diverso: la tavoletta con la *Pentecoste* già di collezione Estense e la cui ubicazione attuale è sconosciuta (cat. 2.1, tav. IV), attribuibile a Guariento su solide basi stilistiche⁴⁸, sfoggia la firma falsa di Nicoletto Semitecolo; come si dirà meglio in seguito, è possibile che il dipinto vada riconosciuto in uno dei “*Quadri del Semitecolo*” citati nell'inventario della collezione di Tomaso degli Obizzi⁴⁹, probabile proprietario dell'opera a fine Settecento.

Non era questo l'unico dipinto precocemente entrato a far parte di una collezione privata, indice del costante apprezzamento dello stile del maestro certo sollecitato dalle contemporanee trattazioni che rivalutavano i primitivi padani, in un'ottica tuttavia ancora prettamente locale. Fra i dipinti presto citati in collezioni private si segnala infatti anche il dittico ora diviso fra la Pinacoteca Civica di Ferrara e il North Carolina Museum of Art di Raleigh (cat. 20, tavv. CCL-CCLI); la valva ferrarese è ricordata nel corso del Settecento presso la Collezione Costabili di Ferrara⁵⁰, che vantava opere di alta qualità e pregevole fattura, a testimonianza delle capacità critiche del suo raffinato proprietario evidentemente aggiornato sulle moderne trattazioni storico-artistiche.

Un enigmatico dipinto si conservava invece a Venezia, presso la collezione Manfrin; l'opera raffigurava il *Cavallo di troia*, e l'inventario della raccolta⁵¹, dove era proposta un'attribuzione a Guariento, lo descrive come una tavola a fondo oro, con gran numero di comparse abbigliate secondo la moda del tempo, identificato come parte di un cassone; Francesco Zanotto⁵², Pietro Selvatico e Vincenzo Lazari⁵³ consideravano il dipinto come una delle opere migliori della collezione Manfrin. Attribuzione e giudizio critico non sono verificabili poiché la tavola, venduta

⁴⁷ Su tale argomento si veda L. CABURLOTTO, *Nella cerchia di Giovanni de Lazara* cit., 2001; IDEM, *Private passioni e pubblico bene* cit., 2002.

⁴⁸ La tavoletta è assegnata al maestro padovano da Tiziana Franco; T. FRANCO, in *Atlante. Tr3cento. Pittori gotici a Bolzano*, a cura di A. De Marchi, T. Franco, V. Gheroldi e S. Spada Pintarelli, Trento 2002, p. 118.

⁴⁹ M. DUGONI, *I dipinti del lascito Obizzi nelle raccolte della Galleria Estense*, in *Gli Estensi e il Cataio: aspetti del collezionismo tra Sette e Ottocento*, a cura di E. Corradini, Milano 2007, pp. 57-85, in partic. pp. 78-79.

⁵⁰ G. BARUFFALDI, *Vite de' pittori e scultori ferraresi scritte dall'arciprete Girolamo Baruffaldi con annotazioni*, ms. fine sec. XVII-inizio sec. XVIII, ed. Ferrara 1846, 2 voll., II, [1697-1722], p. 554. Sulla ricca collezione Costabili si vedano: *Pitture della raccolta del Conte Giovanni Battista Costabili di Ferrara*, ms. sec. XIX, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, A1324 [1835]; *Catalogo de' quadri di varie scuole pittoriche nella galleria Costabili di Ferrara (collezione esposta in vendita)*, catalogo della vendita (Ferrara, Palazzo Costabili, 3 maggio 1873), Ferrara 1872; E. MATTALIANO, *La ricostruzione della collezione Costabili-Containi di Ferrara*, “*Venezia arti*”, 2, 1988, pp. 210-211; A. UGOLINI, *Rivedendo la collezione Costabili di Ferrara*, “*Paragone*”, 41, 1990, 24, pp. 50-76; E. MATTALIANO, *La collezione Costabili*, a cura di G. Agostini, Venezia 1998; A. UGOLINI, *Aggiornamenti sulla Collezione Costabili: non si fermano le indagini sulle vicende del grande collezionismo d'arte ferrarese*, “*Ferrara*”, 17, 2010, 32, pp. 24-30.

⁵¹ G. NICOLETTI, *Pinacoteca Manfrin a Venezia*, Venezia 1872, p. 28.

⁵² F. ZANOTTO, *Nuovissima guida di Venezia e delle isole della sua laguna, nella quale si sono corretti da oltre 200 errori che s'incontrano nelle altre guide*, Venezia 1856, pp. 340-347.

⁵³ P. SELVATICO, V. LAZARI, *Guida artistica e storica di Venezia e delle isole circonvicine*, a cura di R. Fulin e P. G. Molmenti, Venezia 1881, pp. 267-269.

fra 1872 e 1892, non è più stata rintracciata⁵⁴.

Frattanto sul fronte padovano si procedeva a trattazioni più esaurienti, che accanto alla classica descrizione delle opere d'arte ampliavano l'indagine anche a sondaggi documentari. Al già citato Giannantonio Moschini⁵⁵ si deve una classica storia pittorica padovana organizzata per edifici, che molto spazio dedica alle opere di Guariento ed in particolare agli affreschi dell'abside degli Eremitani⁵⁶ (cat. 19, tavv. CCXIV-CCXLIX), di cui parla riproponendo in sostanza l'idea di un pittore in grado di imprimere nuovo corso all'arte locale, affrancandola da modi bizantini. E infatti le pitture non rivestono solo valore in sé, ma anche “*fan fede dell'alto posto, a che era salita la pittura in Padova in tempo anco tenebroso per tant'altre delle prime città*”, e ciò nonostante le pesanti ridipinture realizzate nel corso di un restauro condotto nel 1589 e biasimate da Moschini⁵⁷. Vasto spazio è riservato alla descrizione dei singoli riquadri dello zoccolo, con la raffigurazione dei Pianeti e delle sette età dell'uomo -per la cui analisi Moschini dichiara di rifarsi a quella già prodotta da Giuseppe Bossi⁵⁸-, che assorbono tutta la sua attenzione per la tematica assai singolare ma anche perchè, come egli stesso avverte, le pitture si salvarono dal restauro cinquecentesco, risultando quindi meglio apprezzabili degli affreschi agiografici. La descrizione dei dipinti astrologici è partecipe e divertita, ricca di calzanti aggettivi, come per “*la vecchiaccia, imbacuccata di vesti*”⁵⁹ accanto a Saturno, e la mano “*dignitosamente oziosa*”⁶⁰ di Giove; non mancano commenti relativi al naturalismo delle pitture, correttamente contestualizzato nel panorama pittorico dell'epoca, come il cavallo di Marte “*Sia pure falso; è però vivace e pronto il moto di quel cavallo, pregio ben raro agli artefici dell'età di Guariento*”⁶¹.

Ancora a Giannantonio Moschini si deve una prima trattazione di artisti padovani organizzata secondo criteri biografici⁶², dove largo spazio è riservato a Guariento; l'autore cita gli affreschi degli Eremitani, della cappella carrarese e l'*Annunciazione* presso San Bernardino⁶³, dove

⁵⁴ Si veda N. MANFRIN, *I dipinti della collezione Manfrin*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, rel. Prof. A. Mariuz, A.A. 1997-1998, p. 465.

⁵⁵ A. NIERO, *Aggiunte di Giannantonio Moschini al Federici*, “Arte Veneta” 23, 1969 (1970), pp. 247-253; L. CABURLOTTO, *Nella cerchia di Giovanni de Lazara* cit., 2001.

⁵⁶ G. MOSCHINI, *Guida per la città di Padova* cit., 1817, pp. 92-96.

⁵⁷ *Ivi*, p. 92.

⁵⁸ G. BOSSI, *Per le faustissime nozze Turazza – Piazza. Lettera del cavaliere Giuseppe Bossi al cavaliere Giovanni De Lazara sopra le pitture di Guariento nel coro degli Eremitani*, Padova 1839 (ma scritto prima del 1812, data cui risale una missiva di Bossi stesso indirizzata a Giovanni de Lazara e conservata nelle Miscellanee De Lazara presso la Biblioteca Civica di Padova, BP.2537.1/22; sulla *Miscellanea* si veda G. BALDISSIN MOLLI, “*Di tante preziose e singolari memorie*” cit., 2007, p. 110, cat. 488).

⁵⁹ G. MOSCHINI, *Guida per la città di Padova* cit., 1817, p. 93.

⁶⁰ *Ivi*, p. 94.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ivi*, pp. 16-19.

⁶³ Cfr. *supra*, nota 31.

ricorda fra l'altro la sepoltura del pittore già segnalata anche da Jacopo Salomonio⁶⁴; non mancano attestazioni di dipinti ormai distrutti e desunte da fonti più antiche, ovvero la cappella maggiore di Sant'Agostino (cat. 8, tavv. XLVIII-LXXIX), il *Paradiso* e la *Guerra di Spoleto* di Palazzo Ducale (cat. 22, tavv. CCLII-CCLXXXI). L'elenco di pitture nel testo di Moschini è introdotto da una silloge documentaria in cui per la prima volta vengono resi noti dei dati storici sul pittore; si fissano così le tappe fondamentali della sua biografia: nominato come maestro in un documento del 1338⁶⁵, già morto nel 1379⁶⁶, e variamente citato fra 1348 e 1364⁶⁷, assume i connotati di una figura finalmente tangibile e storicamente concreta. I documenti offrono inoltre fondamentali appigli cronologici, che Moschini per primo sfrutta per ribadire con forza la nazionalità padovana dell'artista, posto a capo della scuola pittorica locale, e per costruire una prima griglia interpretativa cui ancorare la sua successiva produzione. Di particolare interesse si rivela il documento del 1338, che permette non solo di anticiparne l'esordio ad una data piuttosto precoce, ma anche di contestualizzare su basi più fondate la sua attività agli Eremitani.

La ricerca documentaria si precisa poi con gli approfonditi spogli di Andrea Gloria⁶⁸, Bartolomeo Cecchetti⁶⁹, e nel secolo scorso di Luigi Coletti⁷⁰, Antonio Sartori⁷¹, Francesca Flores D'Arcais⁷² e infine, più di recente, di Gilda Mantovani⁷³. I numerosi documenti rintracciati finora rivestono grande importanza non solo perchè permettono di situare cronologicamente la vicenda artistica del pittore, ma anche perchè offrono importanti elementi di contesto, rendendo noti i suoi precoci rapporti con importanti membri dell'élite culturale, le sue frequentazioni, e i suoi consolidati legami con altri artisti, quali la famiglia di pittori e cofanari Raini⁷⁴, e con lo speziale Solimano,

⁶⁴ La chiesa di San Bernardino fu distrutta nel XIX secolo; nel 1701 Salomonio descriveva la tomba di Ludovico Franco realizzata nel 1630 e ricordava che lì accanto “*jacet [...] Guarientes sine titulo Pictor egregius*” (J. SALOMONIO, *Inscriptiones patavinae sacrae et profanae tam in urbe quam in agro post annum 1701*, Patavii 1701, p. 211). Più tardi anche Brandolese citava la sepoltura del pittore nella chiesa di San Bernardino, quando affermava “*Giace sepolto in questa chiesa Guariento pittore nostro famoso*”; P. BRANDOLESE, *Pitture, sculture architetture* cit., 1795, pp. 241-242. Secondo Portenari, tuttavia, chiesa e convento furono costruiti solo nel 1446 e destinati a suore francescane, circostanze che contrastano apertamente con la possibilità che il pittore di corte dei Carraresi fosse inumato all'interno di quell'edificio; A. PORTENARI, *Della felicità di Padova*, Padova 1623, p. 476.

⁶⁵ Cfr. Regesto documentario, doc. 1.

⁶⁶ Cfr. Regesto documentario, doc. 29.

⁶⁷ Cfr. Regesto documentario, docc. 3-20.

⁶⁸ A. GLORIA, *Monumenti della università di Padova: 1222-1318*, Venezia 1884, p. 30, n. 1156.

⁶⁹ B. CECCHETTI, *La vita dei veneziani nel '300*, “Archivio Veneto”, 28, 1884, pp. 5-54, 321-337.

⁷⁰ L. COLETTI, *Studi sulla pittura del Trecento a Padova, I, Guariento e Semitecolo*, “Rivista d'arte”, 12, 1930, pp. 323-380, in partic. p. 327.

⁷¹ A. SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, a cura di C. Fillarini, con un saggio di F. Barbieri, Vicenza 1976, pp. 131-132.

⁷² F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento. Tutta la pittura* cit., 1974, pp. 81-82.

⁷³ G. P. MANTOVANI, *Guariento nei documenti*, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento* cit., 2011, pp. 87-93.

⁷⁴ Sulla famiglia si vedano: P. FERRARO, *Sulle tracce dei “magistri coffanarii” nella terraferma veneta. L'esempio di Padova in documenti d'archivio del XV secolo*, “Bollettino del Museo Civico di Padova”, 89, 2000, pp. 93-122; A. SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte*, cit., 1976, pp. 432-433; A. GLORIA, *Documenti inediti intorno al Petrarca con alcuni cenni della casa di lui in Arquà e della reggia dei da Carrara in Padova*, Padova 1878, pp. 40-41.

gastaldo dei Carraresi⁷⁵.

A breve distanza di tempo Napoleone Pietrucci pubblica la sua *Biografia degli artisti padovani*; forte delle scoperte documentarie di Moschini, citate anche nella sua biografia dedicata a Guariento, tenta di stabilire la cronologia dei dipinti attribuiti al padovano, lodato per la capacità di articolare in pose mosse e vivaci i suoi personaggi, per i colori intensi e brillanti, e in virtù del fatto che “*in tempi tenebrosi fece rivivere il buon gusto, e che per le varie e complicate composizioni lo si ritenne allora giunto ad inarrivabile perfezione*”⁷⁶. Fra le sue opere ricorda la cappella maggiore della chiesa di Sant'Agostino (cat. 8, tavv. XLVII-LXXIX) e la Scuola dei Colombini⁷⁷, la cappella carrarese (cat. 9, tavv. LXXX-CXLII), l'*Annunciazione* di San Biagio (*sic*), la Sala del Maggior Consiglio Venezia (cat. 22, tavv. CCLII-CCLXXXI); cita inoltre gli affreschi e il crocifisso di Bassano (cat. 3, tavv. V-XIV), la tavola con angelo armato di proprietà Strange e la cappella maggiore della chiesa degli Eremitani (cat. 19, tavv. CCXIV-CCXLIX), dove descrive, con grande attenzione, solo i monocromi dello zoccolo. Si interroga per primo sul problema della formazione del padovano indicandone infine in Giotto il maestro, di cui il giovane pittore non fu semplice “*imitatore servile*”⁷⁸. Il confronto con Giotto, inizialmente utile a contestualizzare l'esordio del pittore e le radici del suo stile, diventa poi un oppressivo cappio che impedisce di valutarne correttamente l'opera; in un momento in cui Giotto viene considerato il modello di riferimento, tutto ciò che se ne discosta -ovvero, nello specifico, ciò che si allinea invece entro binari più marcatamente gotici- viene giudicato negativamente e non all'altezza della rivoluzione inaugurata dal toscano.

E' ciò che si riscontra nel saggio di Antonio Schiavon⁷⁹, che per primo tenta di reinserire l'opera di Guariento nel più ampio contesto della pittura padovana del Trecento, analizzandone a fondo lo stile. Forte e vincolante è il confronto con il maestro toscano, da cui Guariento esce nella maggior parte dei casi sconfitto, e con Jacopo Avanzi, considerato suo erede. Le opere del padovano sono collocate in una più ampia cornice di riferimento: per il Crocifisso di Bassano (cat. 3, tavv. V-XIV), ad esempio, l'autore si premura di pubblicare documenti inediti sulla famiglia dei Buvolini, per meglio contestualizzare l'opera. Proprio questo dipinto gli offre lo spunto per il confronto con Giotto, sul cui stile risulta esemplato, e che dimostra l'inadeguatezza dello stile del padovano in difficoltà davanti ad un modello di tale levatura. Schiavon non sfugge ad una ideologia evolucionistica, e giudica le opere più giottesche, quindi a suo dire qualitativamente più alte, come le più tarde; di conseguenza nel suo ragionamento gli affreschi degli Eremitani (cat. 19, tavv.

⁷⁵ Cfr. S. COLLODO, *Una società in trasformazione. Padova tra XI e XV secolo*, Padova 1990, p. 376.

⁷⁶ N. PIETRUCCI, *Biografia degli artisti padovani* cit., 1858, pp. 146-147.

⁷⁷ Riprendendo da Brandolese, P. BRANDOLESE, *Pitture, sculture, architetture di Padova* cit., 1795, pp. 61-62.

⁷⁸ N. PIETRUCCI, *Biografia degli artisti padovani* cit., 1858, p. 146.

⁷⁹ A. SCHIAVON, *Guariento. Pittore padovano del secolo XIV*, “Archivio Veneto” 35, 1888, pp. 303-319.

CCXIV-CCXLIX) che “*nel disegno [mostrano] tutte le scorrezioni dei trecentisti, occhi a mandorla, fissi, inespressivi, estremità completamente sbagliate, mani gettate da una parte e torso dall'altra, fisionomie ridicole, pose che fanno pensare agli sgorbi di un bambino*”⁸⁰ dimostrano di essere fra le prime opere del pittore, e certamente precedenti al giottesco Crocifisso di Bassano, capovolgendo quindi totalmente la reale cronologia delle opere; valutazione che incarna perfettamente lo spirito della polemica sul gotico. La cappella carrarese (cat. 9, tavv. LXXX-CXLVII), al contrario, è giudicata fra i suoi migliori lavori, essendo connotata da uno spirito giottesco che la colloca fra le opere della piena maturità, quando il padovano doveva evidentemente aver assorbito lo stile del maestro. Schiavon conclude con una interessante diversificazione del seguito e dell'impatto avuto dal pittore a Padova e Venezia: nella prima città, già imbevuta di stile giottesco, prepara la riforma poi compiuta da Jacopo Avanzi; in laguna “*dove gli insegnamenti di Giotto erano poco estesi, a lui deve assegnarsi importanza maggiore di quella che comunemente gli si attribuisce*”⁸¹ evidentemente in quanto divulgatore dello stile del maestro in un territorio ancora vergine ed inesplorato.

Giovan Battista Cavalcaselle e Joseph Archer Crowe⁸² riservarono grande attenzione alla scuola veneta e ai suoi più rappresentativi esponenti, dedicando un intero capitolo del loro vasto studio ai pittori padovani. Guariento è oggetto di un'analisi approfondita di grande efficacia, in cui le opere vengono descritte compiutamente e correttamente reinserite nel panorama artistico dell'epoca; parallelamente, gli studiosi ridiscutono alcune questioni attributive, riconducendo con notevole perizia al pittore opere fino ad allora assegnate ad altri -come il Crocifisso del Duomo di Bassano (cat. 21, tav. CCLII), fino ad allora creduto copia quattrocentesca della Croce bassanese firmata dal padovano, e reintegrata nel suo catalogo in virtù di precisi riscontri stilistici-, ed espungendo dal *corpus*, di contro, dipinti che non ne dimostravano le peculiarità stilistiche, come l'*Annunciazione* della facciata della chiesa di San Francesco a Bassano. Di notevole interesse è poi la dettagliata descrizione degli affreschi dipinti nella cappella maggiore della chiesa degli Eremitani di Padova (cat. 19, tavv. CCXIV-CCXLIX), che i due autori potevano vedere ancora nella loro integrità, e su cui si dilungano con dovizia di particolari; siamo così informati di molteplici dettagli

⁸⁰ *Ivi*, p. 311.

⁸¹ *Ivi*, p. 318.

⁸² G. B. CAVALCASELLE, J. A. CROWE, *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI. IV. I pittori contemporanei ai fiorentini ed ai senesi del secolo XIV e prima parte del secolo successivo nelle altre provincie d'Italia*, Firenze 1900, pp. 192-215. Sull'attività di Cavalcaselle, cfr. D. LEVI, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino 1988; V. CURZI, *Pittura veneta nei taccuini marchigiani di Giovan Battista Cavalcaselle: questioni di critica e mercato nel viaggio del 1858*, in *Pittura veneta nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Cinisello Balsamo 2000, pp. 307-321; S. CALIANDRO, *Réception, connaissance et lecture des oeuvres d'art: une analyse de la méthode d'attribution et du procès cognitif de Giovan Battista Cavalcaselle*, in *Sémiotique du beau. Groupe Eidos, Paris I/Paris VIII*, ed. by M. Costantini, Paris 2003, pp. 9-63; D. LEVI, *Giovan Battista Cavalcaselle: conoscenza, storia, tutela*, in *L'occhio del critico. Storia dell'arte in Italia tra Otto e Novecento*, a cura di A. Masi, Firenze 2009, pp. 13-26.

ora non più esistenti, ma di fondamentale importanza per ricostruire idealmente il ciclo parzialmente scomparso⁸³, mentre i riferimenti ai colori di cui brillavano i riquadri distrutti restituisce l'immagine di un ciclo altamente suggestivo e di raffinata qualità. Altrettanta cura è riservata all'analisi dei dipinti della cappella carrarese (cat. 9, tavv. LXXX-CXLVII), giudicata opera di gran pregio e “superiore a quella degli altri pittori della Scuola Veneziana di quel tempo”⁸⁴; degli affreschi è proposta una precisa lettura iconografica, accompagnata da un accurato elenco delle tavole superstiti, allora appese alle pareti della sala alla stregua di dipinti da cavalletto. I due autori non mancano infine di citare due *Angeli* allora conservati presso collezioni private padovane⁸⁵.

Il Novecento segna un momento di regressione, caratterizzato da un'evidente incompiutezza della personalità del pittore; Gino Fogolari⁸⁶, Adolfo⁸⁷ e Lionello⁸⁸ Venturi, Helmut Semper⁸⁹, Ludadeo Testi⁹⁰ e Luigi Coletti⁹¹ danno dell'artista un giudizio sostanzialmente negativo, tacciando il maestro di arcaismi bizantineggianti parzialmente superati tramite un successivo avvicinamento a Giotto; si tratta, in sostanza, della riproposizione, seppur in toni più accesi, della valutazione e della conseguente cronologia proposta da Schiavon. Simile l'opinione di Raimond van Marle⁹², cui va tuttavia attribuito il merito di aver puntualizzato l'importanza dell'artista quale caposcuola della pittura locale.

L'occasione di parlare del maestro è fornita a Gino Fogolari dal ritrovamento di alcuni affreschi nella sala del Capitolo del Convento di San Francesco, allora adibito a scuola, e già citati da Verci, con la *Vergine in trono con Bambino, Santi e donatori*, e *Storie di Sant'Antonio Abate*, poi

⁸³ Se ne parlerà approfonditamente più avanti nel testo, cfr. § 3.3.2.

⁸⁴ G. B. CAVALCASELLE, J. A. CROWE, *Storia della pittura in Italia* cit., 1900, p. 214.

⁸⁵ Si tratta delle due *Dominazioni* allora in casa Bonato, eredità Menin, e in casa Bolognin. *Ivi*, p. 213, nota 2, nr. 24. Si veda la scheda 9.3.6 del presente catalogo.

⁸⁶ G. FOGOLARI, *Affreschi del Guariento a Bassano*, “L'Arte”, 8, 1905, pp. 122-124. Cfr. G. M. VARANINI, “Bella Venezia, non ti lascio più”: formazione e carriera di Gino Fogolari sino al 1910, in *Altrove, non lontano. Scritti di amici per Raffaella Piva*, a cura di G. Tomasella, Saonara (Pd) 1997, pp. 153-170.

⁸⁷ A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, V, *La pittura del Trecento e le sue origini*, Milano 1907; cfr. *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, Atti del Convegno di studi (Roma, 25-28 ottobre 2006), a cura di M. D'Onofrio, Modena 2008; S. VALERI, *Adolfo Venturi. La memoria dell'occhio e il rigore della storia*, in *L'occhio del critico* cit., 2009, pp. 27-40.

⁸⁸ L. VENTURI, *Le origini della pittura veneziana*, Venezia 1907; cfr. S. VALERI, *Alle origini de “Il Gusto dei Primitivi”*: Lionello Venturi docente a Torino, in *Enrico Mauceri (1869-1966). Storico dell'arte tra connoisseurship e conservazione*, Atti del Convegno internazionale di studi (Palermo, 27-29 settembre 2007), a cura di S. La Barbera, Palermo 2009, pp. 135-140; IDEM, *La storia critica dell'arte nel magistero di Lionello Venturi*, Roma 2012.

⁸⁹ H. SEMPER, *Ein freskobild angeblich des Guarienti im Ferdinandeum zu Innsbruck*, “Bollettino del Museo Civico di Padova”, 10, 1907 pp. 30-45.

⁹⁰ L. TESTI, *Storia della pittura veneziana*, Bergamo 1909, pp. 263-280.

⁹¹ L. COLETTI, *Studi sulla pittura veneziana del Trecento* cit., 1930; cfr. *Luigi Coletti*, Atti del Convegno di studi (Treviso, 29-30 aprile 1998), a cura di A. Diano, Treviso 1999.

⁹² R. VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting. IV. The local Schools of North Italy of the 14th Century*, The Hague 1924, pp. 110-119; cfr. E. GRASMAN, *Raimond van Marle (1887 – 1936). Een kort leven in de kunst*, “Incontri”, XVI, 2001, 3/4, pp. 167-179.

ricondotti rispettivamente, come già detto, a Battista da Vicenza, e al Maestro della Madonna Castelbarco⁹³; le pitture erano state, infatti, scialbate, e solo all'inizio del Novecento furono liberate dalla calce e rimesse in luce. Questo offre all'autore il pretesto per commentare, rapidamente, tutto il percorso artistico di Guariento, cui i dipinti bassanesi erano allora attribuiti. Gli affreschi veneziani (cat. 22, tavv. CCLII-CCLXXXI) dimostrano a suo dire una stretta aderenza a modi bizantini, tanto da essere confrontabili più con mosaici di matrice lagunare che con le opere padovane di Giotto, e così pure gli angeli della cappella carrarese (cat. 9, tavv. LXXX-CXLVII). Fra i giotteschi, conclude, Guariento sarebbe il solo ad essere stato affascinato da quel tanto che in Giotto era di più antico, più che dalla sua modernità, rimanendo pertanto confinato entro i limiti di un mondo ancora prettamente medievale.

Laudadeo Testi ricostruisce la parabola del pittore in un'evoluzione da forme bizantine a modi sempre più giotteschi, in base alla quale stabilisce la seriazione delle opere. La prima opera attribuibile al pittore sarebbe quindi a suo dire la cappella carrarese (cat. 9, tavv. LXXX-CXLVII), che data fra 1340 e 1350, in cui Guariento “*supera di molto le pitture padovane contemporanee, o quasi*”⁹⁴. Ritiene che dipinti carraresi permettano di giudicare la formazione dell'artista, tutta gotica e bizantina, ed evidente nelle prime opere da lui realizzate. L'evoluzione verso forme più giottesche e quindi più moderne e mature si può cogliere negli affreschi degli Eremitani (cat. 19, tavv. CCXIV-CCXLIX) ed in particolare nei monocromi dello zoccolo. Nel Crocifisso di Bassano -XIV), infine, mostra di aver studiato approfonditamente i due Crocifissi di Giotto all'Arena -quello su tavola e quello ad affresco- pur non raggiungendo i vertici del modello. Grande spazio è riservato alla trattazione del *Paradiso* di Palazzo Ducale (cat. 22, tavv. CCLII-CCLXXXI), che si aggiudica il favore del critico: “*Con quest'opera solenne, dove la decorazione architettonica e monumentale predomina già sulle figure, è compiuta l'evoluzione del Guariento dal bizantinismo gotico al gotico-giottesco e a nuove forme di composizione*”⁹⁵. L'opera, ancora legata al precedente gotico-bizantino e a Giotto, è comunque giudicata un prodotto innovativo e originale: “*E' opera di transizione e in conseguenza si avvertono in essa le tracce del passato, le aspirazioni dell'avvenire; tuttavia è questa l'opera che riassume tutti gli sforzi del Guariento, è l'ultima parola dell'artista*”⁹⁶. L'affresco è reinserito entro un vasto sistema di riferimenti, ed in particolare l'autore rende noto e discute nel dettaglio un documento del 1370 che riporta fondamentali riferimenti all'attività del

⁹³ L'attribuzione fu proposta da Nicolò Rasmo e fu accolta dalla critica successiva; cfr. N. RASMO, *Pittura del Duecento e del Trecento in Trentino e Alto Adige*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1986, pp. 93-112, in partic. p. 99; sul pittore si veda F. PIETROPOLI, in *Atlante. Tr3cento* cit., 2002, pp. 73-74, cat. 3.3.

⁹⁴ L. TESTI, *Storia della pittura veneziana* cit., 1909, p. 264.

⁹⁵ *Ivi*, p. 275.

⁹⁶ *Ivi*, p. 276.

pittore in Palazzo Ducale⁹⁷.

Simile nella sostanza il giudizio di Adolfo Venturi, che attribuisce al pittore anche *l'Incoronazione della Vergine* nel Salone della Ragione di Padova, da ritenere piuttosto opera della fine del secolo e già influenzata dai modi di Altichiero⁹⁸; così le gerarchie angeliche della cappella carrarese (cat. 9, tavv. LXXX-CXLVII) sono a suo dire “*tutte ispirate all'arte bizantina*” e solo “*leggermente sgranchite talvolta per lo studio degli esemplari giotteschi a Padova*”⁹⁹. Nel contesto della forte dicotomia stilistica fra gotico e bizantino, bizantino e giottesco, Lionello Venturi giudica Guariento pittore più moderno rispetto a Paolo Veneziano e agli artisti della sua cerchia, ma comunque come “*il più arcaico fra i migliori maestri padovani*”¹⁰⁰. Le prime opere, ed in particolari i dipinti della cappella carrarese, mostrano il pittore ancora assestato su canoni bizantineggianti, già declinati tuttavia in un idioma gotico; il Crocifisso di Bassano (cat. 3, tavv. V-XIV), invece, e gli affreschi degli Eremitani (cat. 19, tavv. CCXIV-CCXLIX) segnano un'evoluzione in direzione giottesca.

Nel secondo capitolo del suo *The development of the italian school of painting*, dedicato a *The painters of Padua, Verona and Treviso*, Raimond van Marle¹⁰¹ muove da principi simili, ma arriva infine a negare che Guariento sia stato un mero imitatore di Giotto, asserendo di contro che il padovano fosse stato fino ad allora sottovalutato rispetto alla sua reale importanza. La seriazione delle opere è sostanzialmente invariata rispetto a quanto proposto da Laudadeo Testi, e ancora giocata sulla supposta evoluzione da modi gotico-bizantini ad un finale aggiornamento sullo stile giottesco: dalla cappella carrarese (cat. 9, tavv. LXXX-CXLVII), agli Eremitani (cat. 19, tavv. CCXIV-CCXLIX), al Crocifisso di Bassano (cat. 3, tavv. V-XIV), al Paradiso di Palazzo Ducale (cat. 22, tavv. CCLII-CCLXXXI), il pittore mette in scena un instancabile processo di appropriazione del linguaggio giottesco. Per primo Van Marle introduce il problema della bottega del maestro, ipotizzando la partecipazione di numerosi aiuti negli affreschi degli Eremitani.

Una decisa rivalutazione della personalità del maestro si evidenzia in un saggio di Andrea Moschetti¹⁰², che inserisce il pittore in una più ampia prospettiva storica quale “*unico anello di congiunzione*”¹⁰³ fra l'arte di Giotto e quella di Altichiero e Jacopo Avanzi. Vasto spazio è riservato

⁹⁷ Cfr. Regesto documentario, doc. 24.

⁹⁸ Cfr. M. LUCCO, *Padova*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, a cura di M. Lucco, Milano 1989, 2 voll., I, pp. 80-101, in partic. p. 83.

⁹⁹ A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana* cit., 1907, p. 926.

¹⁰⁰ L. VENTURI, *Le origini della pittura veneziana* cit., 1907, p. 13.

¹⁰¹ R. VAN MARLE, *The development of the Italian school of painting*, cit., 1924, pp. 110-119.

¹⁰² A. MOSCHETTI, *Guariento pittore padovano del secolo XIV*, “Atti e Memorie della Regia Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Padova”, XL, 1924, pp. 10-30; cfr. S. GULLÌ, *Andrea Moschetti storico dell'arte padovana*, “Padova e il suo territorio”, 17, 2002, 100, pp. 51-54; G. TOMASELLA, *Le origini dell'insegnamento della storia dell'arte all'Università di Padova. Da Andrea Moschetti a Giuseppe Fiocco*, “Quaderni per la storia dell'Università di Padova”, 35, 2002, pp. 69-96.

¹⁰³ A. MOSCHETTI, *Guariento pittore padovano* cit., 1924, p. 11.

alla descrizione degli affreschi degli Eremitani (cat. 19, tavv. CCXIV-CCXLIX), ritenuti opera d'esordio del pittore, e particolarmente apprezzati soprattutto nei monocromi dello zoccolo; altrettanta attenzione è dedicata ai dipinti della cappella carrarese (cat. 9, tavv. LXXX-CXLVII), che si aggiudicano il totale apprezzamento dello studioso. Moschetti si interroga inoltre, per primo, sulla originaria conformazione della cappella, e sull'allestimento delle tavole angeliche, proponendo ipotesi che, sebbene non più condivisibili, si fanno pienamente apprezzare per la loro precocità. Lo studioso loda in particolare la resa prospettica dei dipinti di Guariento, che giudica più evoluta rispetto a quella giottesca, e che aprirà la strada alle sperimentazioni di Altichiero e Jacopo Avanzi.

Certo pesava, nella complessiva valutazione critica della produzione di Guariento, un marcato sbilanciamento in favore della sua attività come frescante, mentre quella di pittore su tavola era essenzialmente limitata alla Croce di Bassano (cat. 3, tavv. V-XIV) e ai dipinti provenienti dalla cappella carrarese (cat. 9, tavv. LXXX-CXLVII). Fu solo a partire dagli anni Trenta del Novecento che numerose opere su tavola, di alta qualità, vennero reintegrate nel suo catalogo, fino a comporre un *corpus* composito e sfaccettato, ma assolutamente coerente. Furono soprattutto studiosi stranieri che, almeno inizialmente, proposero attribuzioni poi accolte dalla critica successiva, sulla scia di un doppio binario: da un lato, infatti, la fervida stagione di prestigiose mostre internazionali dedicate ai primitivi rinfocolava l'interesse nei confronti della loro arte, inaugurando al contempo più approfonditi studi loro dedicati¹⁰⁴; parallelamente la crescente fortuna collezionistica dei pittori trecenteschi, in particolare oltreoceano, con l'acquisto di moltissime opere, portò alla conseguente necessità di definirne stile e provenienza. Wilhelm Suida¹⁰⁵ e Anne Fitzgerald¹⁰⁶, attivi proprio in questi anni e attenti osservatori di collezioni museali in rapida espansione, già ricostruiscono il catalogo del pittore nella sua pressoché integrale completezza.

Spetta a Wilhelm Suida, in particolare, avergli attribuito il trittico ora di Collezione Alana (cat. 11, tavv. CLXV-CLXVII), la *Madonna in trono con Bambino e offerente* di Berlino (cat. 7, tavv. LIII-LXVII), il polittico dell'*Incoronazione* conservato presso il Norton Simon Museum (cat. 4, tavv. XV-XXXIX), cui si aggiunsero a brevissima distanza di tempo altri importanti risarcimenti. Sulla base del confronto con la Croce di Bassano Anne Fitzgerald gli attribuiva il *Crocifisso* del

¹⁰⁴ D. BALNIEL, K. CLARK, *Exhibition of Italian Art (London 1930)*, London 1931; A. MORASSI, *La mostra d'arte italiana a Londra*, "Emporium", LXXI, 1931, 423, pp. 131-157; G. MATTHIAE, *In margine all'Esposizione d'Arte Italiana ad Amsterdam*, "Rivista del Regio Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte", XIII, 1935, pp. 215-230; R. VAN MARLE, *La pittura all'esposizione d'arte antica di Amsterdam*, "Bollettino d'Arte", XXVIII, 1935, p. 293; P. JAMONET, *Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo*, Paris 1935. Cfr. F. HASKELL, *Old master exhibitions and the second "Rediscovery of the primitives"*, in *Hommage à Michel Laclotte* cit., 1994, pp. 552-564.

¹⁰⁵ W. SUIDA, *Meisterwerke italienischer Malerei. II. Der Heilige Michael von Guariento*, "Belvedere", 3, 1923, pp. 24-28, e 65-67; IDEM, *Werke des Guariento*, "Belvedere", I, 1930, 16, pp. 11-14.; cfr. A. MORASSI, *Wilhelm Suida (1877 – 1959)*, in *Obituaries. 37 epitaffi di storici dell'arte nel Novecento*, a cura di S. Ginzburg, Milano 2008, pp. 109-111.

¹⁰⁶ A. FITZGERALD, *Guariento di Arpo*, "Memoirs of the American Academy in Rome", IX, 1931, pp. 167-198.

Fogg Art Museum (cat. 10, tavv. CXLVIII-CLXIV), e ribadiva la paternità della *Madonna con Bambino in trono* di Berlino, segnalando inoltre il dipinto analogo, tanto per soggetto quanto per resa stilistica, conservato ora presso la Courtauld Art Gallery di Londra (cat. 5, tavv. XL-XLVII), e che già Tancred Borenius aveva ricondotto al pittore quando ancora si trovava nella collezione privata di Lord Lee of Fareham¹⁰⁷; la studiosa rendeva inoltre noto un terzo dipinto affine agli esemplari di Londra e Berlino, allora in America, poi già di collezione privata svizzera e la cui ubicazione attuale è sconosciuta (cat. 6, tavv. XLVIII-LII). Infine, pubblicava il delizioso *Redentore* del Mount Holyoke College Art Museum (cat. 12, tav. CLXVIII-CLXXI), considerato “*the finest work of Guariento in America*”¹⁰⁸, e la *Natività* allora in collezione Böhler e la cui ubicazione attuale è sconosciuta (cat.13, tavv. CLXXII). Pochi anni più tardi Evelyn Sandberg Vavalà restituiva al pittore la *Crocifissione* ferrarese già in collezione Costabili (cat. 20, tavv. CCL), che andava a ricomporsi con la valva americana del dittico (cat. 20.2, tavv. CCLI) pubblicata come opera di Guariento da Roberto Longhi nel 1934¹⁰⁹, e la squisita *Madonna con Bambino* del Metropolitan Museum di New York¹¹⁰ (cat. 15, tavv. CLXXXV-CLXXXVI). Roberto Longhi¹¹¹, infine, completava il catalogo attribuendo al padovano le due predelline con *Quattro Santi e Quattro Sante* della Pinacoteca Vaticana¹¹² (cat. 1, tavv. I-II), la *Madonna dell'umiltà* del Getty Museum di Los Angeles (cat. 18, tavv. CCXI-CCXIII), *Due dolenti* di collezione privata romana (cat. 10.3, tavv. CLI-CLII), e una *Vergine dolente* -inedita- di collezione privata (cat. 10.2, tav. CLIII)¹¹³.

Le nuove attribuzioni di opere su tavola indussero gli studiosi ad interrogarsi più a fondo sulle radici stilistiche del maestro, e sulle componenti della sua cultura; se, infatti, gli affreschi padovani e veneziani gli erano attribuiti da autorevoli fonti antiche, il cui prestigio esentava da ogni necessità di verifica critica, le opere su tavola, di contro, prive di una tradizione attributiva altrettanto forte, obbligarono gli studiosi ad un esercizio stilistico più serrato, che sfociò in conclusioni fra loro molto diversificate. Si inaugurò così una stagione di grande vivacità e fervore critico, in cui fitti dialoghi e confronti si fecero sempre più incalzanti e si susseguirono con ritmo di volta di volta più sostenuto. Fu allora che nacque la “questione romagnola”, e che nelle opere del

¹⁰⁷ T. BORENIUS, *A Catalogue of the Pictures by Viscount Lee of Fareham*, II, London 1926, n. 73.

¹⁰⁸ A. FITZGERALD, *Guariento di Arpo* cit., 1931, p. 189.

¹⁰⁹ R. LONGHI, *Officina ferrarese*, Roma 1934, p. 9 (ried. in *Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini*, Milano 1973, pp. 493-494).

¹¹⁰ E. SANDBERG VAVALÀ, *An attribution to Guariento*, “*Art in America and elsewhere*”, 25, 1937, p. 24.

¹¹¹ R. LONGHI, *Guariento: un'opera difficile*, “*Paragone*”, VIII, 1957, 91, pp. 37-40 (ried. in *Ricerche sulla pittura veneta, 1946-1969. Opere complete*, X, Firenze 1978, pp. 123-126).

¹¹² R. LONGHI, *Officina ferrarese* cit., 1934, p. 9.

¹¹³ Il dipinto era stata oggetto di una perizia da parte di Roberto Longhi, che l'aveva studiato su richiesta dei proprietari; presso la fototeca della Fondazione Longhi si conserva una breve, ma significativa, annotazione dello studioso, scritta sul retro delle foto del dipinto (numeri di inventario 0710128 e 0710129): “*Guariento (attivo dal 1338 a circa il Settanta). Tabellone (a sinistra) di crocifisso sagomato simile a quello da me pubblicato in Paragone qualche anno fa; datazione c. 1360-1370*”. Cfr. Z. MURAT, *Una “Vergine dolente” di Guariento: per la ricostruzione della croce opistografa del Fogg Art Museum di Cambridge*, “*Arte Veneta*”, 67, 2010 (2011), pp. 102-117.

maestro padovano -come più in generale di molti pittori padani- si vollero vedere influksi riminesi, talvolta accostati a reminiscenze veneziane e addirittura senesi, con importanti ripercussioni non solo sulla generale valutazione della sua produzione, ma anche sulle attribuzioni delle opere, che vennero spesso rimescolate. Si ha l'impressione, scorrendo gli scritti di molti autori dell'inizio del secolo, che singole componenti dello stile del maestro venissero isolate, e che anziché essere ricondotte a specifici momenti della sua carriera, come segnali di una sua continua evoluzione, venissero al contrario interpretate quale indizio dell'intervento di altri pittori, con la conseguenza che le opere giudicate meno guarientesche -dove "guarientesco" indicava di volta in volta uno stile giottesco, o veneziano, o gotico, o riminese- venivano infine assegnate ad altri.

Fra i primi a riflettere sulla questione si segnala Luigi Coletti¹¹⁴, che fin dall'esordio del suo studio dichiara di voler "*riconurre ai suoi giusti limiti la personalità del pittore padovano, che in questi ultimi tempi, per abbondanti ed anche talvolta autorevoli attribuzioni, è andata sconfinando pericolosamente da tutti i lati*". Scopo del suo lavoro è non solo ridimensionare il catalogo, in cui all'epoca erano effettivamente confluite opere disparate¹¹⁵ -e si pensi all'insostenibile attribuzione al padovano della *Sant'Orsola* del Metropolitan Museum¹¹⁶, in realtà assegnabile a Nicolò di Pietro¹¹⁷-, ma anche la personalità del pittore, ed in particolare il "*mito guarientesco*"¹¹⁸ degli studi del tempo che a suo dire ne sopravvalutavano lo stile. Elemento cardine della valutazione dello studioso è la supposta incapacità di evolversi di Guariento, che rimane a suo dire sempre entro i limiti di uno stile segnatamente bizantino; ne consegue che le opere a lui attribuite lontane dal più puro bizantinismo vadano piuttosto ricondotte ad altri artisti. Così, ad esempio, il polittico dell'*Incoronazione* del Norton Simon Museum (cat. 4, tavv. XV-XXXIX), dove Coletti riscontra forti influksi riminesi, è assegnato appunto a scuola romagnola, e accostato agli affreschi di Pietro da Rimini agli Eremitani¹¹⁹; analogamente rifiutata, per gli stessi motivi, è l'attribuzione a Guariento del trittico di collezione Alana (cat. 11, tavv. CLXV-CLXVII), accostato di contro allo stile di Giusto de' Menabuoi. Riconfermate, invece, al padovano le due *Vergini in trono con Bambino* di Berlino (cat. 7, tavv. LIII-LXVII) e Londra (cat. 5, tavv. XL-XLVII), che analogamente alla *Madonna con Bambino* carrarese, rivelano una "*interpretazione timidamente giottesca della consueta materia bizantina*"¹²⁰.

¹¹⁴ L. COLETTI, *Studi sulla pittura veneziana del Trecento* cit., 1930, pp. 323-380; IDEM, *I Primitivi. III. I Padani*, Novara 1947, pp. LIV-LVII.

¹¹⁵ Lo studioso discute in particolare, e corregge, le attribuzioni di Venturi e poi di Moschetti dell'*Incoronazione della Vergine* nel Salone della Ragione, correttamente ricondotta ad un anonimo maestro altichieresco; e del *Ritratto di Petrarca* della Sala dei Giganti, formulata da Moschetti. L. COLETTI, *Studi sulla pittura veneziana del Trecento* cit., 1930, p. 330.

¹¹⁶ A. SIRÉN, *A picture of S. Ursula*, "The Burlington magazine", 39, 1921, pp. 169-170.

¹¹⁷ E. SANDBERG VAVALÀ, *Maestro Stefano und Niccolo di Pietro*, "Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen", 51, 1930, pp. 94-109, in partic. pp. 107-108.

¹¹⁸ L. COLETTI, *Studi sulla pittura veneziana del Trecento* cit., 1930, p. 323.

¹¹⁹ L. COLETTI, *Studi sulla pittura veneziana del Trecento* cit., 1930, pp. 352-355.

¹²⁰ *Ivi*, p. 366.

Gli affreschi della cappella dei principi (cat. 9, tavv. LXXX-CXLVII) si caratterizzano invece, a suo dire, per le figure vivaci ed espressive, che si discostano dall'interpretazione bizantina della pittura del maestro. Di qui la proposta di isolare due diverse personalità nell'impresa carrarese, due collaboratori, uno più aderente allo stile del maestro e per questo arcaizzante, per il quale Coletti conia il nome di Pseudo-Guariento; l'altro, invece, rivoluzionario e audace divulgatore di nuove tendenze, identificato in Semitecolo. Al veneziano spetterebbe la maggior parte delle figure affrescate, in cui forte è lo scarto rispetto allo stile che giudica più tipico di Guariento. Lo studioso crede di poter trovare conferma della sua ipotesi negli affreschi degli Eremitani (cat. 19, tavv. CCXIV-CCXLIX), dove sarebbe all'opera la stessa *équipe* già attiva in cappella carrarese, e dove infatti convivono, a suo giudizio, arcaismi e stimolanti novità. Motivi appena accennati in cappella carrarese fioriscono in pieno negli affreschi agostiniani, e si evidenzia in modo ancora più lampante il dislivello fra elementi guarienteschi e antiguarienteschi. Nell'ipotesi dello studioso Guariento dipinge la parte superiore dell'abside, forse già con collaboratori, che intervengono poi in maniera preponderante nelle altre porzioni dipinte. L'artrato Pseudo-Guariento si affatica sui monocromi dello zoccolo e sulle incorniciature, mentre l'arte vitale di Semitecolo sboccia definitivamente nelle *Storie dei santi*, dove “*pur con qualche nostalgia dei canoni bizantini siamo ormai in pieno naturalismo*”. Ma non è finita qui, e la situazione, già piuttosto tortuosa, si complica ulteriormente: lo Pseudo-Guariento arriverebbe, infine, a subire l'influsso di Semitecolo, sicché alcuni dettagli dello zoccolo degli Eremitani mostrerebbero una sorta di stile ibrido fra i due. Entrambi, poi, e ormai svincolati dal controllo di Guariento, avrebbero lavorato alla pala ribaltabile della Cattedrale di Padova¹²¹, dove lo Pseudo-Guariento avrebbe dipinto la *Trinità* e la *Madonna dell'umiltà*, più arcaiche, e Semitecolo le più amabili scenette narrative, riproponendo un'ipotesi contemporaneamente formulata da Sergio Bettini¹²².

Lo studioso ritiene di aver così riassetato definitivamente la personalità dell'artista, scorporandola da quella dei suoi aiuti; in realtà, appare piuttosto imbrigliato nelle categorie, eccessivamente vincolanti, di bizantinismo e giottismo, entro cui crede di poter risolvere la complessa vicenda stilistica di Guariento. A lui va il merito, tuttavia, di aver per primo rilevato un avvenimento di fondamentale importanza nel panorama artistico del Veneto trecentesco, e di averne al contempo evidenziato i precoci esiti padovani: interrogatosi sullo stimolo che indusse Semitecolo prima, e lo Pseudo-Guariento poi, ad evolversi in direzione di un naturalismo più epidermico e di una credibile espressività, ne identifica il germe nelle opere trevigiane di Tomaso da Modena, attivo

¹²¹ Sul dipinto si vedano G. S. SCARPA, *Nicoletto Semitecolo nel Duomo di Padova*, in *Dipinti veneti. Collezione Luciano Sorlini*, a cura di R. Polacco e E. Martini, Brescia 2000, pp. 386-390; C. GUARNIERI, *La pala ribaltabile di Nicoletto Semitecolo per l'altare di San Sebastiano in Cattedrale*, in *La cattedrale di Padova nel Medioevo europeo*, Atti del convegno internazionale (Padova, 7-8 ottobre 2009), in corso di stampa.

¹²² S. BETTINI, *Contributo a Semitecolo*, “*Rivista d'Arte*”, XII, 1930, pp. 165-174.

in Veneto attorno alla metà del secolo. Il modenese, pertanto, è correttamente riconosciuto quale promotore e divulgatore di un nuovo e fresco naturalismo, prontamente recepito dai due giovani artisti; alias, Guariento in persona.

Evelyn Sandberg Vavalà interviene precocemente nella questione¹²³, correggendo la lettura proposta da Luigi Coletti. La studiosa riflette autonomamente sulla sequenza delle opere di Guariento, a partire dai dipinti carraresi (cat. 9, tavv. LXXX-CXLVII), connotati in senso veneziano, fino ad opere maggiormente allineate alla sensibilità giottesca, quali il polittico dell'*Incoronazione* (cat. 4, tavv. XV-XXXIX), per finire con opere in cui la matrice giottesca si accomuna ad un nuovo sentire gotico, ovvero gli affreschi della cappella maggiore degli Eremitani (cat. 19, tavv. CCXIV-CCXLIX) e il *Paradiso* di Palazzo Ducale (cat. 22, tavv. CCLII-CCLXXXI). Discute inoltre il carattere tutto padovano, modellato sugli affreschi dell'Arena, del polittico Norton, negandone di contro l'attribuzione ad un pittore riminese-romagnolo, e riconfermando a Guariento anche il trittico Alana (cat. 11, tavv. CLXV-CLXVII), sulla base del confronto con il grande polittico¹²⁴.

Nonostante le rigorose precisazioni della studiosa, il dibattito critico e attributivo continuò con toni accesi; le opere meno facilmente inquadrabili del maestro continuarono ad essere assegnate a pittori, o ambiti, diversi, a conferma della difficoltà di focalizzare a pieno la personalità di un artista non circoscrivibile entro le sole categorie di giottesco e gotico-bizantino: così il trittico Alana passò da Marco di Paolo¹²⁵ a Lorenzo Veneziano¹²⁶, il polittico Norton da un romagnolo¹²⁷, a maestro dell'Italia del nord¹²⁸, a riminese¹²⁹, a padovano ignoto ma non Guariento¹³⁰.

Frattanto si completava definitivamente il quadro delle attribuzioni: Niccolò Rasmus riconduceva a Guariento gli affreschi della cappella di San Nicolò e della prima campata sinistra nella chiesa dei Domenicani a Bolzano¹³¹ (cat. 14, tavv. CLXXIII-CLXXXIV), Lucio Grossato segnalava l'attività del pittore nella seconda cappella di destra della chiesa degli Eremitani¹³², in un

¹²³ E. SANDBERG VAVALÀ, *Semitecolo and Guariento*, "Art in America and elsewhere", 22, 1934, pp. 3-15.

¹²⁴ *Ivi*, pp. 10 e 15.

¹²⁵ S. BETTINI, *Giusto de' Menabuoi e l'arte del Trecento*, Padova 1944, p. 95; IDEM, *Le pitture di Giusto de' Menabuoi nel Battistero del Duomo di Padova*, Venezia 1960, p. 42.

¹²⁶ R. ÖRTEL, in *Fruhe Italienische Tafelmalerei*, catalogo della mostra (Stuttgard, Württembergischen Staatsgalerie, 13 maggio – 25 giugno 1950), a cura di R. Örtel, Stoccarda, 1950, p. 48, cat. 73.

¹²⁷ W. SUIDA, *Meisterwerke italienischer Malerei* cit., 1931, p. 67.

¹²⁸ K. WILCZEK, *Katalog der Graf Czerninischen Gemäldegalerie in Wien*, Wien 1936, pp. 63-64, cat. 22, in partic. p. 64.

¹²⁹ L. COLETTI, *I Primitivi* cit., 1947, p. L.

¹³⁰ H. HUTTER, *Das Polyptychon der Sammlung Czernin*, "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", 60, 1964, pp. 35-58, in partic. pp. 47-48.

¹³¹ N. RASMO, *Un ciclo di affreschi guarienteschi nella chiesa dei Domenicani a Bolzano*, in *Alto Adige. Alcuni documenti del passato*, a cura di A. Podestà, Bergamo 1942, 3 voll., I, pp. 60-68.

¹³² Grossato discuteva soltanto le figure di *Sante* dipinte nel sottarco, che attribuiva alla mano di Guariento; L. GROSSATO, *La chiesa degli Eremitani*, "L'Orologio", 51, 1956, s.i.p.; la paternità di Guariento fu estesa all'intero ciclo solo in un secondo momento, da Francesca Flores D'Arcais, F. FLORES D'ARCAIS, *Un'altra cappella dipinta*

ciclo affrescato rimesso in luce dopo la seconda guerra mondiale (cat. 16, tav. CLXXXVII-CCVI); così gli affreschi dipinti a corredo della tomba del doge Giovanni Dolfin a San Zanipolo erano anch'essi infine reintegrati nel catalogo del pittore¹³³ (cat. 17, tavv. CCVII-CCX), come la tavoletta con l'*Ascensione* conservata presso la collezione Cini a Venezia¹³⁴ (cat. 2, tav. III).

Nel dopoguerra, nel contesto di un generale ripensamento dello stile gotico, l'opera di Guariento viene inserita in una più ampia prospettiva storica. I fondamentali studi di Roberto Longhi¹³⁵, in particolare, restituiscono dignità ad un periodo fino ad allora compreso solo parzialmente, mettendone in luce di contro l'alta tenuta qualitativa. Guariento è identificato come uno dei pittori più rappresentativi, in Veneto, delle nuove tendenze; la *Madonna con Bambino* del Metropolitan di New York (cat. 15, tavv. CLXXXV-CLXXXVI) è giudicata con grande favore, "quasi una rivelazione, pur nella ricchezza espressiva del nostro Trecento"¹³⁶. In poche righe, ma estremamente dense di riflessioni, Longhi ristabilisce la cronologia delle opere di Guariento, invertendo totalmente i canoni fino ad allora imposti dagli studiosi: l'evoluzione del pittore non va nel senso di un'appropriazione dello stile giottesco, ma al contrario prende il via da Giotto per evolversi poi liberamente in forme sempre più gotiche. Di conseguenza, i dipinti più affini ai canoni stilistici giotteschi -Croce di Bassano(cat. 3, tavv. V-XIV), Croce Fogg (cat. 10, tavv. CXLVIII-CLXIV), cappella carrarese (cat. 9, tavv. LXXX-CXLVII)- vengono collocati all'inizio della carriera dell'artista, mentre quelli più autonomi e connotati in senso gotico -*Madonna* del Metropolitan (cat. 15, tavv. CLXXXV-CLXXXVI), affreschi della cappella maggiore degli Eremitani (cat. 19, tavv. CCXIV-CCXLIX) e *Paradiso* di Palazzo Ducale (cat. 22, tavv. CCLII-CCLXXXI)- sono giudicati come i più evoluti e quindi i più tardi. Il giudizio è riformulato ampiamente anche in scritti successivi, in cui è ribadito l'esordio giottesco e la successiva evoluzione gotica; il campo di riferimenti però si amplia, e lo studioso ipotizza che in alcune opere, ed in particolare nella *Madonna dell'umiltà* del Getty Museum di Los Angeles (cat. 18, tavv. CCXI-CCXIII), possano cogliersi influssi lombardi, derivati da quei maestri fiorentini che si recarono attorno agli anni Cinquanta al nord e da cui sboccherà l'arte di Giovanni da Milano¹³⁷. Il termine di paragone non è più Giotto, la cui presenza ingombrante aveva fino ad allora pregiudicato negativamente il giudizio sul

da Guariento agli Eremitani di Padova, "Arte Veneta", XIII-XIV, 1959, pp. 189-191.

¹³³ F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento*, Venezia 1965, p. 74.

¹³⁴ F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento. Tutta la pittura* cit., 1974, p. 85.

¹³⁵ R. LONGHI, *La pittura del Trecento nell'Italia settentrionale*, lezioni del corso universitario nell'anno accademico 1934-1935 (ried. in *Lavori in Valpadana. Dal Trecento al primo Cinquecento. Opere complete*, VI, Firenze 1973, pp. 3-90); IDEM, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze 1946 (ried. in *Ricerche sulla pittura veneta, 1946-1969. Opere complete*, X, Firenze 1978, pp. 3-63); IDEM, *Guariento: un'opera difficile* cit., 1957. Cfr. V. BLOCH, *Roberto Longhi (1890 - 1970)*, in *Obituaries* cit., 2008, pp. 131-136; S. BENASSAI, *Roberto Longhi: l'occhio del conoscitore*, in *L'occhio del critico* cit., 2009, pp. 69-84; L. BELLOSI, *Roberto Longhi e l'arte del Trecento*, "Prospettiva", 121/124, 2006, pp. 454-457.

¹³⁶ R. LONGHI, *Viatico per cinque secoli* cit., 1946, p. 46.

¹³⁷ R. LONGHI, *Guariento: un'opera difficile* cit., 1957.

figlio di Arpo, ma le nuove e aggiornate tendenze tipiche dell'arte di pieno Trecento, preludio degli sviluppi quattrocenteschi.

Pietro Toesca¹³⁸ tenta di circoscrivere le componenti stilistiche dell'arte del maestro, individuandole in influssi bizantineggianti, desunti da pittori vicini a Paolo Veneziano, giotteschi, derivati più da parafrasi romagnole che non direttamente dai dipinti dell'Arena, e gotici, di matrice bolognese. Restituisce a Guariento il polittico Norton (cat. 4, tavv. XV-XXXIX), di cui rileva il carattere giottesco, comune ad altre opere del pittore. Degli affreschi della cappella carrarese (cat. 9, tavv. LXXX-CXLVII) sottolinea in particolare il linearismo insistito e l'espressività tutta gotica delle figure, che in parte contrasta con il tipo invece veneziano delle tavole del soffitto; anche queste, tuttavia, dimostrano un trattamento gotico che le distingue dallo stile più schiettamente veneziano, e che ben si apparenta a quello degli affreschi dipinti sulle pareti. Lo stesso gusto gotico intride il *Paradiso* veneziano (cat. 22, tavv. CCLII-CCLXXXI), e gli affreschi dell'abside degli Eremitani (cat. 19, tavv. CCXIV-CCXLIX), giudicati sua ultima opera realizzata con il consistente intervento di aiuti. Lo studioso propone anche una scansione cronologica della produzione dell'artista: fra le prime prove annovera la Croce di Bassano (cat. 3, tavv. V-XIV), cui lega il dipinto opistografo del Fogg Art Museum di Cambridge (cat. 10, tavv. CXLVIII-CLXIV); la cappella carrarese (cat. 9, tavv. LXXX-CXLVII) è a suo dire collocabile attorno al 1345, seguita dalla decorazione delle arche carraresi in Sant'Agostino (cat. 8, tavv. LXVIII-LXXIX), con la pregevole *Incoronazione della Vergine*, a proposito della quale rileva correttamente l'analogia strutturale fra il trono padovano e quello veneziano. Non manca di segnalare la forte resa mimetica che contraddistingue i ritratti dei due donatori carraresi, “*che mostrano un certo spirito di osservazione oggettivo e arguto*”¹³⁹, e che accosta al volto maschile del Ferdinandeum di Innsbruck (cat. 8.2, tav. LXXVIII), già pubblicato da Helmut Semper¹⁴⁰. Segue poi il *Paradiso* di Palazzo Ducale (cat. 22, tavv. CCLII-CCLXXXI), con la *Battaglia di Spoleto*, e infine l'abside degli Eremitani (cat. 19, tavv. CCXIV-CCXLIX). Ancora attribuibili al maestro, ma di cronologia incerta, sono le due *Vergini in trono con Bambino* del Courtauld Institute di Londra (cat. 5, tavv. XL-XLVII) e della Gemäldegalerie di Berlino (cat. 7, tavv. LIII-LXVII), “*squisitamente gotiche*”¹⁴¹, e il trittico di collezione Alana (cat. 11, tavv. CLXV-CLXVII), accostabile al polittico Norton.

Rodolfo Pallucchini¹⁴², che già aveva dato slancio allo studio dei pittori veneti nel contesto

¹³⁸ P. TOESCA, *Il Trecento* cit., 1951, pp. 715-718; Cfr. E. GABRIELLI, *Pietro Toesca: il riscatto del Medioevo italiano*, in *L'occhio del critico* cit., 2009, pp. 41-56.

¹³⁹ P. TOESCA, *Il Trecento* cit., 1951, p. 716, nota 241.

¹⁴⁰ H. SEMPER, *Ein Freskobildd angeblich des Guariento* cit., 1907.

¹⁴¹ P. TOESCA, *Il Trecento* cit., 1951, p. 717, nota 241.

¹⁴² R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Trecento. Lezioni tenute alla Facoltà di Lettere dell'Università di Bologna durante l'anno accademico 1954-1955*, a cura di L. Mandelli Puglioli, Bologna 1955; IDEM, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia-Roma 1964. Cfr. *Una vita per l'arte veneta*, Atti della Giornata di studio in onore e

della memorabile mostra del 1945 dedicata a *Cinque secoli di pittura veneta*¹⁴³, inserisce l'opera del pittore in una vasta ed approfondita cornice storica. Grande importanza è attribuita alle presenze riminesi, o alla “*diaspora emiliana*”¹⁴⁴ come la definisce lo studioso; a pittori provenienti da quella regione vengono attribuiti numerosi cicli pittorici, confondendo in realtà opere effettivamente riminesi, con fatti prettamente padovani, con un conseguente sbilanciamento critico di tutti i successivi prodotti artistici da quei cicli più o meno direttamente derivati. Oltre agli affreschi provenienti dal convento degli Eremitani di Padova, ora conservati presso il locale Museo Civico¹⁴⁵, e agli affreschi della cappella del Castello di San Salvatore¹⁴⁶, opere a tutti gli effetti riminesi, a maestri romagnoli vengono assegnati anche il coro della cappella Scrovegni¹⁴⁷, il vasto ciclo dell'abbazia di Santa Maria in Sylvis a Sesto al Reghena¹⁴⁸, la *Crocifissione* frammentaria proveniente da Galzignano, ora al Museo Nazionale di Este¹⁴⁹; tutte opere, in realtà, di pittori padovani giotteschi. Non stupisce, quindi, che passando a parlare di Guariento lo studioso intitoli “*Gli inizi riminesi*” il paragrafo dedicato alla formazione dell'artista e alle sue prime opere. L'originalità del pittore è individuata nella sua capacità di coniugare in senso fortemente personale ciò che a Padova si mescolava di cultura locale, giottesca, riminese, e bizantineggiante lagunare, anche grazie alla cultura gotica che filtrava dalla vicina Bologna. La Croce di Bassano (cat. 3, tavv. V-XIV) è rivalutata rispetto al giudizio negativo che ne aveva dato Coletti, e lo studioso nota gli spiccati caratteri di originalità, pur all'interno di un sistema di riferimenti ancora totalmente giottesco. A questo dipinto è accostato quello, opistografo, del Fogg Art Museum (cat. 10, tavv. CXLVIII-CLXIV). Il polittico Norton (cat. 4, tavv. XV-XXXIX) è discusso fra le prime opere del pittore; i caratteri riminesi, già rilevati dalla critica precedente, sono posti in collegamento alle opere presunte romagnole apprezzabili a Padova e nel territorio. Al sostrato giottesco si somma, in quest'opera, una maggiore sensibilità tanto nella resa psicologica dei personaggi quanto in quella

in ricordo di Rodolfo Pallucchini (Venezia, 10 novembre 1999), a cura di G. M. Pilo, Gorizia 2001.

¹⁴³ *Cinque secoli di pittura veneta*, catalogo della mostra a cura di R. Pallucchini, Venezia 1945.

¹⁴⁴ R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Trecento* cit., 1964, p. 102.

¹⁴⁵ Si veda con bibliografia precedente F. PELLEGRINI, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento* cit., 2011, cat. 4, pp. 102-103.

¹⁴⁶ Cfr. G. FOSSALUZZA, *Gli affreschi nelle chiese della Marca Trevigiana dal Duecento al Quattrocento. I.I. Romanico e Gotico*, Treviso 2003, pp. 223-279; T. FRANCO, “*Pro honore altissimi Salvatoris mundi et ipsius domini comitis*”: la magnificenza signorile dei Collalto e dei da Camino, in *Medioevo: la chiesa e il palazzo*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 20-24 settembre 2005), a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 280-290.

¹⁴⁷ M. SALMI, *La scuola di Rimini. I*, “*Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte*”, III, 1931-1932, pp. 226-267; R. SALVINI, *Un ciclo di affreschi trecenteschi a Bolzano*, “*Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte*”, VIII, 1941, 2-3, pp. 228-255.

¹⁴⁸ Cfr. E. COZZI, *Il ciclo giottesco*, in *L'abbazia di Santa Maria di Sesto: l'arte medievale e moderna*, a cura di G. C. Menis e E. Cozzi, Pordenone 2001, pp. 39-155; con bibliografia precedente.

¹⁴⁹ Cfr. L. GROSSATO, in *Da Giotto al Mantegna*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 9 giugno – 4 novembre 1974), a cura di L. Grossato, Milano 1974, s.i.p., cat. 8; M. LUCCO, “*Me pinxit*”: schede per un catalogo del Museo Antoniano, “*Il Santo*”, XII, 1977, 1-2, pp. 243-281, in partic. p. 259.

formale delle figure. Il trittico di collezione Alana (cat. 11, tavv. CLXV-CLXVII) è avvicinato al dipinto americano, che tuttavia esso mostra di aver superato nel linearismo sottile, nella luminosità accesa e cangiante, che lo accostano alla coeva produzione toscana. Attorno alla metà del secolo sono datate le due *Vergini in trono con il Bambino* di Londra (cat. 5, tavv. XL-XLVII) e Berlino (cat. 7, tavv. LIII-LXVII), la cui espressione intenerita rimanda ad esperienze bolognesi. Del soggiorno a Bolzano l'autore rimarca soprattutto l'influsso, ancora una volta emiliano, sul successivo sviluppo del pittore: ad artisti emiliano-romagnoli erano infatti attribuiti gli affreschi che ornano le pareti della cappella di San Giovanni presso la chiesa dei Domenicani¹⁵⁰, in realtà opera di maestranze locali, e lo studioso ipotizza che le opere trentine possano aver sollecitato il pittore padovano, suggerendogli nuovi strumenti lessicali. I dipinti della cappella carrarese (cat. 9, tavv. LXXX-CXLVII), che mostrano una “*sensibilità irreal e trasognata, di spirito ancora sottilmente bizantino*”¹⁵¹, vengono analizzati diffusamente; lo studioso spiega la diversa temperatura stilistica che distingue le tavole dagli affreschi con la varietà dei soggetti, che richiedeva approcci differenti. L'opera è correttamente ricondotta alla metà degli anni Cinquanta, in un momento di poco successivo rispetto alla decorazione delle arche carraresi. Degli affreschi dipinti in cappella maggiore degli Eremitani (cat. 19, tavv. CCXIV-CCXLIX), che data fra 1360 e 1365, apprezza in particolare il nuovo rapporto fra figure ed architetture, e la capacità del pittore di costruire uno “*Spazio architettonico accertato per via prospettica*”¹⁵². Analoghi elogi sono riservati al *Paradiso* di Palazzo Ducale (cat. 22, tavv. CCLII-CCLXXXI), dove “*Tanto le cappelle gotiche, dinanzi alle quali siedono la Vergine e Gesù, quanto gli stalli sottostanti, sono disposti su due assi prospettici divergenti, che imprimono alla grandiosa costruzione un suo ritmo aggettante e circolare, accentuato dalle due edicole ai lati*”¹⁵³.

Pochi anni più tardi, le raffinate capacità di resa prospettica messe a punto dal pittore sono oggetto di attenta analisi da parte di Sergio Bettini¹⁵⁴, che a più riprese riconosce in Guariento uno dei principali caposcuola della pittura padovana. Lo studioso analizza nei dettagli gli affreschi degli Eremitani (cat. 19, tavv. CCXIV-CCXLIX), di cui rileva l'altissima qualità. Interrogatosi sulle origini di una tanto precisa scienza prospettica, imposta per primo il problema dei possibili rapporti fra artisti e scienziati nella Padova carrarese, indicando in Biagio Pelacani da Parma la fonte teorica

¹⁵⁰ Cfr. E. COZZI, in *Atlante. Tr3cento* cit., 2002, pp. 78-102, cat. 3.7.

¹⁵¹ R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Trecento* cit., 1964, p. 111.

¹⁵² *Ivi*, p. 114.

¹⁵³ *Ivi*, p. 118.

¹⁵⁴ S. BETTINI, L. PUPPI, *La chiesa degli Eremitani di Padova*, Vicenza 1970. Cfr. W. DORIGO, *L'opera di Sergio Bettini*, “Venezia arti”, VI, 1992, p. 168; E. BORDIGNON FAVERO, *Sergio Bettini: docenza universitaria e attività museale*, Loreggia (Pd) 1997; *Ricordando Sergio Bettini*, a cura di F. Bernabei, Padova 2007, (I poliedri, 8); G. VALENZANO, *Sergio Bettini e lo studio della storia dell'arte medievale all'Università di Padova*, in *Medioevo: arte e storia*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 18-22 settembre 2007), a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2008, pp. 461-464.

delle mature costruzioni spaziali di Guariento.

Tale questione riveste notevole importanza nello studio dell'opera di Guariento, e più in generale dell'arte e della cultura padovana del secondo Trecento; ad essa sono stati dedicati, più di recente, due interessanti studi prodotti da Luca Baggio¹⁵⁵, e Tiziana Franco¹⁵⁶, che integrano efficacemente le ipotesi suggerite a suo tempo da Francesca Flores D'Arcais¹⁵⁷. Partendo dalla testimonianza di Michele Savonarola, che individua nell'opera di pittori trecenteschi padovani un'attuazione pratica delle leggi della visione, Baggio porta avanti un'indagine parallela fra i risultati di scienziati e artisti contemporaneamente attivi a Padova nel XIV secolo, e concentra la propria attenzione su alcuni testi scientifici che mostrano di essere in sintonia con le coeve sperimentazioni prospettiche degli artisti locali. Lo studioso rileva la maturità prospettica di Guariento, pittore di cui analizza diffusamente le opere mettendone in luce le caratteristiche prospettiche ed i possibili punti di contatto con testi scientifici, in particolare con quelli prodotti da Giovanni Dondi¹⁵⁸. Tiziana Franco indugia invece maggiormente sulle caratteristiche formali di alcune fra le opere più rappresentative degli interessi prospettici dell'artista, incentrando su queste la sua analisi critica. La studiosa individua in particolare nei grandi cicli ad affresco le opere che sperimentano più compiutamente la riconduzione in piano di ben costruite rese spaziali, evidenziando per ciascuna di esse i particolari più fortemente connotanti e le singolari soluzioni messe a punto dal pittore per risolvere il problema del rapporto fra spazio reale e spazio pittorico.

Nel 1965 usciva la prima monografia dedicata al pittore, edita da Francesca Flores D'Arcais¹⁵⁹, che la ripubblicava in seconda edizione nel 1974¹⁶⁰ senza sostanziali modifiche. L'analisi si regge sul catalogo dell'artista, ricostruito sulla base degli studi critici precedenti, che viene comunque reinserito nel contesto culturale e politico della Padova del Trecento. Le matrici stilistiche di Guariento vengono individuate, ancora una volta, in opere riminesi o veneziane, al punto che la capacità di autonoma invenzione da parte del pittore viene talvolta eccessivamente sottovalutata e tutta ricondotta, di contro, ad influenze esterne altamente vincolanti. Pur con questo limite, lo studio monografico costituisce una tappa fondamentale nella storia critica del pittore, che viene qui globalmente analizzato, con l'ausilio inoltre di un apparato fotografico che per la prima volta sottopone agli studiosi notevoli e numerosi dettagli dei suoi dipinti. Le schede del catalogo

¹⁵⁵ L. BAGGIO, *Sperimentazioni prospettiche e ricerche scientifiche a Padova nel secondo Trecento*, "Il Santo", 2, 1994, 34, pp. 173-232.

¹⁵⁶ T. FRANCO, *Guariento: ricerche tra spazio reale e spazio dipinto*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. Valenzano e F. Toniolo, Venezia 2007, pp. 335-349.

¹⁵⁷ F. FLORES D'ARCAIS, *La personalità del Guariento nella cultura figurativa del Trecento padovano*, in *Da Giotto al Mantegna* cit., 1974, pp. 46-50.

¹⁵⁸ L. BAGGIO, *Sperimentazioni prospettiche e ricerche scientifiche* cit., 1994, pp. 199-205.

¹⁵⁹ F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento* cit., 1965.

¹⁶⁰ F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento. Tutta la pittura* cit. 1974.

inoltre, piuttosto accurate, si accompagnano ad un regesto documentario per la maggior parte desunto dagli studi precedenti, ma che offre validi appigli cronologici su cui giocare la vicenda biografica e artistica del pittore.

Dopo lo studio della D'Arcais, le cui conclusioni vengono, nella sostanza, ribadite dalla stessa autrice in interventi successivi¹⁶¹, Guariento è stato oggetto di analisi che hanno spesso riproposto gli assunti della studiosa.

Ancora in occasione della recente mostra dedicata al pittore nel 2011¹⁶² la questione romagnola, sostenuta dalla studiosa a partire dal 1965, è particolarmente pressante e finisce per condizionare il giudizio critico, al punto che la maggior parte delle opere sono ricondotte, ancora una volta, a matrici e influenze riminesi-romagnole¹⁶³, malgrado le illuminanti osservazioni di Roberto Longhi, espresse già nel 1957 a proposito del polittico Norton, sulla “*mal posta e mal enfiata questione romagnola*”¹⁶⁴ che pregiudicava la corretta lettura dell'opera di Guariento. Di più, Federico Zeri, in due memorabili saggi del 1958¹⁶⁵ e del 1971¹⁶⁶, dimostrava come la questione romagnola fosse stata dilatata oltre ogni limite, “*facendovi confluire le testimonianze di scuole che, pur svolgendosi in parallelo a quella riminese, deferivano ad altri modelli*”¹⁶⁷.

All'esposizione padovana va comunque il merito di aver offerto alla pubblica visione opere conservate in collezioni private, e per questo normalmente non fruibili -in particolare, il trittico ora di collezione Alana (cat. 11, tavv. CLXV-CLXVII), e alcune tavole angeliche (cat. 9.3.4, 9.3.5, tavv. CXXIX-CXXX)-, e di aver sollecitato il restauro di alcuni frammenti di affresco provenienti dalla chiesa degli Eremitani, che dopo il bombardamento del 1944 erano finiti in casse inviate all'Istituto Centrale per il Restauro di Roma; gli interessanti brani pittorici sono stati risarciti, per quanto

¹⁶¹ F. FLORES D'ARCAIS, *La personalità del Guariento nella cultura figurativa* cit., 1974; EADEM, s.v. *Guariento*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1985, 2 voll., II, p. 585; EADEM, s.v. *Guariento*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucco, Milano 1992, 2 voll., II, pp. 527-528; EADEM, s.v. *Guariento d'Arpo*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VII, Roma 1996, pp. 130-135; EADEM, *Guariento e Bolzano*, in *Tr3cento. Pittori gotici a Bolzano*, catalogo della mostra (Bolzano, Städtisches Museum, 29 aprile – 23 luglio 2000), a cura di A. De Marchi, T. Franco e S. Spada Pintarelli, Trento 2000, pp. 119-133; EADEM, *Profilo di Guariento*, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento* cit., 2011, pp. 17-37.

¹⁶² *Guariento e la Padova carrarese* cit., 2011.

¹⁶³ D. BANZATO, *Guariento nella pittura veneta fra Trecento e Quattrocento*, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento* cit., 2011, pp. 39-57. Già in precedenza lo studioso si era occupato del pittore, con esiti simili al saggio pubblicato in occasione della mostra; cfr. D. BANZATO, *Guariento*, in *Giotto e il suo tempo*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 25 novembre 2000 – 29 aprile 2001), a cura di M. Cisotto Nalon, Milano 2000, pp. 176-185; IDEM, *Guariento*, “Padova e il suo territorio”, 16, 2001, 90, pp. 34-37; IDEM, *La cappella della Reggia*, in *I luoghi dei Carraresi: le tappe dell'espansionismo nel Veneto nel XIV secolo*, a cura di D. Banzato e F. Flores D'Arcais, Treviso 2006, pp. 105-112.

¹⁶⁴ R. LONGHI, *Guariento: un'opera difficile* cit., 1957, p. 38.

¹⁶⁵ F. ZERI, *Una “Deposizione” di scuola riminese*, “Paragone”, IX, 1958, 99, pp. 46-54.

¹⁶⁶ F. ZERI, *Una Crocefissione giottesco-padovana*, in *Diari di lavoro*, Bergamo 1971, (Quaderni di Emblema, 1), pp. 33-35.

¹⁶⁷ Su tale questione si veda D. BENATI, *Disegno del Trecento riminese*, in *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, Catalogo della mostra (Rimini, Museo della Città, 20 agosto 1995 – 7 gennaio 1996), a cura di D. Benati, Milano 1995, pp. 29-57, in partic. pp. 35-37.

possibile, ed esposti nelle sale museali, in attesa di un loro auspicabile definitivo ritorno a Padova¹⁶⁸.

Si segnalano, infine, alcuni studi dedicati a tematiche di più vasto respiro, che mirano a reinserire l'opera del pittore in più generali contesti storico-culturali. Fra questi, un posto di grande importanza occupano le analisi tese ad istituire un più stretto collegamento con la committenza e con le istanze da questa portate avanti, e che vedono nelle opere pittoriche un riflesso di più ampie questioni ed un veicolo di più reconditi significati. In particolare va segnalata la ricerca condotta da Louise Bourdua¹⁶⁹ sugli affreschi dell'abside degli Eremitani (cat. 19, tavv. CCXIV-CCXLIX), letti dalla studiosa in strettissimo collegamento con le coeve vicende interne all'ordine, di cui i dipinti costituirebbero una rappresentazione in chiave simbolica. I medesimi affreschi vengono esaminati anche da Cordelia Warr¹⁷⁰, in uno studio dedicato agli abiti degli Eremitani, da Alessandro Cosma¹⁷¹ nel contesto dello sviluppo dell'iconografia agostiniana del Trecento, e da Janis Elliott¹⁷² che analizza le pitture in relazione a testi di Agostino, in particolare tre libri della *Città di Dio*. Ancora gli stessi affreschi sono oggetto d'analisi di Catherine Harding¹⁷³, che si concentra sulle raffigurazioni dello zoccolo della stessa cappella, lette sempre in rapporto alla sensibilità agostiniana. Dal punto di vista iconografico, invece, le raffigurazioni astrologiche dello zoccolo vantano una lunga fortuna critica: a partire dai già citati studi di Giuseppe Bossi¹⁷⁴, vanno menzionate le approfondite e circostanziate analisi di Giordana Mariani Canova¹⁷⁵, che inseriscono l'opera nel contesto della tradizione astrologica padovana, quelle di Dieter Blume¹⁷⁶ ed Elizabeth Sears¹⁷⁷ che collocano il ciclo nel più vasto ambito degli studi europei, e infine di Andrea Lermer¹⁷⁸, specificatamente dedicate all'opera del padovano.

¹⁶⁸ Cfr. A. M. SPIAZZI, in *Guariento e la Padova carrarese*. *Guariento* cit., 2011, pp. 191-197, cat. 33.

¹⁶⁹ L. BOURDUA, *De origine et progressu ordinis fratrum heremitarum: Guariento and the Eremitani in Padua*, "Papers of the British School at Rome", LXVI, 1998, pp. 177-192.

¹⁷⁰ C. WARR, *Hermits, habits and history: the dress of the Augustinian Hermits*, in *Art and the Augustinian Order in early Renaissance Italy*, ed. by L. Bourdua and A. Dunlop, Ashgate 2007, pp. 17-28.

¹⁷¹ A. COSMA, in *Iconografia Agostiniana, XLI/1, Dalle origini al XIV secolo*, a cura di A. Cosma, V. Da Gai e G. Pittiglio, Roma 2011, pp. 311-315, cat. 120.

¹⁷² J. ELLIOTT, *Augustine and the new Augustinianism in the choir frescoes of the Eremitani, Padua*, in *Art and the Augustinian Order* cit., 2007, pp. 99-126.

¹⁷³ C. HARDING, *Time, History and the Cosmos: the Dado in the Apse of the Church of the Eremitani, Padua*, in *Art and the Augustinian Order* cit., 2007, pp. 127-142.

¹⁷⁴ G. BOSSI, *Per le faustissime nozze Turazza – Piazza* cit., 1839.

¹⁷⁵ G. MARIANI CANOVA, *Duodecim celestia signa et septem planete cum suis proprietatibus: l'immagine astrologica nella cultura figurativa e nell'illustrazione libraria a Padova tra Trecento e Quattrocento*, in *Il palazzo della Ragione di Padova. Indagini preliminari per il restauro – Studi e ricerche*, a cura di A. M. Spiazzi, Treviso 1998, pp. 23-56.

¹⁷⁶ D. BLUME, *Regenten des Himmels: Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance*, Berlin 2000, pp. 100-102.

¹⁷⁷ E. SEARS, *The Ages of Man. Medieval Interpretations of the Life Cycle*, Princeton 1986, pp. 110-113.

¹⁷⁸ A. LERMER, *Planetengötter im Gotteshaus: zur Ikonographie von Guarientos Freskenzyklus der sieben Planeten und Lebensalter in der Eremitanikirche zu Padua*, "Arte medievale", 11, 1997 (1999), 1/2, pp. 151-169.

Altre trattazioni sono incentrate più marcatamente sulle istanze della committenza privata, fra cui si segnalano le pagine dedicate da Debra Pincus¹⁷⁹ alla tomba del doge Giovanni Dolfin (cat. 17, tavv. CCVII-CCX), quelle che focalizzano l'analisi sulla committenza femminile con il saggio di Louise Bourdua¹⁸⁰ sul Crocifisso di Bassano (cat. 3, tavv. V-XIV), e con quello di Katherine King sulla stessa opera e il polittico Norton¹⁸¹ (cat. 4, tavv. XV-XXXIX), e infine gli studi dedicati alla cappella Carrarese¹⁸² (cat. 9, tavv. LXXX-CXLVII), molto numerosi e variegati a partire dall'ancora fondamentale pubblicazione di Cesira Gasparotto¹⁸³. L'analisi condotta da Maria Monica Donato¹⁸⁴, invece, prende avvio dal medesimo passo di Savonarola su cui aveva insistito Baggio, ma approda a risultati e considerazioni concettualmente diversi; la studiosa amplia la ricerca in direzione di una più generale concezione della pittura, connotata in senso intellettuale, e implicante un elevato prestigio sociale dell'artista, secondo modalità elaborate nell'ambito della signoria carrarese al tempo dell'attività di Guariento. Si sofferma inoltre sull'intensità e l'estensione della pratica pittorica, e la diramata articolazione della committenza che affida ai cicli pittorici la propria immagine, caricandoli di complessi contenuti encomiastici e celebrativi.

Vanno inoltre ricordati alcuni importanti contributi volti all'analisi delle originarie funzioni di opere avulse, oggi, dal loro originario contesto, e smembrate; in particolare, i più precoci sono quelli dedicati da Heribert Hutter¹⁸⁵ prima, e da John White¹⁸⁶ poi al polittico del Norton Simon Museum di Pasadena (cat. 4, tavv. XV-XXXIX). Partendo da considerazioni tecniche e stilistiche i due studiosi arrivano a proporre circostanziate ipotesi ricostruttive, fra loro differenti. Di notevole efficacia anche lo studio dedicato da Irene Hueck¹⁸⁷ alla disposizione delle tavole angeliche nella cappella carrrese (cat. 9, tavv. LXXX-CXLVII) che, sebbene non totalmente convincente e lacunoso

¹⁷⁹ D. PINCUS, *The Tombs of the Doges of Venice*, Cambridge (MA), 2000, pp. 150-154.

¹⁸⁰ L. BOURDUA, *Guariento's crucifix for Maria Bovolini* cit., 2004.

¹⁸¹ C. KING, *Medieval and Renaissance Matrons, Italian-style*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 55, 3, 1992, pp. 372-393; EADEM, *Women as patrons: nuns, widows and rulers*, in *Siena, Florence and Padua. Art, Society and Religion 1280-1400*, ed. by D. Norman, New Haven 1995, 2 voll., II, pp. 243-266; EADEM, *Renaissance Women Patrons. Wives and Widows in Italy, c. 1300-1550*, Manchester 1998, pp. 140-143.

¹⁸² Si segnalano in particolare i contributi di Franco Benucci dedicati ai *titoli* dipinti in cappella, letti e trascritti dallo studioso: F. BENUCCI, *I titoli dipinti della cappella carrarese*, in *Guariento e la Padova carrarese. Guariento*, cit., 2011, pp. 70-71; IDEM, *I titoli dipinti della Sala Guariento*, "Atti e Memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti di Padova", CXXIII, 2010 (2011), pp. 107-162; e quelli di Irene Hueck volti ad una lettura metaforica degli episodi affrescati, in rapporto alle coeve contingenze politiche (I. HUECK, *Der Besuch Karls IV. in Padua und die Bilder Guarientos aus der Kapelle der Carraresen*, "Umění", 41, 1993, pp. 63-75; EADEM, *La corte carrarese e i rapporti con Carlo IV di Boemia*, in *Guariento e la Padova carrarese. Guariento* cit., 2011, pp. 81-85).

¹⁸³ C. GASPAROTTO, *La reggia dei da Carrara* cit., 1966-1967.

¹⁸⁴ M. M. DONATO, "Pictorie studium" cit., 1999.

¹⁸⁵ H. HUTTER, *Das Polyptychon der Sammlung Czernin* cit., 1964.

¹⁸⁶ J. WHITE, *The reconstruction of the polyptych ascribed to Guariento in the collection of the Norton Simon Foundation*, "The Burlington Magazine", 117, 1975, pp. 517-526.

¹⁸⁷ I. HUECK, *Proposte per l'assetto originario delle tavole del Guariento nell'ex cappella carrarese di Padova*, in *Attorno a Giusto de' Menabuoi: aggiornamenti e studi sulla pittura a Padova nel Trecento*, Atti della giornata di studio (Padova, 18 dicembre 1990), a cura di A. M. Spiazzi, Treviso 1994, pp. 83-96.

in alcuni passaggi, ha certamente il merito di aver sollevato interessanti questioni e di aver proposto una prima organica ipotesi ricostruttiva. A questo si aggiunge lo studio condotto da Monica Merotto Ghedini¹⁸⁸ sulla distrutta chiesa padovana di Sant'Agostino, che ospitava in origine le tombe carraresi con i relativi affreschi di Guariento (cat. 8, tavv. LXVIII-LXXIX), conservati ora presso la chiesa degli Eremitani, e per i quali la studiosa propone un'innovativa ricostruzione. Nello stesso ambito si segnalano gli studi dedicati da Tiziana Franco agli affreschi dipinti dal pittore a Bolzano¹⁸⁹ (cat. 14, tavv. CLXXIII-CLXXXIV), che la studiosa analizza in modo esaustivo tanto dal punto di vista stilistico, specificandone quindi anche la cronologia, quanto da quello iconografico, rilevando in particolare l'importanza dell'influenza dei domenicani nelle specifiche scelte figurative; infine, attraverso il ricorso a documentazione fotografica per la maggior parte inedita, e ad una rinnovata lettura delle fonti, propone un'ideale ricostruzione dell'intero ciclo, distrutto fra Otto e Novecento.

Vanno poi rilevate alcune nuove attribuzioni proposte dalla critica in anni recenti, finora non prese in considerazione da altri studiosi e non più discusse. In particolare Cesira Gasparotto¹⁹⁰



Fig. 1: Pittore padovano, *Protome*. Padova, Accademia Galileiana (già Reggia carrarese, Anticamera dei Cimieri).



Fig. 2: Pittore padovano, *Santa*. Piove di Sacco, Chiesa di San Nicolò.

assegna a Guariento la decorazione dell'Anticamera dei Cimieri della Reggia carrarese (fig. 1), oggi sala della biblioteca dell'Accademia Galileiana, dove bellissime nicchie in prospettiva sono

¹⁸⁸ M. MEROTTO GHEDINI, *La chiesa di Sant'Agostino in Padova. Storia e ricostruzione di un monumento scomparso*, Padova 1995, pp. 84-91.

¹⁸⁹ T. FRANCO, in *Atlante. Tr3cento. Pittori gotici* cit., 2002; EADEM, *Il Trecento. Pitture murali nella chiesa e nel convento dei Domenicani*, in *Domenicani a Bolzano*, catalogo della mostra (Bolzano, Galleria Civica e Chiostro dei Domenicani, 20 marzo – 20 giugno 2010), a cura di S. Spada Pintarelli e H. Stampfer, Bolzano 2010, pp. 162-183, in partic. pp. 172, e 183, nota 66.

¹⁹⁰ C. GASPAROTTO, *La reggia dei da Carrara* cit., 1967-1968, p. 116.

sostenute da mensole a protome umana; i volti floridi ed espressivi rivelano piuttosto la mano dell'anonimo artista che dipinse una figura di *Santa* (fig. 2) nella controfacciata della chiesa di San Nicolò a Piove di Sacco¹⁹¹. Giuliana Ericani¹⁹² attribuisce a Guariento alcune figure di *Santi* nell'abside della chiesa di San Nicolò a Piove di Sacco, da assegnare piuttosto, a mio parere, al Maestro di Galzignano¹⁹³. In altra sede¹⁹⁴ la stessa studiosa attribuisce al padovano alcuni affreschi dipinti all'interno della chiesa di San Francesco a Bassano, ed in particolare un *Apostolo* nella parete destra dell'abside, che accosta stilisticamente e cronologicamente alle *Sante* dipinte nel sottarco della cappella di Sant'Antonio abate agli Eremitani (cat. 16, tavv. CLXXXVII-CCVI), che ritiene opera giovanile dell'artista; i dipinti bassanesi vanno piuttosto ricondotti ad un artista locale, non privo di qualità, e certo aggiornato sulla contemporanea produzione padovana. Monica Merotto Ghedini¹⁹⁵ propone di ascrivere al pittore un frammento con la *Pietà* visibile in una nicchia nel chiostro dell'ex convento domenicano di Sant'Agostino, oggi adibito a caserma militare, che tuttavia, per la qualità non rilevante del *ductus* pittorico, va più correttamente attribuito ad un anonimo pittore attivo nella seconda metà del Trecento. Davide Banzato¹⁹⁶ ipotizza un intervento del maestro nel riquadro con *La Maddalena e l'Angelo* nell'abside della Cappella degli Scrovegni, da ricondurre al contrario ad uno degli anonimi maestri lì attivi attorno alla metà del secolo¹⁹⁷, e più di recente attribuiva alla mano del giovane artista le tavolette già assegnate all'anonimo Maestro del Capitolo di Pomposa¹⁹⁸, cui senz'altro spettano. Si segnala infine l'attribuzione a Guariento formulata da anonimo e trascritta nella documentazione fotografica della Witt Library di Londra, del riquadro con *Crocifissione e Memento mori* (fig. 3) affrescato nella chiesa padovana di Sant'Antonio abate¹⁹⁹; il riquadro pare piuttosto assegnabile alla stessa mano che dipinse, nella vicina chiesa di San Nicolò, il delizioso trittico affrescato con *Crocifissione* al centro, che mostra un *Cristo crocifisso* (fig. 4) del tutto analogo, tanto nella resa anatomica quanto in quella del panneggio, all'esemplare antoniano.

¹⁹¹ Sulla chiesa si veda P. TIETO, *San Nicolò in Piove di Sacco: storia, arte, religiosità*, Padova 1996.

¹⁹² G. ERICANI, *Problemi di restauro e revisione critica degli affreschi di San Nicolò a Piove di Sacco*, in *Attorno a Giusto de' Menabuoi* cit., 1994, pp. 63-76.

¹⁹³ Sull'artista si veda M. LUCCO, "Me pinxit" cit., 1977, pp. 259-261.

¹⁹⁴ G. ERICANI, *La chiesa di San Francesco a Bassano* cit., 2007, pp. 18-19.

¹⁹⁵ M. MEROTTO GHEDINI, *La chiesa di Sant'Agostino in Padova* cit., 1995, pp. 91-97.

¹⁹⁶ D. BANZATO, *Scheda per una possibile presenza di Guariento agli Scrovegni*, in *Storie di artisti, storie di libri: l'editore che inseguiva la bellezza*, Roma 2008, pp. 115-117.

¹⁹⁷ Cfr. E. COZZI, in *La cappella degli Scrovegni a Padova. Testi*, a cura di D. Banzato, G. Basile, F. Flores D'Arcais, A. M. Spiazzi, Modena 2005, (Mirabilia Italiae, 13), p. 262, cat. 291.

¹⁹⁸ D. BANZATO, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento* cit., 2011, pp. 106-108, cat. 6.

¹⁹⁹ Sul dipinto si veda P. TOSETTI GRANDI, *La Chiesa e l'Ospitale di Sant'Antonio di Vienne*, "Padova e il suo territorio", 16, 2001, 90, pp. 41-45.



Fig. 3: Pittore padovano, *Crocifissione*. Padova, Chiesa di Sant'Antonio abate.

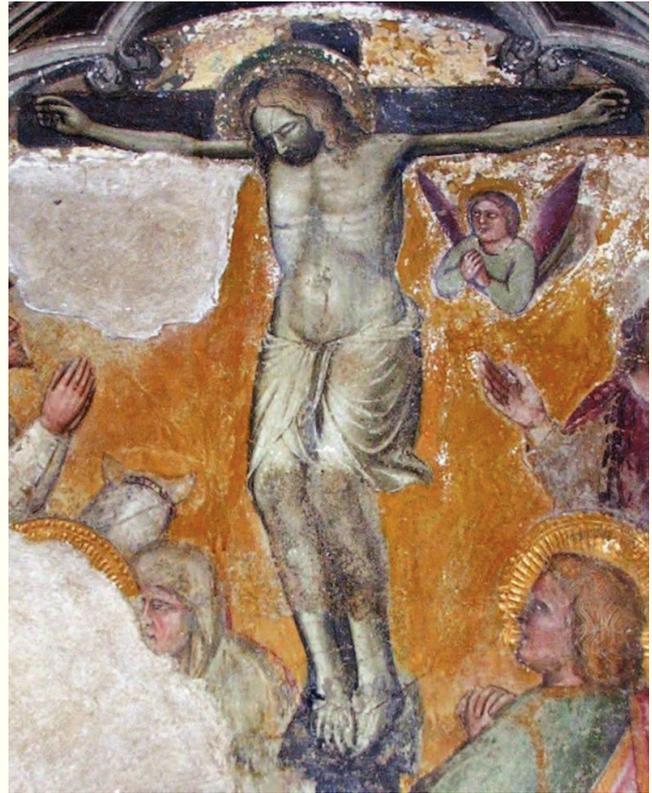


Fig. 4: Pittore padovano, *Crocifissione*. Padova, Chiesa di San Nicolò.

2. LA PARABOLA STILISTICA DI GUARIENTO

2.1.1 PITTURA A PADOVA ALL'INIZIO DEL TRECENTO: LE RADICI DELLO STILE DI GUARIENTO

Le opere padovane di Giotto, attivo in città negli anni iniziali del XIV secolo per prestigiose commissioni, divennero riferimento imprescindibile per gli artisti locali, che ad esse si ispirarono costantemente, declinandone tuttavia il linguaggio in un idioma provinciale, in grado di riproporre solo parzialmente e limitatamente a isolati dettagli le invenzioni del grande maestro toscano. Le imprese giottesche agirono in sostanza più come “*serbatoio di temi compositivi, piuttosto che radicale linguistico compiutamente assimilabile*”¹, e non a caso furono inizialmente soprattutto le iconografie messe a punto dal maestro ad essere recepite e riproposte, piuttosto che il suo stile, la cui notevole maturità difficilmente poteva essere immediatamente metabolizzata dagli artisti locali.

I più precoci esiti del giottismo padovano parafrasano infatti alcune delle più riuscite invenzioni iconografiche del maestro, mentre si mostrano essenzialmente refrattari nei confronti delle soluzioni stilistiche: i noti *Antifonari responsariali de nocte* della Cattedrale di Padova², realizzati probabilmente entro il primo decennio del Trecento, palesano la conoscenza diretta degli affreschi di Giotto agli Scrovegni, di cui ripropongono fedelmente alcune scene, limitandosi tuttavia al dato iconografico. Il valente miniatore è particolarmente abile nell'adattare le monumentali composizioni Scrovegni alle più intimistiche dimensioni delle sue iniziali miniate, sicché le agili figurine si dispongono liberamente all'interno di architetture e sullo sfondo di paesaggi, mentre le parti che compongono le lettere vengono inserite nella composizione scandendo le divisioni spaziali. Lo stile, tuttavia, è piuttosto ibrido, in bilico fra naturalismo giottesco e preziosismi cromatici di retaggio ancora duecentesco.

Se le miniature ci offrono un precoce e sollecito riflesso -seppur solo parziale- dei modi giotteschi, pressoché parallelo all'attività condotta in cappella Scrovegni dal maestro toscano, per rintracciare una simile assimilazione in opere di maggiore formato si devono aspettare alcuni anni; e non è chiaro se ciò sia dovuto alla perdita di opere più antiche ovvero se gli artisti locali necessitarono di un tempo maggiore per appropriarsi delle invenzioni giottesche. Va detto che le particolari condizioni politiche ed economiche della Padova dei primi tre decenni del Trecento non agevolarono la formazione e l'attività di botteghe pittoriche di prestigio; erano quelli, infatti, anni di incertezza, dominati dall'instabilità causata dal susseguirsi di invasioni scaligere e dei reiterati

¹ A. DE MARCHI, *Il momento sperimentale. La prima diffusione del giottismo*, in *Tr3cento. Pittori gotici a Bolzano*, catalogo della mostra (Bolzano, Städtisches Museum, 29 aprile – 23 luglio 2000), a cura di A. De Marchi, T. Franco e S. Spada Pintarelli, Trento 2000, pp. 47-117, in partic. p. 53.

² F. TONIOLO, *Il Maestro degli Antifonari di Padova: prassi e modelli*, in *Medioevo. Le officine*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 22-27 settembre 2009), a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2010, pp. 549-562.

tentativi della città euganea di emanciparsi dal giogo veronese. Sarà solo con la sconfitta di Cangrande della Scala da parte di Ubertino da Carrara nel 1338 che a Padova verrà inaugurato un florido periodo³, in cui autorevoli committenti finanzieranno importanti imprese decorative⁴: non solo i Signori stessi, nel dinamico cantiere del proprio palazzo privato, sede abitativa e di rappresentanza, e nelle fondamentali imprese a carattere funerario, dapprima nella località periferica di Carrara e più tardi nella centralissima Sant'Agostino di Padova; ma anche i membri del loro *entourage* e i vivaci ordini religiosi cittadini, che accanto allo *Studium* locale promuoveranno un'arte di altissimo livello qualitativo e culturale, volta alla pubblica promozione della propria immagine e della famiglia, dinastica o religiosa, di appartenenza.

Non è certo un caso, quindi, se le prime opere giottesche in territorio padovano non sono vasti cicli e imprese di grande impegno finanziario, quanto piuttosto dipinti di contenute dimensioni, il più delle volte frutto di commissioni private disposte a scopo devozionale e affidate a maestranze spesso itineranti, attive nel territorio padovano e nei comuni limitrofi.

La fisionomia dei pittori impegnati in tali imprese è spesso sfuggente, e la si può restituire solo in parte: mancano infatti documenti che permettano di collegare le opere superstiti ai nomi dei loro autori, al punto che nella maggior parte dei casi la critica ha coniato nominativi di fantasia cui restituire piccoli *corpus* pittorici; le opere stesse, inoltre, sopravvivono in molti casi in modo frammentario, o avulse dal loro originario contesto, circostanza che non ne agevola la lettura stilistica.

Le isolate testimonianze, tuttavia, permettono di intuire una realtà ben più articolata e vivace di quella a prima vista sospettabile, sebbene non sempre la tenuta qualitativa sia all'altezza degli insegnamenti del maestro toscano, e soprattutto per quegli artisti che erano probabilmente già formati all'epoca del suo soggiorno in Veneto, e che furono quindi meno recettivi nei confronti delle novità da lui introdotte.

Ad una di queste botteghe sono attribuibili alcuni riquadri affrescati in pareti palinsesto a

³ Cfr. S. COLLODO, *Una società in trasformazione. Padova tra XI e XV secolo*, Padova 1990; F. FLORES D'ARCAIS, s.v. *Carraresi*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, IV, Roma 1993, pp. 325-328; S. COLLODO, *Società e istituzioni in area veneta. Itinerari di ricerca (secoli XII-XV)*, Fiesole 1999; EADEM, *Padova nel Trecento*, in *Cultura, arte e committenza nella Basilica di S. Antonio di Padova nel Trecento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Padova, 24-26 maggio 2001), a cura di L. Baggio e M. Benetazzo, Padova 2003, pp. 1-15; EADEM, *Ordine politico e civiltà cittadina a Padova nel Trecento*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. Valenzano e F. Toniolo, Venezia 2007, pp. 309-333.

⁴ La bibliografia sull'argomento è molto vasta, e non può essere qui interamente riassunta; si vedano almeno M. PLANT, *Patronage in the circle of the Carrara family: Padua, 1337-1405*, in *Patronage, Art and Society in Renaissance Italy*, ed. by F. W. Kent and P. Simons, Oxford 1987, pp. 177-199; B. G. KOHL, *Giusto de' Menabuoi e il mecenatismo artistico in Padova*, in *Giusto de' Menabuoi nel Battistero di Padova*, a cura di A. M. Spiazzi, Trieste 1989, 13-30; D. NORMAN, "Splendid models and examples from the past": *Carrara patronage of art*, in *Siena Florence and Padua: Art, society and religion 1280-1400*, ed. by D. Norman, Singapore 1995, 2 voll., I, pp. 155-175; B. G. KOHL, *Padua under the Carrara, 1318-1405*, Baltimore-London 1998; M. T. SAMBIN DE NORCEN, *Spazio pubblico e propaganda politica nella Padova signorile*, in *Lo spazio nelle città venete (1152-1348). Espansione urbana, tessuti viari, architetture*, a cura di E. Guidoni e U. Soragni, Verona 2000, pp. 198-212.

Padova, Treviso, Monselice e Piove di Sacco. La vivace équipe, in cui emerge la personalità predominante di un pittore ben riconoscibile in tutte le opere, lavora a ritmo serrato in anni attorno al 1320-1330 in dipinti che ripropongono formule simili e facilmente replicabili. Probabilmente annoverabile fra le prime opere è una *Madonna col Bambino* (fig. 5) nella cripta della basilica padovana di Santa Giustina. Il frammentario dipinto, attribuito da Andrea De Marchi al Maestro del coro Scrovegni⁵, di cui parleremo a breve, rivela stringenti tangenze con altre opere del territorio, tanto da poter essere annoverato, invece, nel piccolo ma compatto *corpus* della bottega giottesca di cui si sta trattando. Il sistema delle pieghe dei panneggi, come inamidate e accuratamente disposte a marcare l'anatomia sottostante, segnate lungo i margini da una spessa linea scura, si ritrova infatti identico in altre opere coeve; simili sono anche i volti assorti, con gli occhi allungati e profilati da una netta linea di contorno, e dipinti tutti in superficie, e le mani vigorose ma un po' rigide e meccaniche. Anche il tenero gesto del *Bambino* che accosta la propria guancia a quella materna, mentre con i pugnetti chiusi si stringe al velo della Madre quasi ad avvolgersi anzitempo nel sudario, è elemento che ricorre in molte opere quale cifra stilistica tipica della bottega, da immaginare apprezzata e forse appositamente richiesta da una committenza interessata a dipinti *pro remedio animae* che evidenziassero l'amorevole rapporto fra Madre e Figlio.



Fig. 5: Pittore padovano, *Madonna con il Bambino*. Padova, Basilica di Santa Giustina.



Fig. 6: Pittore padovano, *Vergine in trono con il Bambino*. Monselice (Pd), Chiesa di Santa Giustina.

Negli stessi anni la vivace impresa ripropone la medesima composizione in altre opere rintracciabili in territorio padovano e fino a Treviso. Sulle pareti dell'abside della pieve di Santa Giustina a Monselice sono dipinti interessanti riquadri affrescati riconducibili a diverse commissioni scalabili in stretta successione cronologica attorno agli anni Trenta del Trecento⁶; sulla

⁵ A. DE MARCHI, *Il momento sperimentale. La prima diffusione del giottismo*, in *Tr3cento. Pittori gotici* cit., 2000, pp. 47-117, in partic. pp. 84-87, cat. 7.

⁶ Il 3 agosto 1333 il vescovo di Padova Ildebrandino Conti emanava un'indulgenza di quaranta giorni per quanti si fossero recati presso la pieve di Monselice durante le principali festività liturgiche; è ipotizzabile che la commissione degli affreschi vada intesa quale esito del rinnovato afflusso e interesse per la pieve, in conseguenza

parete sinistra sopravvivono, sebbene non in ottimo stato conservativo, quattro *Madonne in trono con Bambino*, mentre sulla parete opposta si stagliano *Santa Lucia* e *Santa Caterina* a figura intera, seguite da tre *Madonne in trono con Bambino*. Il primo riquadro della parete sinistra (fig. 6), fra i meglio conservati, mostra palesi affinità stilistiche con l'affresco padovano già analizzato: simili sono le vesti rigidamente avvolgenti del *Bambino*, che evidenziano gli arti, e le mani vigorose con le dita piegate in pose rigide e innaturali. Anche l'uso della spessa linea di contorno, che delinea tanto le vesti quanto gli incarnati, è un elemento che accomuna strettamente le due opere. Analoghi esiti figurativi si riscontrano in riquadri votivi della chiesa di San Nicolò a Piove di Sacco e in cappella Monigo nella chiesa di San Nicolò a Treviso. In entrambi i casi si tratta di singoli interventi, individuati sulle pareti da cornici cosmatesche, in cui la *Vergine in trono con Bambino* campeggia come soggetto autonomo o accompagnato da *Santi*. Gli affreschi, lacunosi in più parti, mostrano poderosi personaggi sacri, in cui l'insistita sintesi plastica si scontra con la sostanziale assenza di spazialità.



Fig. 7: Pittore padovano, *Vergine in trono con il Bambino*. Piove di Sacco (Pd), Chiesa di San Nicolò.



Fig. 8: Pittore padovano, *Vergine in trono con il Bambino*. Treviso, Chiesa di San Nicolò.

A Piove di Sacco i riquadri (fig. 7), databili agli anni Trenta⁷, ci restituiscono la fisionomia di una bottega florida e attiva, ma sempre uguale a se stessa: i volti assorti, in leggero tre quarti, con gli occhi sottili e allungati e le pupille marcate ad indicare la direzione degli sguardi, sono gli stessi delle opere finora analizzate, così come il sistema dei panneggi e la condotta dei

protagonisti. Analoghi sono i due riquadri votivi di San Nicolò a Treviso, che mostrano rispettivamente la *Vergine in trono con il bambino fra i santi Giovanni Battista, Nicola e Romualdo* (fig. 8) e ancora la *Vergine in trono con il bambino fra i santi Agostino, Giovanni Battista e Caterina d'Alessandria*⁸, ai cui piedi stanno in piccole dimensioni due committenti adoranti. Lo stile

del decreto vescovile. Cfr. Z. MURAT, *Il podium della pieve di Monselice nella descrizione di Pietro Barozzi*, "Musica e Figura", I, 2011, pp. 87-117, in partic. p. 93.

⁷ F. FLORES D'ARCAIS, *Gli affreschi della chiesetta di S. Nicolò a Piove di Sacco*, "Padova e la sua provincia", XIV, 1968, 1 pp. 11-19; G. ERICANI, *Problemi di restauro e revisione critica degli affreschi di San Nicolò a Piove di Sacco*, in *Attorno a Giusto de' Menabuoi: aggiornamenti e studi sulla pittura a Padova nel Trecento*, Atti della giornata di studio (Padova, 18 dicembre 1990), a cura di A. M. Spiazzi, Treviso 1994, pp. 63-76; P. TIETO, *San Nicolò in Piove di Sacco: storia, arte, religiosità*, Padova 1996.

⁸ R. GIBBS, *Treviso*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucco, Milano 1992, 2 voll, I, pp. 178-246, in

dei dipinti è il medesimo, ed è quindi possibile comporre un breve ma estremamente coerente *corpus* riconducibile ad una bottega probabilmente padovana attiva nell'arco dei primi tre decenni del secolo.

Negli stessi anni opera a Padova, con una rapida sortita in periferia, il Maestro di Galzignano, la cui fisionomia artistica è stata ricostruita a partire dagli studi di Mauro Lucco⁹ che gli ha assegnato un compatto catalogo di dipinti. L'attività dell'anonimo artista si svolge fra la frammentaria *Crocifissione* proveniente da Galzignano, cui deve il suo appellativo, e conservata presso il Museo Nazionale di Este, opera successiva al 1337, anno in cui venne costruito l'oratorio da cui l'affresco proviene¹⁰; e il lacunoso affresco di identico soggetto dipinto sulla parete sinistra della chiesa degli Eremitani, dove energiche figure assistono all'evento sacro fasciate in abbondanti panneggi. E' tuttavia possibile anticipare la sua attività al decennio precedente, assegnandogli le ieratiche figure che popolano l'abside della chiesa di San Nicolò a Piove di Sacco: il *Cristo Redentore* in mandorla -erroneamente ricondotto al giovane Guariento¹¹-, affiancato dalla *Vergine* e da *San Giovanni* in versione singolarmente statuaria, nonché i dodici *Apostoli* che compongono un po' staticamente lo zoccolo, rimandano precisamente alle opere già attribuite all'artista; il *Redentore*, in particolare, si accosta precisamente al *San Giovanni Battista* della parete destra del coro Scrovegni¹², di recente ricondotto alla mano dell'anonimo pittore, con cui condivide la forte espressività del volto, condensata negli occhi magnetici e penetranti, quasi da idolo.

Negli stessi anni altre personalità meno agilmente definibili sono attive in vari ambienti della basilica del Santo¹³, nel duomo di Piove di Sacco¹⁴, nel santuario dei Santi Vittore e Corona a Feltre¹⁵, nella chiesa di Santa Sofia a Padova¹⁶ e nell'abbazia di Santa Maria a Praglia¹⁷. Gli

partic. p. 185.

⁹ M. LUCCO, "Me pinxit": schede per un catalogo del Museo Antoniano, "Il Santo", XII, 1977, 1-2, pp. 243-281, in partic. pp. 259-261.

¹⁰ R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia-Roma 1964, p. 98; cfr. anche L. GROSSATO, in *Da Giotto al Mantegna*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 9 giugno - 4 novembre 1974), a cura di L. Grossato, Milano 1974, s.i.p., cat. 8.

¹¹ G. ERICANI, *Problemi di restauro e revisione* cit., 1994, p. 72.

¹² E. COZZI, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, a cura di D. Banzato, G. Basile, F. Flores D'Arcais e A. M. Spiazzi, Modena 2005, (Mirabilia Italiae, 13), pp. 264-265, cat. 301.

¹³ Cfr. L. BAGGIO, in *Basilica del Santo. Dipinti, sculture, tarsie, disegni e modelli*, a cura di G. Lorenzoni e E. M. Dal Pozzolo, Padova-Roma 1995, pp. 86-88, catt. 4-7.

¹⁴ F. FLORES D'ARCAIS, *Un affresco di scuola giottesca a piove di Sacco*, "Padova e la sua provincia", XIII, 1967, 9, pp. 6-9. Di recente l'affresco, che raffigura una *Dormitio Virginis* di qualità piuttosto deludente, è stato erroneamente ricondotto alla mano di Guariento: C. BELLINATI, *Guariento teologo. Studi e ricerche per una nuova biografia*, "Padova e il suo territorio", 26, 2011, 151, pp. 6-9.

¹⁵ T. FRANCO, *Belluno*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento* cit., 1992, I, pp. 247-271, in partic. pp. 249-250.

¹⁶ In particolare in una *Madonna in trono fra sante e donatori*, dipinta sulla lunetta dell'abside, accostata allo stile del Maestro del coro Scrovegni e datata attorno al 1325-1330; il frescante è indicato quale collaboratore, o creato, dell'anonimo attivo in cappella Scrovegni. Cfr. E. COZZI, *Note sulla decorazione pittorica e sull'arredo cultoreo*, in *La chiesa di Santa Sofia in Padova*, a cura di D. Bertizzolo, Padova 1982, pp. 83-108, in partic. pp. 95-98.

¹⁷ Il campanile ospita interessanti frammenti che mostrano *Teste di Santi e Angeli*; cfr. F. FLORES D'ARCAIS, *Resti pittorici medievali*, in *L'Abbazia di S. Maria di Praglia*, a cura di C. Carpanese e F. Tirolese, Milano 1985, pp. 120-122; EADEM, *Pittura del Duecento e del Trecento a Padova e nel territorio*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il*

affreschi, spesso frammentari, esibiscono personaggi di qualità altalenante, e testimoniano ancora dell'esistenza di artisti impegnati in imprese di una certa importanza, ma forse non del tutto all'altezza del compito: i volti che si ripetono pressoché identici, le pose ed i panneggi invariati, parlano di pittori incapaci di assimilare a pieno il linguaggio giottesco, di cui ripropongono stancamente isolati elementi senza una reale evoluzione.

Non mancarono presenze forestiere¹⁸, richiamate a Padova dalle possibilità di ingaggio offerte soprattutto dal vivace ambiente dello *Studium* patavino, verso cui gravitarono moltissimi miniatori bolognesi¹⁹. Fra gli artisti che giunsero a Padova da altre regioni vanno annoverati Pietro e Giuliano da Rimini²⁰, autori di un polittico destinato all'altare maggiore della chiesa degli Eremitani, ora perduto, e dotato di un'iscrizione che ne ricordava gli artefici, il committente e la data di esecuzione²¹; gli stessi dipinsero un ambiente nel chiostro nella medesima chiesa, da cui vennero strappati i frammentari affreschi ora conservati presso il Museo Civico²², e la cappella privata dei conti di Collalto nel loro castello a San Salvatore²³, distrutta durante la seconda guerra

Trecento, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1986, 2 voll., I, pp. 150-175, in partic. p. 156.

¹⁸ Cfr. A. DE MARCHI, *Tavole veneziane, frescanti emiliani e miniatori bolognesi. Rapporti figurativi tra Veneto ed Emilia in età gotica*, in *La pittura emiliana nel Veneto*, a cura di S. Marinelli e A. Mazza, Modena 1999, pp. 1-44, in partic. pp. 6-13.

¹⁹ Si veda, con bibliografia precedente, M. MEDICA, *Tra Università e Corti: i miniatori bolognesi in Italia settentrionale*, in *L'artista girovago. Forestieri, avventurieri, emigranti e missionari nell'arte del Trecento in Italia del Nord*, Atti del Convegno internazionale (Lausanne, 7-8 maggio 2010), a cura di S. Romano e D. Cerutti, Roma 2012, pp. 101-134, in partic. pp. 104-106.

²⁰ A. TAMBINI, s.v. *Giuliano da Rimini*, in *Il Trecento riminese: maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, catalogo della mostra (Rimini, Museo della Città, 20 agosto 1995 – 7 gennaio 1996), a cura di D. Benati, Milano, 1995, pp. 289-290; M. MEDICA, s.v. *Pietro da Rimini*, *Ivi*, pp. 291-293; D. BENATI, s.v. *Pietro da Rimini*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, IX, Roma 1998, pp. 408-409; A. TARTUFERI, s.v. *Giuliano da Rimini (Giuliano di Martino)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVI, Roma 2001, pp. 764-767.

²¹ La scritta recitava “ANNO DOMINI MCCCXXIII MENSIS IUNII HO OPUS FECIT FIERI FRATER NICOLAUS DE SANCTA CECILIA ET FACTUM FUIT PER MANUS IULIANI [ET] PETRUCII DE ARIMINIO”. Cfr. A. MOSCHETTI, *Studi e memorie di arte trecentesca padovana, III. Giuliano e Pietro da Rimini a Padova*, “Bollettino del Museo Civico di Padova”, VII, 1931, pp. 201-207; C. VOLPE, *La pittura riminese del Trecento*, Milano 1965, pp. 25 e 57, nota 11; D. BENATI, *Pittura del Trecento in Emilia Romagna*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento cit.*, 1986, 2 voll., I, pp. 193-232, in partic. p. 203; IDEM, *Gli affreschi nel Cappellone di Tolentino, Pietro da Rimini e la sua bottega*, in *Arte e spiritualità negli ordini mendicanti. Gli Agostiniani e il Cappellone di S. Nicola a Tolentino*, Atti del Convegno (Tolentino, 1-4 settembre 1992), a cura del Centro Studi “Agostino Trapè”, Roma 1992, pp. 235-255, in partic. p. 238.

²² La collocazione del ciclo è incerta e non documentata; la critica si orienta essenzialmente verso due possibilità: una cappella eretta all'interno del chiostro, ovvero la sala capitolare. Alla prima ipotesi aderiscono, fra gli altri, Tiziana Franco e Giovanna Ragionieri, alla seconda Miklós Boskovits e Daniele Benati. M. BOSKOVITS, *Insegnare per immagini: dipinti e sculture nelle sale capitolari*, “Arte Cristiana”, 78, 1990, 737-738, pp. 123-142, in partic. pp. 130 e 140-141, nota 50; D. BENATI, *Pietro da Rimini e la sua bottega nel Cappellone di San Nicola*, in *Il Cappellone di San Nicola a Tolentino*, a cura del Centro Studi Agostino Trapè, Cinisello Balsamo (Mi) 1992, pp. 41-71, in partic. pp. 56-57; T. FRANCO, in *Da Paolo Veneziano a Canova. Capolavori dei musei veneti restaurati dalla Regione del Veneto 1984-2000*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 22 gennaio – 30 aprile 2000), a cura di G. Fossaluzza, Venezia 2000, pp. 34-37, cat. 1; G. RAGIONIERI, *La pittura e la miniatura del Trecento a Rimini e nei territori malatestiani*, in *Le arti figurative nelle corti dei Malatesti. XIII*, a cura di L. Bellosi, Rimini 2002, pp. 25-110, in partic. pp. 56-57. Per una sintesi delle varie problematiche si veda con bibliografia precedente F. PELLEGRINI, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 16 aprile – 31 luglio 2011), a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais, e A. M. Spiazzi, Venezia, 2011, cat. 4, pp. 102-103.

²³ Cfr. G. FOSSALUZZA, *Gli affreschi nelle chiese della Marca Trevigiana dal Duecento al Quattrocento. I.I.*

mondiale. La portata della presenza riminese, cui era stata attribuita una rilevanza eccessiva negli studi novecenteschi, ma che in taluni casi perdura tutt'oggi, è stata ridimensionata dalla critica più accorta²⁴ che ha ben evidenziato come furono piuttosto i pittori romagnoli a subire l'influsso dell'arte padovana; la ristabilita successione cronologica dell'attività di Giotto, infatti, impegnato prima a Rimini e poi a Padova²⁵, indica chiaramente che il soggiorno padovano dei pittori riminesi ebbe conseguenze soprattutto sul loro stesso stile, anziché su quello degli artisti locali, agendo in sostanza come un aggiornamento sui modi più evoluti del Giotto Scrovegni. Le affinità riscontrabili fra opere padovane, e più genericamente venete, e riminesi si spiegano quindi più con il comune riferimento a modelli giotteschi e con una simile modalità di ricezione e rielaborazione dello stile del maestro, piuttosto che come reciproca influenza delle due scuole.

Gli anonimi artisti visti finora offrono quindi una versione parafrasata dello stile giottesco, essenzialmente giocata su singoli personaggi che pur se torniti e costruiti plasticamente appaiono come figure ritagliate sullo sfondo di piatti fondali. Il loro stile era destinato ad esaurirsi con le loro stesse opere, e la loro presenza non pare aver avuto un seguito a Padova.

Diverso il caso dell'anonimo Maestro del coro Scrovegni, che si configura non solo come il più diretto seguace di Giotto a Padova, con cui probabilmente collaborò all'impresa dell'Arena, ma anche come l'artista che più contribuì a diffondere lo stile giottesco, dandone una versione chiosata più facilmente metabolizzabile dagli artisti locali; la svolta impressa dal pittore alla pittura padovana fu portata a definitiva maturazione da Guariento, suo probabile allievo.

La personalità dell'anonimo artista fu ricostruita nel secolo scorso, in un susseguirsi di importanti studi; fondamentale fu l'intervento di Federico Zeri²⁶, che rilevando per primo il carattere tutto padovano di importanti fatti artistici fino ad allora ricondotti a correnti genericamente romagnole, fra cui il coro della cappella Scrovegni e l'abbazia di Santa Maria in Sylvis a Sesto al Reghena, pose le basi per la successiva definizione della personalità dell'anonimo maestro, nonché

Romanico e Gotico, Treviso 2003, pp. 223-279; T. FRANCO, "Pro honore altissimi Salvatoris mundi et ipsius domini comitis": la magnificenza signorile dei Collalto e dei da Camino, in *Medioevo: la chiesa e il palazzo*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 20-24 settembre 2005), a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 280-290.

²⁴ R. LONGHI, *Guariento: un'opera difficile*, "Paragone", VIII, 1957, 91, pp. 37-40 (ried. in *Ricerche sulla pittura veneta, 1946-1969. Opere complete*, X, Firenze 1978, pp. 123-126); F. ZERI, *Una "Deposizione" di scuola riminese*, "Paragone", 9, 1958, 99, pp. 46-54.; D. BENATI, *Disegno del Trecento riminese*, in *Il Trecento riminese cit.*, 1995 pp. 29-57, in partic. pp. 36-37; A. DE MARCHI, *Il momento sperimentale cit.*, 2000, p. 55.

²⁵ La datazione anticipata del soggiorno riminese rispetto a quello padovano, per altro attestata già da Riccobaldo Ferrarese, fu sostenuta in sede critica inizialmente da Decio Gioseffi; precocemente accolta da Salvini e Luciano Bellosi, è ora condivisa da tutti gli studiosi. D. GIOSEFFI, *Lo svolgimento del linguaggio giottesco da Assisi a Rimini*, in *Giotto e il suo tempo*, Atti del Convegno internazionale per il VII centenario della nascita di Giotto (Assisi-Padova-Firenze, 24 settembre-1 ottobre 1967), Roma 1971, pp. 93-103. Cfr. D. BENATI, *Pittura del Trecento cit.*, 1986, pp. 195-196; IDEM, *Disegno del Trecento riminese cit.*, 1995, pp. 37-41.

²⁶ F. ZERI, *Una "Deposizione" di scuola riminese cit.*, 1958.

per un generale ripensamento di tutta la successiva pittura padovana che dimostrava di dipendere, più o meno direttamente, da questi cicli, e che ne aveva quindi ereditato l'etichetta romagnola. Ferdinando Bologna²⁷ recepì prontamente l'ipotesi padovana proposta da Zeri, e aggiunse al catalogo dell'artista, la cui personalità si andava plasmando con sempre maggiore precisione, alcune opere su tavola fra cui il dossale della Pinacoteca Civica di Ravenna²⁸ (fig. 9) -che già Alberto Martini aveva proposto di collegare agli affreschi di Sesto e del coro Scrovegni²⁹- e la *Crocifissione* di collezione Lewis a Londra. Mauro Lucco³⁰, infine, completava il *corpus* dell'anonimo con opere fondamentali, fra cui la *Crocifissione* frammentaria proveniente dalla parete esterna della cappella di Santa Caterina nel deambulatorio della Basilica del Santo, e ora ricoverata presso il Museo Antoniano³¹; un *San Ludovico da Tolosa* e un *San Giovanni Battista* del Museo Antoniano, ma provenienti dall'arco di ingresso della cappella di Santo Stefano al Santo³²; i riquadri con la *Vergine in trono col il Bambino e donatore* (fig. 10) e con la *Vergine in trono con il Bambino fra i santi Cristoforo e Giovanni Battista (?)*³³, rispettivamente nella cappella di San Giuseppe e in quella dei Santi Cosma e Damiano nella chiesa degli Eremitani di Padova, ed una terza *Vergine in trono*, assai simile alle prime due, in una cappellina del chiostro della stessa chiesa, ora inglobata nel Museo Civico.

Il catalogo dell'artista era così completo e definito nelle sue componenti principali, aggiustate negli ultimi anni con isolate nuove attribuzioni³⁴ e pochi tagli³⁵, mentre il tentativo di riconoscerlo nel “*magistro Nicolao pictore de Padua*”³⁶ attivo a Trento³⁷, restituendogli così un nome ed una personalità specifica, pare definitivamente caduto³⁸.

²⁷ F. BOLOGNA, *Novità su Giotto: Giotto al tempo della cappella Peruzzi*, Torino 1969, p. 76, nota 3.

²⁸ Sul dipinto si veda D. BENATI, in *Il Trecento riminese* cit., 1995, pp. 166-167, cat. 10.

²⁹ A. MARTINI, *La Galleria dell'Accademia di Ravenna*, Venezia 1959, pp. 145-149.

³⁰ M. LUCCO, “*Me pinxit*” cit., 1977, pp. 245-259.

³¹ Su cui si veda L. BAGGIO, in *Basilica del Santo* cit., 1995, pp. 85-86, cat. 3.

³² Cfr. L. BAGGIO, in *Basilica del Santo* cit., 1995, pp. 86-87, catt. 4-5.

³³ Cfr. F. FLORES D'ARCAIS, *Pittura del Duecento e del Trecento a Padova* cit., 1986, p. 156.

³⁴ Andrea De Marchi assegna all'anonimo la lunetta della tomba dell'abate Giuseppe della Scala nel chiostro di San Zeno a Verona, e il già citato riquadro con la *Vergine con Bambino* di Santa Giustina a Padova, che abbiamo proposto di ricondurre piuttosto alla bottega giottesca analizzata all'inizio del capitolo; A. DE MARCHI, *Il momento sperimentale* cit., 2000, pp. 84-87, cat. 7, in partic. p. 84.

³⁵ Di recente la tavola londinese, ovvero la *Crocifissione Lewis*, è stata ricondotta da Andrea De Marchi ad un giottesco napoletano; A. DE MARCHI, *Il momento sperimentale* cit., 2000, pp. 84-87, n. 7, in partic. p. 84.

³⁶ N. RASMO, *S. Apollinare a Trento*, “*Cultura atesina. Kultur des Etschlandes*”, XVI, 1962, pp. 56-135, in partic., p. 116.

³⁷ A questo pittore, citato nei documenti, Nicolò Rasmo riconduceva la *Madonna col Bambino* di Sant'Apollinare a Trento (N. RASMO, *S. Apollinare a Trento* cit., 1962; IDEM, *Affreschi Medievali Atesini*, Milano 1971, pp. 126-142; IDEM, *Note sulla pittura giottesca padovana nella regione atesina*, in *Da Giotto al Mantegna* cit., 1974, pp. 63-67, in partic. p. 64; IDEM, *Pittura del Duecento e del Trecento in Trentino e Alto Adige*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento* cit., 1986, I, pp. 93-112, in partic. p. 186). Miklós Boskovits proponeva di identificarlo con il Maestro del coro Scrovegni sulla base delle affinità stilistiche riscontrabili fra il dipinto trentino e quelli tradizionalmente attribuiti all'anonimo; M. BOSKOVITS, *The Thyssen-Bornemisza Collection. Early Italian painting 1290-1470*, London 1990, pp. 144-145, nota 12.

³⁸ Allo stesso autore della *Madonna* di Trento Andrea De Marchi lega recentemente altri affreschi, dipinti ai lati del portale della stessa chiesa, molto rovinati ma giudicabili su vecchie foto; sulla base di convincenti argomenti

Frattanto si andava precisando l'importante questione relativa alla bottega con cui il pittore



Fig. 9: Maestro del coro Scrovegni, *Vergine in trono con il Bambino, e Storie della vita di Cristo*. Ravenna, Pinacoteca Comunale.

lavorò, da immaginare piuttosto nutrita; i fondamentali contributi di Fulvio Zuliani³⁹, Mauro Lucco⁴⁰, ed Enrica Cozzi⁴¹, dedicati al ciclo di Santa Maria in Sylvis, individuarono la mano di numerosi collaboratori del maestro, suggerendo così l'attività capillare di un'impresa notevolmente articolata.

Ancora Fulvio Zuliani poneva le basi per l'assestamento cronologico del catalogo del pittore, suggerendo per

primo che i dipinti padovani appartenessero ad un momento successivo rispetto all'impresa sestense, che Enrica Cozzi propone di datare fra il 1316 -data che legge nell'iscrizione alla base dell'affresco con l'*Incontro dei tre vivi e dei tre morti*- ed il 1319, quando un *pictor* è citato nei documenti dell'abbazia⁴². Gli affreschi Scrovegni, quindi, sicuramente successivi al 1317⁴³, verrebbero a collocarsi attorno al 1320. L'attività precedente del pittore è testimoniata dalla lunetta della tomba dell'abate Giuseppe della Scala nel chiostro di San Zeno a Verona⁴⁴, e dalla *Crocifissione del Santo*,

stilistici nega che il Maestro del coro Scrovegni e Nicolò da Padova possano essere la stessa persona, pur ammettendo una evidente analogia fra i due, che forse collaborarono all'impresa di Sesto; A. DE MARCHI, *Il momento sperimentale* cit., 2000, pp. 69-70, nota 6.

³⁹ Fulvio Zuliani vedeva la mano di numerosi artisti, coordinati dal Maestro delle storie di San Benedetto che a suo avviso aveva anche fornito i cartoni per molti riquadri; ipotizzava che l'anonimo si fosse formato ad Assisi nella cappella della Maddalena, e avesse poi seguito Giotto a Padova. Tale pittore si sarebbe servito di una vasta équipe, che dopo Sesto avrebbe lavorato autonomamente al coro Scrovegni. All'interno di questa folta bottega individuava un artista più dotato, che oltre alle *Sante* del basamento absidale di Sesto, e alla *Madonna* sopra la porta di ingresso della stessa chiesa, avrebbe dipinto anche il paliotto di Ravenna. F. ZULIANI, *Per la diffusione del giottismo nelle Venezie e in Friuli: gli affreschi dell'abbazia di Sesto al Reghena*, "Arte Veneta", 24, 1970, pp. 9-25.

⁴⁰ Mauro Lucco riprendeva in parte la suddivisione proposta da Zuliani, e ribadiva la presenza di tre maestri principali indicati nel Maestro del coro Scrovegni (autore degli affreschi absidali, delle *Storie di San Giovanni evangelista* e di alcune parti delle *Storie di San Pietro*), il Maestro di San Benedetto (cui spettano le storie relative al santo da cui prende il nome, oltre al *Lignum vitae* e all'*Incontro dei tre vivi e dei tre morti* nell'atrio), e un ultimo maestro cui riconduce le parti non attribuibili agli altri due. M. LUCCO, "Me pinxit" cit, 1977, pp. 252-253.

⁴¹ Enrica Cozzi propone di denominare Maestro giottesco di Sesto il capobottega, autore della complessiva invenzione delle scene e delle immagini, nonché dell'esecuzione diretta delle parti principali o più difficili; l'anonimo si sarebbe formato in occasione dell'attività padovana di Giotto, di cui a Sesto riproporrebbe non tanto le invenzioni Scrovegni, quanto piuttosto quelle della Sala Capitolare del Santo. Il Maestro del coro Scrovegni sarebbe invece attivo nelle vesti di gregario, sotto la direzione del più dotato capobottega. E. COZZI, *Il ciclo giottesco*, in *L'abbazia di Santa Maria di Sesto: l'arte medievale e moderna*, a cura di G. C. Menis e E. Cozzi, Pordenone 2001, pp. 39-155, in partic. pp. 124-146.

⁴² E. COZZI, *Il ciclo giottesco* cit., 2001, p. 149.

⁴³ Cfr. F. FLORES D'ARCAIS, *Precisazioni e proposte per la datazione dell'abside della cappella degli Scrovegni*, in *Studi di Storia dell'Arte in onore di Mina Gregori*, a cura di M. Boskovits, Milano 1994, pp. 13-15.

⁴⁴ Cfr. E. SANDBERG VAVALÀ, *La pittura veronese del Trecento e del primo Quattrocento*, Verona 1926, pp. 43-44.

opere che Andrea De Marchi propone di datare rispettivamente al 1313 circa, e al 1310-1315⁴⁵. Ancora agli anni Venti si possono ricondurre il paliotto ravennate e la *Vergine in trono con Bambino* degli Eremitani che un inedito documento che qui si pubblica permette di situare precisamente all'inizio del terzo decennio: il 2 febbraio del 1320, infatti, Balzanella *quondam* Americo de Puxis, vedova di Pegorario *quondam* Oliviero Murri, donava alcuni appezzamenti di terra per dotare la cappella del Corpus Christi, attualmente dedicata a san Giuseppe, e per provvedere al sostentamento di due frati che dovevano celebrare due messe al giorno per la sua anima; predisponeva inoltre la risistemazione della cappella e dell'altare, e di ogni altra cosa si rendesse necessaria⁴⁶. E' quindi ipotizzabile che proprio in questa occasione venisse eseguito anche l'affresco della parete di fondo della cappella (fig. 10), evidentemente finanziato dalla generosa donatrice; ai piedi del trono in cui siedono la *Vergine con il Bambino* è tuttora visibile un laico offerente in preghiera, da identificarsi con un parente di Balzanella, probabilmente il marito o un figlio, a cui poteva corrispondere a destra il ritratto di Balzanella stessa, ora scomparso.

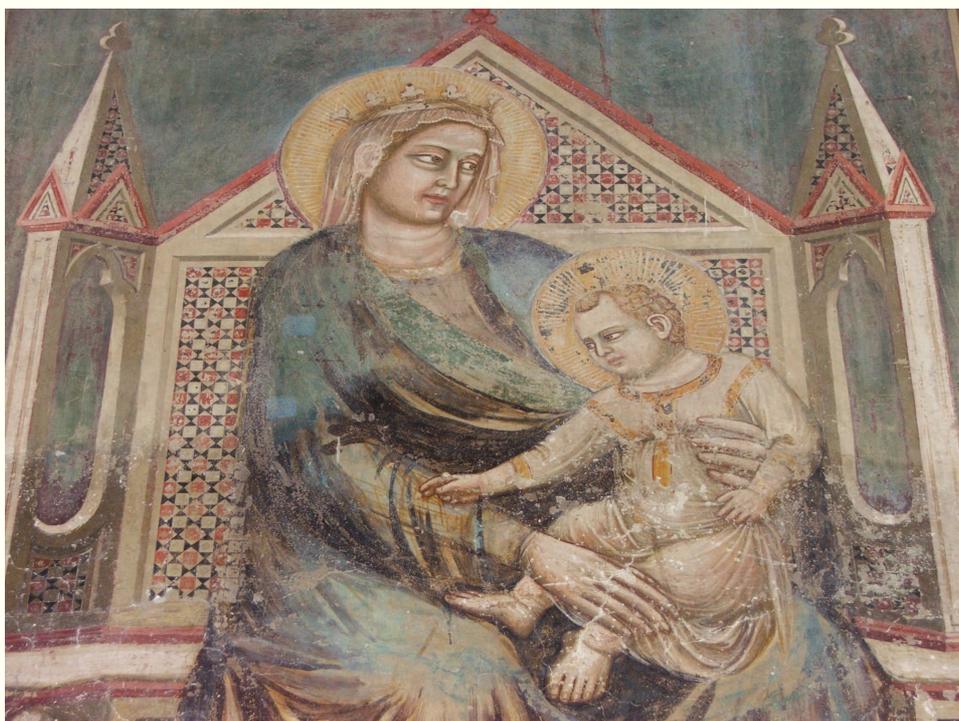


Fig. 10: Maestro del coro Scrovegni: *Vergine in trono con il Bambino e donatore*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella di san Giuseppe.

Contrariamente al veronese Maestro del Redentore, con cui aveva forse collaborato

⁴⁵ A. DE MARCHI, *Il momento sperimentale* cit., 2000, pp. 84-87, n. 7, in partic. p. 84.

⁴⁶ Archivio di Stato di Padova (d'ora in avanti ASPd), *Corona*, b. 93, n. 7083 (1134), c. 32v; trascritto anche in ASPd, *Corporazioni soppresse, Eremitani*, tomo 37, 41; *Tomo primo de scritte appartenenti alla Chiesa de Padri Eremitani di Padoa, cioè alli obblighi perpetui della loro sagrestia, et in fine di questo tomo ci sono le spese et l'elemosina ricevuta per la Fabrica di ditta Chiesa incominciata l'anno 1578. c. 100. Obblighi di messe, tutto quello che è stato lasciato al monastero dall'anno 1275 (corretto a matita 57) sin all'anno 1617 incluso. Dal P. M. Angelo Portenari*, c. 100. doc. 13.

all'impresa Scrovegni⁴⁷, il Maestro del coro si mostra particolarmente sensibile al Giotto spazioso e alle razionali architetture da lui dipinte a Padova, in un ben calibrato equilibrio fra personaggi ed edifici realmente abitabili. Ciò si riscontra non solo negli affreschi dell'Arena, ma soprattutto in quelli di Sesto, caratterizzati da “*ambiziose mises en scène architettoniche, con spazi risonanti ed edifici in tralice, riccamente ornati, in una combinazione liberamente sperimentale*”⁴⁸. Caratteristici dello stile del maestro sono poi i panneggi piuttosto inamidati, con rigide pieghe tubolari, addolciti tuttavia da delicate policromie e raffinati cangiantismi, spesso intrisi di luce. I volti pieni e floridi, in cui spiccano le palpebre marcate, e i lineamenti torniti con rialzi chiari e ombre addensate, sono tipici della sua produzione e si mostrano pressoché invariati in tutte le sue opere.

L'attività del Maestro del coro Scrovegni e della bottega con cui aveva lavorato a Sesto sembra interrompersi bruscamente all'inizio degli anni Venti del Trecento. La sua eredità verrà raccolta e sviluppata da Guariento, le cui opere più precoci mostrano la diretta assimilazione dello stile dell'anonimo maestro, presso la cui bottega il giovane artista probabilmente si formò.

2.1.2 IL RAPPORTO CON IL MAESTRO DEL CORO SCROVEGNI E LA SUA BOTTEGA

Diverse opere attribuibili al giovane Guariento rivelano eloquenti affinità stilistiche e iconografiche con l'opera dell'anonimo padovano, al punto che le attribuzioni sono in alcuni casi discusse fra l'uno e l'altro artista. Il giovane pittore si lasciò suggestionare anche dalle opere padovane di Giotto, di cui si possono cogliere evidenti riflessi nei suoi dipinti.

Non è facile stabilire la seriazione delle opere di Guariento, per l'assenza pressoché totale di riferimenti documentari cui agganciare i dipinti. I pochi dati certi, tuttavia, permettono di comporre una griglia interpretativa su cui basare considerazioni stilistiche utili a ricollocare le opere prive di storia documentaria.

L'esordio del giovane pittore veniva tradizionalmente ancorato al 1338, quando Guariento è citato in un documento rogato presso il capitolo degli Eremitani con la qualifica di *magister*⁴⁹; la sua nascita veniva pertanto fissata approssimativamente attorno al 1310, mentre l'anno di morte è collocabile per via documentaria fra il 1367 -quando Guariento presenzia ad un atto rogato presso la cancelleria del signore di Padova⁵⁰- e il 1370⁵¹, quando risulta già deceduto. Non più verificabile è la notizia secondo cui il pittore sarebbe stato sepolto nella chiesa padovana di San Bernardino⁵², ora

⁴⁷ Cfr. A. DE MARCHI, *Il momento sperimentale* cit., 2000, p. 60.

⁴⁸ *Ivi*, p. 55.

⁴⁹ Cfr. Regesto documentario, doc. 1.

⁵⁰ Cfr. Regesto documentario, doc. 23.

⁵¹ Cfr. Regesto documentario, docc. 24 e 25.

⁵² J. SALOMONIO, *Inscriptiones patavinae sacrae et profanae tam in urbe quam in agro post annum 1701*, Patavii 1701, p. 211; P. BRANDOLESE, *Pitture, sculture, architetture ed altre cose notabili di Padova*, Padova 1791, pp. 241-242. Sulla chiesa si vedano A. DRAGHI, M. ROSSETTO, M. SANDANO, *I monasteri scomparsi di Santa*

distrutta.

La recente pubblicazione del testamento di Maria de' Buvolini⁵³, committente della *Croce* dipinta di Bassano del Grappa (cat. 3, tavv. V-XIV), firmata dall'artista e riconosciuta dalla critica come una delle sue prime prove, permette di ancorare il dipinto al 1331 circa, in relazione evidentemente alla consacrazione della chiesa cui l'opera era destinata, avvenuta appunto in quell'anno; poiché il testamento, estremamente dettagliato, non accenna alla commissione dell'opera, è assai probabile che questa fosse già stata richiesta e finanziata dalla donna, che la ordinò probabilmente per dotare l'edificio sacro dell'importante arredo pittorico in concomitanza con la solenne consacrazione. La *Croce* mostra la mano di un pittore già maturo; è credibile, quindi, che l'artista si fosse formato nel decennio precedente, considerazione che permette di anticipare la cronologia di alcuni dipinti, evidentemente più arcaici (catt. 1-2, tavv. I-IV), che mostrano strette somiglianze con l'opera del Maestro del coro Scrovegni.

Già il 10 ottobre del 1349 Guariento è testimone di un atto rogato “*in curtivo domini Padue*”⁵⁴ alla presenza di Jacopo Dondi e del pittore Giovanni *quondam* Nascimbene di Raino. Il documento riveste notevole interesse per le indicazioni che lascia dedurre: già alla fine del quinto decennio il figlio di Arpo era in contatto con i Signori di Padova, e frequentava la reggia; ciò consente, quindi, di anticipare al 1349 appunto i legami fra il pittore ed i Carraresi, che generalmente si fanno risalire al 1351, data di esecuzione delle sculture delle tombe di Ubertino e Jacopo II da Carrara nella chiesa di Sant'Agostino, inserite in un vasto ciclo pittorico interamente realizzato da Guariento (cat. 8, tavv. LXVIII-LXXIX). Lo stesso documento, inoltre, dimostra come il pittore fosse precocemente in contatto con uno dei più importanti intellettuali e scienziati della Padova del Trecento, ovvero Jacopo Dondi dall'Orologio, che forse ebbe un ruolo nell'evoluzione prospettica dei dipinti di Guariento (cfr. § 2.2), in rapida accelerazione proprio a partire dalla metà del secolo. Giovanni Raini, il pittore citato assieme a Guariento nel documento, apparteneva ad una nota famiglia di pittori e cofanari⁵⁵, con cui Guariento stesso dovette intrattenere rapporti piuttosto stretti, come confermano documenti più tardi: l'8 giugno del 1354 *Bartholomeus pictor filius magistri Johannis pictoris* è testimone ad un atto con cui Guariento entra in possesso di alcuni

Chiara 'nova cella' e San Bernardino da Siena a Padova. Un recupero storico, Padova 2000.

⁵³ L. BOURDUA, *Guariento's crucifix for Maria Bovolini in San Francesco, Bassano: Women and Franciscan art in Italy during the later middle ages*, in *Pope, church and city: essays in honour of Brenda M. Bolton*, ed. by F. Andrews and C. Egger, Leiden 2004, pp. 309-323.

⁵⁴ Cfr. Regesto documentario, documento 5.

⁵⁵ P. FERRARO, *Sulle tracce dei “magistri coffanarii” nella terraferma veneta. L'esempio di Padova in documenti d'archivio del XV secolo*, “Bollettino del Museo Civico di Padova”, 89, 2000, pp. 93-122. Cfr. inoltre G. P. MANTOVANI, *Guariento nei documenti*, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento cit.*, 2011, pp. 87-93, in partic. p. 93, nota 20.

terreni⁵⁶, mentre da un documento del 18 marzo 1376⁵⁷ sappiamo che era stato nominato commissario testamentario del pittore. Considerati i duraturi rapporti fra Guariento e i Raini è da chiedersi se essi non abbiano collaborato all'esecuzione di alcune imprese pittoriche; alla fine degli anni Quaranta, del resto, cui data il primo documento in cui sono citati assieme, la reggia carrarese era un fervido cantiere in pieno svolgimento, e non è escluso che i pittori possano aver lavorato fianco a fianco ad alcune delle decorazioni che si andavano allora compiendo, per la maggior parte non più esistenti⁵⁸. Nel 1363 inoltre, anno in cui Guariento verosimilmente lavorava agli affreschi della cappella maggiore degli Eremitani (cat. 19, tavv. CCXIV-CCXLIX), Francesco e Antonio Raini sono citati proprio in quella chiesa⁵⁹, ed è un'ipotesi accattivante, sebbene per ora non verificabile, che padre e figlio stessero coadiuvando il pittore nella vasta impresa agostiniana.

Se l'attività di Guariento al servizio dei Carraresi già nel 1349 è soltanto ipotizzabile, quella successiva è invece sicura: la pubblicazione ormai alla fine dell'Ottocento da parte di Girolamo Biscaro⁶⁰ del citato documento relativo all'arca di Jacopo II, datato 1351, offre un sicuro *post-quem* cui ancorare l'esecuzione degli affreschi (cat. 8, tavv. LXVIII-LXXIX), attribuiti a Guariento già da molte fonti antiche⁶¹, e assegnabili al maestro per via stilistica; tale datazione segna non solo l'inizio dell'attività di Guariento per i Signori di Padova, ma permette anche di datare opere prive di riferimenti documentari, stilisticamente accostabili all'impresa carrarese. Ancora nel maggio del 1352 il pittore presenzia ad un atto rogato in "*platea Dominorum Padue*"⁶² ed è possibile che a tale data Guariento e i Carraresi stessero già predisponendo le pitture della cappella privata di palazzo (cat. 9, tavv. LXXX-CXLVII), tradizionalmente ancorate al 1354 del soggiorno padovano dell'imperatore Carlo IV di Boemia⁶³. Negli anni successivi il maestro non smise di frequentare la reggia, dove compare nuovamente nel 1357, quando è presente ad un atto rogato in cancelleria vecchia del palazzo⁶⁴; nel 1366, di nuovo nelle vesti di testimone ancora nella cancelleria di

⁵⁶ Cfr. Regesto documentario, doc. 13.

⁵⁷ Cfr. Regesto documentario, docc. 27 e 28.

⁵⁸ Cfr. C. GASPAROTTO, *La reggia dei da Carrara: il palazzo di Ubertino e le nuove stanze dell'Accademia Patavina*, "Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti", 79, 1966-1967, I, pp. 71-116; EADEM, *Gli ultimi affreschi venuti in luce nella Reggia dei da Carrara e una documentazione inedita sulla camera di Camillo*, "Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti", 81, 1978-1979, pp. 237-261; J. RICHARDS, *Petrarch's influence in the iconography of the Carrara Palace in Padua. The conflict between ancestral and antique themes in the fourteenth century*, Lewiston, NY, 2007; Z. MURAT, *I palazzi dei principi. La reggia carrarese nel contesto europeo*, in *MeVe. Medioevo Veneto, Medioevo Europeo*, Atti del Convegno (Padova, 1 marzo 2012), a cura di Z. Murat e S. Zonno, in corso di stampa.

⁵⁹ ASPd, *Corporazioni religiose soppresse*, Eremitani, vol. 23, f. 110 v.

⁶⁰ G. BISCARO, *Le tombe di Ubertino e Jacopo da Carrara*, "L'Arte", II, 1899, pp. 88-97.

⁶¹ L'attribuzione risale a Michiel, che cita come fonte della notizia il Campagnola; M. MICHIEL, *Notizia d'opere del disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia scritte da un anonimo di quel tempo*, ms. sec. XVI, edizione critica a cura di T. Frimmel, saggio introduttivo di C. De Benedictis, Firenze 2000, pp. 55.

⁶² Cfr. Regesto documentario, documento 8.

⁶³ Cfr. C. GASPAROTTO, *La reggia dei da Carrara* cit., 1966-1967, p. 100.

⁶⁴ Cfr. Regesto documentario, doc. 16.

Francesco il Vecchio⁶⁵; infine nel 1367, ultimo documento che lo cita ancora in vita, “*in domo habitationis domini Francisci de Carraria*”⁶⁶. Si trattò quindi di una consuetudine consolidata e duratura, che potrebbe suggerire l'esistenza di altre opere realizzate dal pittore per i Carraresi, oltre a quelle sopravvissute.

Altrettanto eloquenti sono gli argomenti *e silentio*, ovvero la prolungata assenza di Guariento da documenti padovani: così, il fatto che il pittore non venga mai citato a Padova fra 1357 e 1359 potrebbe suggerire che proprio nel corso di quel biennio si fosse recato a Bolzano, chiamato dai Rossi-Botsch per decorare la cappella di San Nicolò nella chiesa dei domenicani (cat. 14, tavv. CLXXIII-CLXXXIV), che lo stile suggerisce appunto di datare alla fine del sesto decennio; ed entro il 1361, giusta la notazione di Nicolò Rasmò⁶⁷. Ancora la mancanza di attestazioni documentarie a Padova fra 1360 e 1364 combacia perfettamente con l'esecuzione delle pitture a corredo dell'arca Dolfìn ai Santi Giovanni e Paolo di Venezia (cat. 17, tavv. CCVII-CCX), certo posteriori al 1362 in cui Andrea da San Felice veniva pagato per le sculture⁶⁸.

Alcuni documenti, infine, permettono di precisare la cronologia dell'ultima impresa del pittore, il *Paradiso* di Palazzo Ducale, per altro già collocabile nel triennio fra 1365 e 1368, corrispondente agli anni del dogado del committente Marco Corner: nel 1366 si dice che il pittore abitava a Venezia in contrada Ponte dei Fuseri⁶⁹, evidentemente impegnato nel cantiere ducale, mentre un documento del 1370 informa che la durata del lavoro era stata prevista in due anni e tre mesi, periodo durante il quale Guariento doveva assumere due garzoni a spese della Serenissima, forse per formare nuove leve locali⁷⁰.

Fra le primizie del giovane artista, databili probabilmente già alla fine degli anni Venti, si annoverano due tavolette con *Quattro Santi* e *Quattro Sante* conservate presso la Pinacoteca Vaticana (cat. 1, tavv. I-II), attribuite a Guariento da Roberto Longhi⁷¹, assegnate ad ambito riminese nella scheda del catalogo museale⁷², e ricondotte al Maestro del coro Scrovegni da Daniele

⁶⁵ Cfr. Regesto documentario, doc. 21.

⁶⁶ Cfr. Regesto documentario, doc. 23.

⁶⁷ Nicolò Rasmò nota come gli stemmi e i cimieri dei committenti fossero privi di corona sull'elmo, considerazione che suggerisce una datazione anticipata rispetto al 1361 quando i Rossi-Botsch ottennero il titolo di cavalieri col predicato di Zwingeburg; N. RASMO, *La Chiesa dei Domenicani a Bolzano (Note araldiche e genealogiche)*, “Archivio per l'Alto Adige”, XXXVI, 1941, pp. 359-380, in partic. p. 371.

⁶⁸ Si veda, con bibliografia precedente, S. D'AMBROSIO, in *La basilica dei Santi Giovanni e Paolo. Pantheon della Serenissima*, a cura di G. Pavanello, Venezia 2012, pp. 67-70, cat. 13a.

⁶⁹ Cfr. Regesto documentario, doc. 22.

⁷⁰ Cfr. Regesto documentario, docc. 24 e 25.

⁷¹ R. LONGHI, *Officina ferrarese*, Roma 1934 (ried. in *Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini*, Milano 1973, pp. 493-494).

⁷² F. ROSSI, in *Catalogo della Pinacoteca Vaticana, III, Il Trecento: Umbria, Marche, Italia del nord*, Città del Vaticano 1994, pp. 120-122, cat. 35.

Benati⁷³. Le tavolette, probabilmente delle predelline di dipinti di più ampie dimensioni (cfr. § 4.4), mostrano rispettivamente *Apollinare, Cristoforo, Andrea e Francesco*, cui corrispondono *Margherita d'Antiochia, Maria Maddalena, Caterina d'Alessandria e Chiara*. I Santi maschili si dispongono in leggero orientamento verso l'interno, come fossero tutti intenti a guardare il Bambino che Cristoforo regge sulla spalla, verso cui indirizzano infatti i propri sguardi; l'anziano Apollinare, con barba ordinata in ciocche ricciolute che spuntano dalla mitria, indossa i canonici abiti vescovili; la mitria, ornata da una bordura dorata, pare come innaturalmente compressa per poter essere totalmente inscritta nel cerchio perfetto dell'aureola, tracciata a compasso. Cristoforo è ritratto nell'atto di attraversare il fiume, brevemente riassunto dall'acqua che nella parte bassa della tavola ne copre le gambe fino alle ginocchia. Il movimento è efficacemente suggerito dal diversificato disporsi delle gambe, con la destra avanzata in un lungo passo rispetto alla sinistra. Andrea, indossa vesti regali, un ampio manto grigio perla decorato da gigli dorati, con risvolto rosso porpora, e abito verde bordato in oro; la lunga barba appuntita e i folti capelli scuri incorniciano il volto accigliato e fortemente caratterizzato. Ultimo della serie, Francesco esibisce la croce e le stigmate, suoi attributi distintivi, mentre con la mano sinistra tiene un libro dalla copertina rossa. Il saio è ritratto nei dettagli, e ben in evidenza è la cintola con i quattro nodi. Le *Sante* sembrano muoversi con maggiore libertà, così che Margherita e Chiara osservano direttamente lo spettatore, mentre Maddalena e Caterina appaiono piuttosto assortite in pensierose meditazioni. Margherita sfoggia una corona decorata da inserti trilobati e pietre preziose, che ben si addice alla veste, sobria ma elegante, che ne ammantava l'esile figura; tiene le braccia avvolte nel manto, e solo le mani ne fuoriescono mettendo in mostra una preziosa crocetta astile dorata, con inserti in pietre policrome, e un libro. La nobile figura contrasta con quella della santa che le sta accanto, Maria Maddalena, che condivide con Chiara, ultima della serie, la genuina posa frontale, lontana dal cadenzato disporsi di Margherita e Caterina, più simili a dame di corte. I lunghissimi capelli che avvolgono totalmente il corpo della Maddalena sono ritratti con grande cura, resi con pennellate filamentose di pigmento chiaro su una base scura, con cui il pittore simula ricci morbidamente ondulati. Le gracili gambe e braccia, che spuntano dal singolare vello, denunciano le penitenze cui la santa si era sottoposta nei lunghi anni di volontario esilio nel deserto. Caterina pare quasi porgere a Maria Maddalena la folta palma del martirio che regge con la mano destra, mentre nella sinistra reca un voluminoso libro; la bella veste rossa è decorata sullo scollo da una fascia dorata a nastro intrecciato, con un motivo vegetale entro un medaglione che si allunga verso il petto, mentre i polsi presentano una semplice bordura dorata. Chiara d'Assisi, infine, è ritratta in posizione rigidamente frontale, mentre fissa lo spettatore con sguardo enigmatico. Il volto è cinto dal soggolo bianco e dal velo nero, mentre il modesto saio è

⁷³ D. BENATI, in *Il Trecento riminese* cit, 1995, pp. 166-167, cat. 10.

stretto in vita da una corda del tutto analoga a quella esibita da Francesco nell'altra valva, fin nel particolare dei quattro nodi che ne marcano la lunghezza. Bellissimo è il giglio che la santa regge con la mano destra, analiticamente restituito nel lungo fusto di un verde brillante, e nel rigoglioso fiore bianco, purtroppo piuttosto abraso e non più apprezzabile a pieno.

Il riferimento alla pittura riminese, proposto da Francesco Rossi⁷⁴, si situa nel solco della tradizione critica, ormai almeno in parte superata, che interpreta ogni espressione del giottismo genericamente padano come legata ad influssi riminesi, di cui abbiamo già discusso. L'assegnazione delle due tavolette al Maestro del coro Scrovegni, anziché al giovane Guariento, si spiega con lo stile strettamente affine a quello dell'anonimo maestro che mostrano tutte le primizie del figlio di Arpo. Quando scriveva Daniele Benati⁷⁵, inoltre, non era ancora stato pubblicato il testamento di Maria de' Buvolini, che ha consentito di anticipare la datazione della prima opera fino ad allora nota del pittore -il crocefisso di Bassano (cat. 3, tavv. V-XIV)- al 1331 circa, e che di conseguenza ha suggerito di retrodatarne l'esordio già agli anni Venti del secolo. Poiché è evidente che la datazione delle due tavole ora alla Vaticana non può andare oltre ai primissimi anni Trenta, se non addirittura alla fine del decennio precedente, è ora possibile ricondurle a Guariento sulla base della riveduta cronologia generale dell'opera del maestro.



Fig. 11: Maestro del coro Scrovegni, *Santo Stefano*. Padova, Cappella Scrovegni.



Fig. 12: Guariento, *Santa Chiara*. Roma, Pinacoteca Vaticana.

Al Maestro del coro Scrovegni rimandano innanzitutto le fisionomie, i volti tondi in cui spiccano gli occhi dalle palpebre marcate, plasmate con rialzi chiari posti ben in evidenza (figg. 11-12). Ma anche il sistema dei panneggi, con le pieghe tubolari e i tipici cangiantismi che si riscontrano nelle opere dell'anonimo padovano. Si tratta all'evidenza di un'opera ibrida, che unisce allo stile dell'uno quello dell'altro. Già si colgono, infatti, i successivi sviluppi stilistici che caratterizzeranno le opere di Guariento, e stretti confronti sono istituibili in particolare con

⁷⁴ F. ROSSI, in *Catalogo della Pinacoteca Vaticana* cit., 1994, pp. 120-122, cat. 35.

⁷⁵ D. BENATI, in *Il Trecento riminese* cit, 1995, pp. 166-167, cat. 10.

l'Ascensione di collezione Cini (cat. 2, tav. III)⁷⁶, concordemente attribuita al figlio di Arpo, da datarsi in stretta contiguità cronologica con i dipinti della Vaticana, e con il più tardo polittico Norton (cat. 4, tavv. XV-XXXIX). Si confronti, ad esempio, il modo in cui è resa la capigliatura di *Cristoforo*, con filamenti chiari su una base più scura, e quella del Cristo asceso Cini, dove simili sono anche le fisionomie ben tornite e piene (figg. 13-14); si vedano i due Angeli in volo che nella tavola Cini indicano agli Apostoli e alla Vergine l'evento miracoloso che si sta svolgendo in cielo, con la canna nasale rilevata da una rapida pennellata di bianco liquido e le piccole labbra serrate. Si confrontino, infine, le figure della Vaticana con quelle, più agili e libere, della cimasa del polittico Norton (tavv. XX-XXI), che mostrano lo stesso modo di costruire e disporre i corpi, così come analoghe fisionomie, e simili sistemi decorativi dei nimbi e delle corone. Tipica di Guariento è anche l'attenzione amorevole per i dettagli desunti dalla realtà naturale, che sfocia spesso in una serie di narrazioni secondarie e aneddotiche che attualizzano la storia sacra: si veda ad esempio il fiume, con tanto di pesci, ai piedi di Cristoforo, risolto con grande disinvoltura in una pozza profonda e perfettamente limitata allo spazio occupato dalla figura del santo, così come il dialogo silenzioso fra i vari protagonisti, i quali, pur nella rigidità di certe posture, si articolano in una campionatura di moti ed espressioni che il pittore porterà a maturazione nelle opere successive.



Fig. 13: Guariento. *San Cristoforo*. Roma, Pinacoteca Vaticana.



Fig. 14: Guariento, *Ascensione*. Venezia, Gallerie di Palazzo Cini.

Tali elementi sono a mio avviso sufficienti per supportare l'attribuzione dell'opera al giovane Guariento, certo ancora fortemente suggestionato dall'insegnamento del maestro.

Altre opere dello stesso periodo, vale a dire della fine degli anni Venti, o dei primissimi anni Trenta, condividono il medesimo riferimento ai modi dell'anonimo: la citata tavoletta di collezione

⁷⁶ Si veda, con bibliografia precedente, F. FLORES D'ARCAIS, in *Guariento e la Padova carrarese*. *Guariento* cit., 2011, p. 109, cat. 7.

Cini, che assieme ad una *Pentecoste* già in collezione Estense⁷⁷ (cat. 2.1, tav. IV) componeva un polittico disperso (cfr. § 4.2), aderisce all'iconografia proposta da Giotto in cappella Scrovegni, e tuttavia la trascrive con il fare alleggerito desunto dal Maestro. Il ritmo cadenzato dei personaggi giotteschi, in credibile varietà di pose e attitudini, i volti pacatamente espressivi, le pieghe delle vesti disposte con classico rigore, sfociano nel dipinto veneziano in una schiera assiepata di personaggi, disposta tutta in superficie, in volti paffuti ed espressioni imbambolate, in stoffe lucide e cangianti, con rialzi di un bianco puro. Da Giotto Guariento non assimila nemmeno lo stratagemma dei nimbi in scorcio prospettico, preferendo adottare il più arcaico modello rigidamente frontale proposto dal suo maestro. Analogamente, le ali degli angeli si presentano con una sgargiante livrea multicolore, di contro alle più sobrie scelte cromatiche, in favore di un maggior naturalismo, inaugurate da Giotto proprio a partire dagli affreschi Scrovegni⁷⁸

Più sensibile all'insegnamento giottesco è il *Crocifisso* del Museo Civico di Bassano del Grappa (cat. 3, tavv. V-XIV), proveniente dalla vicina chiesa di San Francesco, e unica opera firmata dall'artista *Guarientus pinxit*. Il pregevole dipinto dimostra il diretto influsso esercitato sul giovane pittore dal maestro toscano, cui il dipinto fu sempre accostato dal punto di vista stilistico; del resto, la diffusione del modello messo a punto da Giotto per le Croci dipinte di questo tipo fu endemica e capillare, connotando pressochè integralmente la produzione di tali manufatti nel corso di tutta la prima metà del Trecento⁷⁹. La croce, destinata al tramezzo della fondazione francescana, è ora priva degli inserti lignei intagliati che abbellivano la cornice, oggi liscia, la cui presenza si intuisce osservando i fori che ancora ne percorrono i margini, e che dovevano accrescerne l'effetto decorativo finale; grande attenzione all'aspetto ornamentale è del resto riservata anche nella trattazione del fondo oro della tavola, di sorprendente finezza esecutiva, lavorato ad incisione con strumenti di vario formato e misura (cfr. § 2.3).

Nonostante la sua datazione precoce, l'opera è di una qualità altissima e mostra un pittore ormai maturo e consapevole, in pieno possesso di sicuri mezzi pittorici. Pur all'interno del riferimento a Giotto, cui rimanda l'anatomia del corpo di Cristo, la trasparente tessitura del perizoma, e la dignitosa espressività dei personaggi, il pittore è già in grado di rielaborare liberamente il modello e di imprimere all'opera una forte impronta personale. La morbidezza dei trapassi tonali degli incarnati, fusi e pastosi, l'assenza della linea di contorno che lascia piuttosto sfumare i profili nell'ombra, in linearismo più mosso e vibrante, sono una novità di quest'opera.

⁷⁷ La tavoletta, che reca la firma falsa di Nicoletto Semitecolo, è stata ricondotta a Guariento da Tiziana Franco; T. FRANCO, in *Atlante. Tr3cento. Pittori gotici a Bolzano*, a cura di A. De Marchi, T. Franco, V. Gheroldi e S. Spada Pintarelli, Trento 2002, pp. 111-122, cat. 3.13.1, in partic. p. 118.

⁷⁸ L. BELLOSI, *La pecora di Giotto*, Torino 1985, p. 138.

⁷⁹ Il testo di riferimento, per simili tipologie di dipinti, è ancora E. SANDBERG VAVALÀ, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Verona 1929.

Particolarmente raffinato è l'uso dei trapassi chiaroscurali, che distingue il dipinto bassanese da quelli finora analizzati: l'anatomia è costruita attraverso il solo ricorso al colore, che segna il busto e il ventre contratto di Cristo (tav. VII), mentre l'ombra si addensa sotto l'ascella e lungo il fianco sinistri a suggerire la leggera torsione del corpo, del resto intuibile dalla posizione delle gambe e del busto. Si veda il volto di Maria (tav. VIII), arrossato di pianto, il cui profilo si dissolve nell'ombra del velo che le copre il capo, così come quello di Giovanni (tav. IX), con mento e mandibola appena segnati da un rapido infittirsi dell'ombra. Si noti ancora l'indimenticabile bellezza del tessuto che forma il perizoma di Cristo (tav. XI), realmente trasparente e di impalpabile consistenza; pur memore di quello giottesco dell'Arena, sembra andare oltre nella trattazione fortemente illusionistica della materia: con pochi rialzi chiari il pittore segna l'incresparsi della superficie in morbide pieghe, mentre l'evanescente chiarore della stoffa lascia intravedere l'anatomia sottostante.

Il pittore vira già in direzione dell'amorevole cura per il dettaglio naturalistico che sarà tipica della sua successiva produzione. Ciò si riscontra non solo nella resa di stoffe e incarnati, ma anche nella premurosa attenzione riservata alla trattazione del legno della croce, il cui realismo si spinge fino alla trascrizione della venatura e delle piccole imperfezioni che ne segnano la superficie. Il problema dell'illusività spaziale è affrontato e risolto in corrispondenza dello scalare in profondità delle lastre rocciose che formano il Golgota, in cui sta infissa la croce (tav. VI): il sangue, che scorre copioso dalle ferite di Cristo, scende lungo il braccio della croce, si accumula nei piani rocciosi, e infine si raggruma attorno al torvo teschio di Adamo, scivolando lungo lo sperone roccioso a sinistra, e sgusciando all'interno di una fessura nella pietra a destra.

2.1.3 IL POLITTICO DELL'*INCORONAZIONE* DEL NORTON SIMON MUSEUM: UN'OPERA DI TRANSIZIONE

La fase giovanile può idealmente concludersi con il polittico detto dell'*Incoronazione*, conservato presso il Norton Simon Museum di Pasadena (cat. 4, tavv. XV-XXXIX), e databile ai pieni anni Quaranta. Si tratta di un'opera di transizione, in cui ricordi giotteschi, diretti o mediati, si stemperano in una resa più aggraziata delle figure, già orientata in senso gotico e intrisa di forte sensibilità decorativa (cfr. § 2.3), ma anche in particolari di grande realismo che attualizzano la storia sacra e ne moltiplicano la narrazione in una serie di episodi aneddotici collaterali. Non a caso la questione dell'attribuzione dell'opera impegnò a lungo gli studiosi, incerti fra l'ambito giottesco⁸⁰,

⁸⁰ R. EITELBERGER, *Die Kunstsammlung des Herrn. Dir. Böhm in Wien*, "Österreichische Blätter für Literatur", IV, 1847, p. 993; G. B. CAVALCASELLE, *Storia della pittura italiana*, ed. tedesca, Lipsia 1873, p. 313, nota 1; T. FRIMMEL, *Ausgewählte Bilder aus Wiener Sammlungen*, "Blätter für Gemäldekunde", VI, 1904, p. 101.

con le sotto categorie di riminese-romagnolo⁸¹, fiorentino⁸², padovano⁸³ o più genericamente dell'Italia settentrionale⁸⁴, e Giusto de' Menabuoi⁸⁵, nonostante il nome di Guariento venisse proposto già nel 1930 da Willhelm Suida⁸⁶ incontrando il favore dei più accreditati studiosi di arte padana⁸⁷.

Il pregevole dipinto, la cui provenienza è ancora incerta, è stato rimaneggiato nel corso dell'Ottocento (cfr. § 4.2); come si dirà meglio più avanti, tuttavia, sulla base di inediti documenti, è assai verosimile che l'opera sia completa, sebbene l'attuale rimontaggio non ne restituisca fedelmente il formato originario, che dobbiamo immaginare simile piuttosto al polittico di Santa Chiara di Paolo Veneziano⁸⁸.

L'Incoronazione della Vergine spicca nello scomparto centrale (tavv. XXXIII-XXXVI), dove le solenni figure di Cristo e Maria troneggiano all'interno di una mandorla eseguita interamente ad incisione, e sorretta da angeli; altri angeli musicisti intenti a suonare un piccolo organo portativo e uno strumento a corda alla base della tavola, attornati da un coro di voci, e quelli che in alto solleticano le corde di un raffinatissimo liuto decorato da una testina animale⁸⁹, formano un coro celeste al gran completo. Gli scomparti laterali presentano dodici episodi della *Vita di Cristo* (tavv. XXV-XXXII), a partire dalla *Natività* e fino al *Giudizio Universale*. La storia della salvezza ha inizio nella cimasa,

⁸¹ W. SUIDA, *Meisterwerke italienischer Malerei. II. Der Heilige Michael von Guariento*, "Belvedere", 3, 1923, pp. 24-28, e 65-67, in partic. p. 67; L. COLETTI, *Studi sulla pittura veneziana del Trecento a Padova, I, Guariento e Semitecolo*, "Rivista d'Arte", XII, 1930, pp. 323-380, in partic. pp. 352-359; IDEM, *I Primitivi, III, I Padani*, Novara 1947, p. L.

⁸² *Katalog der Gemälde-Galerie seiner excellenz des Grafen Jaromir Czernin von Chudenitz in Wien*, Wien 1899, cat. 22.

⁸³ H. HUTTER, *Das Polyptychon der Sammlung Czernin*, "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", LX, 1964, pp. 35-58.

⁸⁴ K. WILCZEK, *Katalog der Graf Czernin'schen Gemälde-Galerie in Wien; mit 41 Abbildungen*, Wien, 1936, p. 64.

⁸⁵ G. F. WAAGEN, *Die Vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien*, I, Wien 1866, p. 302.

⁸⁶ W. SUIDA, *Werke des Guariento*, "Belvedere", I, 1930, 16, pp. 11-14.

⁸⁷ A. FITZGERALD, *Guariento di Arpo*, "Memoirs of the American Academy in Rome", IX, 1931, pp. 167-198, in partic. pp. 188-189; B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford 1932, p. 268; E. SANDBERG VAVALÀ, *Semitecolo and Guariento*, "Art in America and elsewhere", 22, 1933, pp.3-15, in partic. p. 10; P. TOESCA, *Il Trecento*, Roma 1951, p. 715; R. LONGHI, *Guariento: un'opera difficile* cit., 1957, p. 38; R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia-Roma, 1964, pp. 107-108; F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento*, Venezia 1965, pp. 15-19, 74-76; B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance. Central and North Italian Schools*, London 1968, p. 205; S. BETTINI, L. PUPPI, *La chiesa degli Eremitani di Padova*, Vicenza 1970, p. 37; F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento. Tutta la pittura*, con prefazione di S. Bettini, Venezia 1974, pp. 62-63; J. WHITE, *The reconstruction of the polyptych ascribed to Guariento in the collection of the Norton Simon Foundation*, "The Burlington Magazine", 117, 1975, pp. 517-526. Non accettano l'attribuzione, senza tuttavia proporre alternative, H. W. KRUF, *Neue Literatur zur oberitalienischen Malerei des Trecento, Recensione* a F. Flores D'Arcais, *Guariento*, Venezia 1965, p. 335; J. ROWLANDS, *Recensione* a F. Flores D'Arcais, *Guariento*, "The Burlington Magazine", CIX, 1967, 772, p. 422.

⁸⁸ Cfr. S. MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma 1955, pp. 15-17; G. GAMULIN, *Alcune proposte per Maestro Paolo*, "Emporium", CXL, 1964, 838, pp. 146-155, in partic. p. 153; G. NEPI SCIRE', *I capolavori dell'arte veneziana. Le Gallerie dell'Accademia*, Venezia 1991, pp. 30-31.

⁸⁹ H. BROWN, *Catalogus: A Corpus of Trecento Pictures with Musical Subject Matter*, part II/1, instalment 4, "Imago musicae", V, 1988, pp. 167-241, in partic. pp. 232-233; D. A. SMITH, *A History of the Lute from Antiquity to the Renaissance*, Lexington 2002, p. 24.

a sua volta rimaneggiata, dove l'*Annunciazione* si accompagna a due scene dell'infanzia di Maria -la *Nascita di Maria* (tav. XXIII) e la *Presentazione al Tempio* (tav. XXII)-, e alla *Crocifissione* (tav. XXIV), fiancheggiate da *Santi* a figura intera (tavv. XX-XXI). Otto piccoli clipei, molto ridipinti e in alcuni casi di sostituzione, presentano *Santi* a mezzo busto a scandire i registri laterali, e due *Angeli* affiancati allo scomparto centrale.

Non del tutto dimenticato è il Maestro del coro Scrovegni, cui rimandano l'*Adorazione dei Magi* (tav. XXVI) -che pare direttamente desunta dal dossale di Ravenna- e la *Flagellazione* (tav. XXX) -fedelmente esemplata su quella dipinta in cappella Scrovegni⁹⁰ (figg. 15-16)- ma anche il cangiantismo delle vesti indossate da molti personaggi, ancora organizzate nelle pieghe tubolari già sperimentate dall'anonimo padovano. Anche i ricordi giotteschi sono molteplici, e si vedano in particolare la *Natività* e l'*Adorazione dei Magi* (tavv. XXV-XXVI), che rimandano ai riquadri che in Cappella Scrovegni danno avvio alle storie cristologiche; analoghe sono le impostazioni spaziali, con le quinte rocciose a fare da sfondo alla scena, e la capanna in prospettiva, vista da destra nel primo episodio e da sinistra nel secondo.



Fig. 15: Maestro del coro Scrovegni: *Flagellazione*. Padova, Cappella Scrovegni.



Fig. 16: Guariento, *Flagellazione*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.

Tuttavia si palesa, nella ripresa dei modelli, una loro libera e personale rielaborazione. Già si colgono nuovi influssi, totalmente assenti dalle opere precedenti, ma anche stratagemmi figurativi le cui potenzialità verranno meglio sviluppate dal pittore nelle opere successive. Si evidenzia, in particolare, una nuova ventata di naturalismo e decorativismo gotico che tonifica il substrato giottesco e lo vivacizza enormemente. I canali attraverso cui il gotico si diffondeva erano molteplici, e Padova subiva l'influsso da un lato di Venezia, precocemente orientata in questo senso, e dall'altro di prodotti provenienti d'oltralpe attraverso il diaframma delle Alpi. E' evidente che il

⁹⁰ Cfr. E. COZZI, in *La Cappella degli Scrovegni* cit., 2005, p. 257, cat. 279.

campo dei riferimenti del giovane pittore non è restringibile alla sola matrice giottesca, e soprattutto in questo momento si amplia a dismisura.

I volti fini e come assottigliati dei due protagonisti (tavv. XXXIII-XXXVI) sembrano voler decisamente negare la tradizione padovana precedente, con le sue fisionomie caricate e i tratti accentuati, che pure il pittore aveva adottato fino a quel momento, e allinearsi piuttosto ad una sensibilità veneziana. A Venezia, del resto, rimanda anche la tipologia ed il formato dell'opera (cfr. §. 4.2), e forse anche l'iconografia della *Deposizione dalla croce*: è noto, infatti, che Giotto non dipinse mai la *Depositio Christi*, al punto che i pittori giotteschi, che al contrario la raffigurarono, si ispirarono sempre a tradizioni locali precedenti. Nello specifico, quella raffigurata da Guariento pare piuttosto simile a quella musiva un tempo esistente nella prima lunetta di sinistra dell'ordine superiore della facciata di San Marco a Venezia⁹¹, ritratta nel noto telero con *La processione in piazza San Marco* di Gentile Bellini, prototipo di numerose opere prodotte in Veneto⁹², fra cui la *Deposizione* affrescata in San Benedetto a Padova⁹³.

I colori brillanti e lucidi che caratterizzano il dipinto, e che fanno risaltare i singoli personaggi sullo sfondo dorato della tavola, celano forse suggestioni provenienti da *media* diversi: le agili figurine sembrano desunte da preziose pagine miniate, ovvero costruite con lo smalto traslucido, tecnica squisita e di deliziosi effetti⁹⁴ che si andava diffondendo in molte regioni italiane⁹⁵, e che proprio a Padova trovava probabilmente uno dei più rigogliosi centri di produzione e diffusione⁹⁶, in un momento di generale vivacità dell'arte manifatturiera orafa e sontuaria⁹⁷. Lo

⁹¹ O. DEMUS, *The mosaics of San Marco in Venice. 2.1. The thirteenth century*, Chicago 1984, pp. 192-206; F. ZULIANI, *Il Duecento a Venezia*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento* cit., 1986, pp. 172-175, in partic. p. 174; E. MERKEL, *Rifacimenti musivi in facciata della basilica di San Marco*, in *Storia dell'arte marciana: i mosaici*, Atti del Convegno internazionale di studi (Venezia, 11-14 ottobre 1994), a cura di R. Polacco, Venezia 1997, pp. 305-322.

⁹² Cfr. C. GUERZI, *Per la pittura veneziana alla fine del Duecento: un'inedita "Depositio Christi"*, "Arte Veneta", 64, 2007 (2008), pp. 138-152.

⁹³ V. PACE, *Aquileia, Parma, Venezia e Ferrara: il ruolo della Serbia (e della Macedonia) in quattro casi di "maniera greca" nel Veneto e in Emilia*, "Zograf", 30, 2004-2005 (2005), pp. 63-78, in partic. p. 70.

⁹⁴ M. COLLARETA, *Lo smalto traslucido nel pensiero trecentesco sull'arte*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", Classe di Lettere e Filosofia, XVIII, 1988, 1, pp. 101-113; A. R. CALDERONI MASETTI, *Lo smalto traslucido: problemi di tecnica e altro*, "Prospettiva", 53/56, 1988-1989 (1990), pp. 222-226.

⁹⁵ E. TABURET-DELAHAYE, *Lo smalto traslucido a Siena e a Parigi nella prima metà del Trecento*, in *Il Gotico europeo in Italia*, a cura di V. Pace e M. Bagnoli, Napoli 1994, pp. 325-341; G. PREVITALI, *Scultura e smalto traslucido nell'oreficeria toscana del primo Trecento: una questione preliminare*, "Prospettiva", 79, 1995, pp. 2-17.

⁹⁶ Modi e tempi della fioritura in Veneto dello smalto traslucido non sono ancora stati del tutto chiariti dalla critica; Giordana Mariani Canova, tuttavia, sosteneva che Padova avesse svolto un ruolo decisivo nella diffusione dello smalto in Veneto e a Venezia in virtù del fatto che molte delle opere realizzate a inizio Trecento rivelano strette tangenze con lo stile giottesco padovano; G. MARIANI CANOVA, *Presenza dello smalto traslucido nel Veneto durante la prima metà del Trecento*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", Classe di Lettere e Filosofia, 14, 1984, 2, pp. 733-755.

⁹⁷ G. BALDISSIN MOLLI, *L'oreficeria a Padova nell'età di Giotto*, "Padova e il suo territorio", 16, 2001, 90, pp. 27-29; EADEM, *"Debième adure tuti li ornamenti de oro i quali porta vostre moyere e vostre fiole ale rechie": note sull'oreficeria padovana nel Trecento*, in *Giotto e il suo tempo*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 25 novembre 2000 – 29 aprile 2001), a cura di M. Cisotto Nalon, Milano 2000, pp. 265-275; EADEM, *La Sacrestia del Santo e il suo tesoro nell'inventario del 1396: artigianati d'arte al tempo dei Carraresi*, Padova

stesso Guariento, del resto, dimostra di aver spesso guardato e tratto spunto da opere eseguite in altre tecniche, ed in particolare proprio da pregevoli oggetti d'oreficeria: la base del trono della *Vergine con Bambino e donatore* di Berlino (cat. 7, tavv. LIII-LXVII), ad esempio, è chiaramente esemplato sui piedi di oreficerie coeve, ed un calzante raffronto si può proporre ad esempio con il Calice della collegiata di Monselice, ora presso il Museo Diocesano di Padova⁹⁸ (figg. 17-18).



Fig. 17: Guariento, *Vergine in trono con il Bambino e donatore*. Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.



Fig. 18: Bottega padovana, *Calice*. Padova, Museo Diocesano.

Il riferimento a tecniche diverse può essere ulteriormente esteso: le pose cadenzate dei personaggi, il linearismo accentuato delle figure snelle ed eleganti rimandano alla plastica gotica, non solo nelle forme della scultura monumentale ma anche in quelle più contenute e facilmente trasportabili degli avori. La flessuosa figura di Cristo, che nel *Noli me tangere* (fig. 19, tav. XXXI) scarta con eleganza su un fianco per sfuggire al contatto con la Maddalena, sembra desunta direttamente da un avorio francese (fig. 20), di cui molti esemplari circolavano nel nord-Italia⁹⁹, suggestionando vivaci botteghe locali¹⁰⁰. Alla stessa tipologia artistica rimandano anche i panneggi falcati e plastici, il cui

2002; EADEM, *La committenza delle oreficerie*, in *Cultura, arte e committenza nella Basilica di S. Antonio di Padova nel Trecento*, Atti del Convegno internazionale (Padova 24-26 maggio 2001), a cura di L. Baggio e M. Benetazzo, Padova 2003, pp. 241-259; EADEM, *D'oro e d'argento: beni di lusso a Padova al tempo dei signori da Carrara*, in *Guariento e la Padova Carrarese. Padova Carrarese*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, Palazzo Zuckermann, Casa del Petrarca di Arquà, Museo Diocesano, 16 aprile – 11 luglio 2011), a cura di G. Baldissin Molli e M. Castellarin, Venezia 2011, pp. 105-111.

⁹⁸ Cfr. G. ERICANI, in *Oreficeria sacra in Veneto. Volume primo. Secoli VI-XV*, a cura di A. M. Spiazzi, Cittadella (Pd) 2004, pp. 89-91, cat. 5.

⁹⁹ P. GIUSTI, *Una Madonna in avorio nel Museo Duca di Martina: plastica minore e scultura monumentale nella Francia del XIII secolo*, "Bollettino d'arte", 67, 1982, 14, pp. 77-86; *Images in Ivory. Precious Objects in the Gothic Age*, catalogo della mostra (Detroit, 9 marzo – 11 maggio 1997; Baltimora, 22 giugno – 31 agosto 1997), ed. by P.

spessore materico è ben reso in pittura.

Erano questi, del resto, anni in cui i contatti con le regioni oltralpine si infittivano notevolmente a Padova: era vescovo Ildebrandino Conti, i cui strettissimi legami con la curia papale ad Avignone sono ben noti¹⁰¹; lo stesso Ildebrandino soggiornò a lungo in Francia, amministrando la



Fig. 20: Manifattura parigina, *Vergine con il Bambino*. Bologna, Museo Civico Medievale.

sua diocesi a distanza. Il vescovo fu particolarmente generoso con la sua sede episcopale, e i numerosi doni elargiti sono puntualmente registrati negli inventari del tesoro della cattedrale, di recente trascritti, per l'epoca carrarese, da Carlo Cavalli¹⁰². Di notevole interesse è la croce-reliquario tuttora esistente, donata dal vescovo, realizzata in parte ad Avignone -la base quadrangolare sorretta da piedi leonini, il fusto architettonico e gli smalti delle due edicole frontali- e in parte da una maestranza lucchese legata ai modelli di Guccio di Mannaia¹⁰³. Di provenienza avignonese sono anche i due candelabri

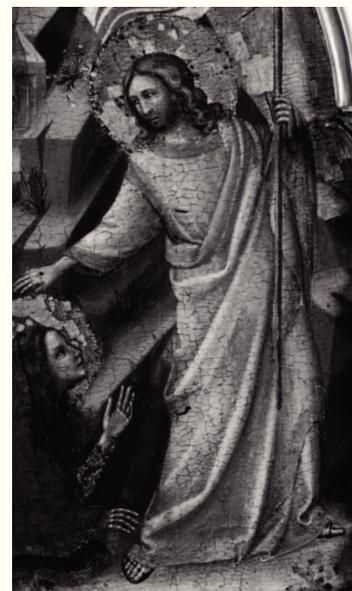


Fig. 19: Guariento, *Noli me tangere*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.

tuttora esistenti, anch'essi donati dal vescovo, e che nel nodo superiore sfoggiano l'immagine della *Vergine con il Bambino* reiterata tre volte e intercalata allo stemma Conti¹⁰⁴. Ma si annoverano anche opere di tipologia diversa, anch'esse possibili veicoli stilistici, fra cui alcune stoffe realizzate in Francia con numerose scene evangeliche, e altre decorate con ornamentazioni aniconiche tessute a Reims¹⁰⁵. Numerose *cassitulae* o *cassete* eburnee sono citate nei diversi inventari dei beni della cattedrale¹⁰⁶, così come una interessante *ancona parva* anch'essa

Barnet, Detroit 1997.

¹⁰⁰ M. TOMASI, *Monumenti d'avorio: i dossali degli Embriachi e i loro committenti*, Pisa 2010.

¹⁰¹ Cfr. G. B. KOHL, s.v. *Conti (de Comite, de Comitibus), Ildebrandino*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXVIII, Roma 1983, pp. 438-440.

¹⁰² C. CAVALLI, *Il Tesoro della Cattedrale di Padova. Storia in età carrarese*, Tesi di specializzazione in Storia dell'Arte e delle Arti minori, rel. Dott.ssa G. Baldissoni Molli, Università degli Studi di Padova, A. A. 2003-2004. Gli inventari saranno presto oggetto di una pubblicazione specifica. Ringrazio lo studioso per avermi permesso di consultare la sua tesi di specializzazione.

¹⁰³ Cfr. E. CIONI, *Scultura e smalto traslucido nell'oreficeria senese dei secoli XIII e XIV*, Firenze 1998, pp. 103-135; G. BALDISSIN MOLLI, in *Giotto e il suo tempo* cit., 2000, pp. 409-411, cat. 45; C. CAVALLI, *Il Tesoro della Cattedrale di Padova* cit., 2003-2004, pp. 34-35; A. M. SPIAZZI, in *Oreficeria Sacra in Veneto* cit., 2004, pp. 152-153, cat. 75.

¹⁰⁴ E. CIONI, *Scultura e smalto traslucido* cit., 1998, p. 124; C. CAVALLI, *Il Tesoro della Cattedrale di Padova* cit., 2003-2004, pp. 36-37; A. M. SPIAZZI, in *Oreficeria Sacra in Veneto* cit., 2004, p. 153, cat. 76.

¹⁰⁵ C. CAVALLI, *Il Tesoro della Cattedrale di Padova* cit., 2003-2004, p. 21.

¹⁰⁶ *Ivi*, pp. 24, 26.

in avorio¹⁰⁷.

Accanto a prodotti di oreficeria destinati all'uso liturgico, si segnala la possibile esistenza di dipinti su vasta scala di analoga cultura figurativa, giusta l'attribuzione proposta da Cesira Gasparotto¹⁰⁸ ad un pittore di cultura avignonese degli affreschi nella *Sala delle Bestie* della reggia carrarese. E' possibile, del resto, che anche i veneziani Pietro e Gioacchino Tebaldo, noti per le pitture a carattere naturalistico e a cui il collezionista trevigiano Oliviero Forzetta si rivolgeva per acquistare dipinti e disegni¹⁰⁹, conoscessero lo stile gotico densamente intriso di natura messo a punto ad Avignone, e che contribuissero quindi a diffonderne gli esiti in Veneto.

In tale contesto di riferimenti ben si comprende la nuova *verve* gotica che caratterizza la pittura di Guariento attorno alla metà del secolo, e che ci mostra un pittore sensibile e recettivo nei confronti delle nuove correnti.

Tutte le componenti che abbiamo cercato di mettere in luce sono dall'artista amalgamate, nel polittico Norton, a quelle più tipiche e precoci del suo gusto personale: l'attenzione al dato prospettico, evidente nelle scatole spaziali che ospitano alcune delle storie¹¹⁰; il gusto per l'episodio secondario, che dilata la narrazione in una serie di racconti ausiliari, e che attualizza, umanizzandola e rendendola più "terrena", la storia sacra: si veda, nella *Lavanda dei piedi* (tav. XXVII), l'apostolo che a sinistra si sfilava il calzare sorreggendosi la caviglia con la mano, mettendo in mostra la pianta del piede, o i risorti (tav. XXXII), che nel *Giudizio Universale* si arrampicano in ginniche pose scalando le profondità della terra per risalire in superficie, mentre i dannati si tuffano nel nero degli abissi; ma si veda anche l'animata gestualità dei personaggi, partecipi indisciplinati della storia sacra che non esitano ad esprimere emozioni e stati d'animo. L'artista sperimenta in quest'opera, in forme ancora embrionali, alcune interessanti strategie narrative che perfezionerà nelle opere successive, in particolare sfruttando i vari piani spaziali come quinte teatrali poste ad isolare i singoli atti. Nel *Noli me tangere* (tav. XXXI), ad esempio, focalizza due momenti narrativi, pur all'interno di un unico episodio: in primo piano a destra l'incontro fra Gesù e la Maddalena, e in secondo piano a sinistra l'Angelo, che se ne sta comodamente seduto sul sepolcro vuoto di Cristo, di cui senza fatica apparente solleva la lastra introducendola all'interno del sarcofago quasi a misurarne la profondità e il vuoto lasciato dal risorto, mentre con l'altra mano ne indica l'interno come ad invitare lo spettatore distratto ad osservare. Le potenzialità del fondale roccioso sono

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 27.

¹⁰⁸ C. GASPAROTTO, *La reggia dei da Carrara* cit., 1966-1967, p. 97.

¹⁰⁹ L. GARGAN, *La cultura umanistica a Treviso nel Trecento*, in *Tomaso da Modena e il suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studi per il 6° centenario della morte (Treviso, 31 agosto-3 settembre 1979), a cura del Comitato Manifestazioni Tomaso da Modena, Treviso 1980, pp. 145-156, in partic. p. 148.

¹¹⁰ Cfr. L. FABBRI, *Architettura dipinta e architettura reale nella pittura di Lorenzo Veneziano*, in *Lorenzo Veneziano. Le Virgines humilitatis. Tre Madonne "de panno lineo". Indagini, tecnica, iconografia*, a cura di C. Rigoni e C. Scardellato, Milano 2011, pp. 61-69, in partic. pp. 62-63.

quindi sfruttate per isolare singoli episodi, secondo un procedimento che poi il pittore porterà alle estreme conseguenze in cappella carrarese. L'attenzione per il dato realistico, infine, nei suoi numerosi accidenti, evidente non solo nella resa dei personaggi, ma anche in quella della vegetazione, inserita nella narrazione come elemento paesaggistico e al contempo come probabile veicolo di suggestioni allegoriche.

Simili caratteristiche si riscontrano in altre opere, che tuttavia mostrano di recepire influssi ulteriori e appartengono ad un periodo leggermente successivo. Con gli anni Cinquanta si completa la svolta gotica che investe tutta la Valpadana e di cui Guariento fu interprete fine e attento.

2.1.4 LE OPERE DEGLI ANNI CINQUANTA: LA SVOLTA GOTICA

Strettamente affini al polittico Norton, anche se di poco successive e scalabili fino all'inizio degli anni Cinquanta, sono tre *Madonne in trono con Bambino* conservate a Londra (cat. 5, tavv. XL-XLVII), già in collezione privata svizzera (cat. 6, tavv. XLVIII-LII), e a Berlino (cat. 7, tavv. LIII-LXVII). I dipinti, per altro fra loro molto simili e all'evidenza eseguiti in un intervallo di tempo piuttosto ravvicinato, si distinguono per la carezzevole morbidezza degli incarnati, caratterizzati da delicate sfumature e da un impasto tonale fuso e coeso. La seriazione dei tre dipinti non è facile da stabilire; è evidente, tuttavia, che l'esemplare ora a Londra va considerato il primo della categoria, come suggerisce in particolare la struttura, ancora un po' incerta, dell'architettura del trono, l'ampio scollo della veste del Bambino, che sembra risentire della moda del quinto decennio, nonché i particolari decorativi dei nimbi (cfr. § 2.3.1); la tavola già di collezione privata svizzera dev'essere di poco più tarda, come segnala la più evoluta struttura del seggio regale, in cui gli statici pinnacoli sono sostituiti dai simboli degli *Evangelisti* che con grande inventiva il pittore colloca sulla sommità di pilastrini terminanti in un capitellino, su cui i quattro esseri alati sostano in grande varietà di pose e atteggiamenti. L'analisi tecnica delle decorazioni in pastiglia e delle aureole conferma una datazione entro la prima metà degli anni Cinquanta, di poco precedente forse alla cappella carrarese (cfr. § 2.3.1, e 2.3.3). La tavola di Berlino, infine, con il bel trono potentemente scorciato in profondità, e ritmicamente scandito dalla presenza dei bellissimi angeli monocromi che pregano devotamente inginocchiati su tre pilastrini per parte (tavv. LXI-LXIV), ma anche le agili colonnine tortili e le decorazioni fogliacee della base (tav. LIX), così come il sostegno trattato alla stregua del piede di un oggetto di oreficeria (figg. 17-18), va senz'altro considerata come la più matura delle tre.

Un certo influsso nell'orientare i gusti del pittore, improvvisamente attratto da fisionomie e incarnati addolciti e morbidamente trattati, dovettero avere due fra i principali protagonisti del gotico italiano, ovvero Vitale da Bologna e Tomaso da Modena, attivi in Friuli e in Veneto proprio

attorno alla metà del secolo. Non si deve dimenticare, tuttavia, un'altra importante presenza emiliana a Padova, troppo spesso sottostimata per la difficoltà di valutarne a pieno la portata, a causa della distruzione della sua opera principale: Stefano da Ferrara¹¹¹, che nel 1350 lavorò alla cappella dell'Arca del Santo nella basilica antoniana, opera che secondo Michele Savonarola era di bellezza incomparabile, pari solo agli affreschi di Altichiero e Jacopo Avanzi nella stessa basilica¹¹², e sfortunatamente distrutta nel Cinquecento quando le pareti furono rivestite dalle lastre marmoree tuttora esistenti¹¹³. Nel giugno del 1349 Stefano da Ferrara è citato in un atto rogato presso la chiesa di San Vito a Treviso assieme a Tomaso da Modena, e nel marzo del 1351 è di nuovo a Treviso¹¹⁴, circostanza che assicura che il ferrarese fosse ben aggiornato sui modi di Tomaso, cui egli stesso sembra allinearsi nelle opere successive. A Padova il ferrarese dipinse probabilmente anche la *Madonna del pilastro*, ancora al Santo¹¹⁵, attorno alla metà del secolo, e nel 1376 la tavola, perduta, destinata all'altare maggiore della chiesa di Santo Stefano¹¹⁶. Non escluderei che negli stessi anni Stefano lavorasse per i Carraresi: mi sembra, infatti, che l'enigmatica *Dama con orecchino* (fig. 21), che fa bella mostra di sé in una delle sale inferiori dell'ala nord del Castello carrarese, dove compare ossessivamente ripetuto il cimiero di Luigi d'Ungheria¹¹⁷, sia ben accostabile ai profili della *Madonna col bambino e angeli* della chiesa di Sant'Agostino a Cremona, di recente restituita al pittore da Mauro Lucco¹¹⁸, e delle *Virtù* (fig. 22) che abitano il Salone degli affreschi di Casa Minerbi a Ferrara, ricondotte alla stessa mano da Miklós Boskovits¹¹⁹. Altre attribuzioni proposte

¹¹¹ G. BRESCIANI ALVAREZ, *Stefano da Ferrara, pittore del Trecento padovano*, "Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti", 75, 1962-1963 (1963), pp. 309-326; C. L. RAGGHIANI, *Stefano da Ferrara: problemi critici tra Giotto a Padova, l'espansione di Altichiero e il primo quattrocento a Ferrara*, Firenze 1972; M. BOSKOVITS, *Per Stefano da Ferrara, pittore trecentesco*, in *Hommage à Michel Laclotte: études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, a cura di P. Rosenberg, Milano 1994, pp. 56-67; L. PARMEGGIANI, *La Madonna del Pilastro al Santo di Padova. Una Madonna cremonese e gli affreschi di Casa Minerbi a Ferrara: un'ipotesi di attribuzione a Stefano da Ferrara*, "Ferrariae Decus", XVIII, 2001, pp. 74-78.

¹¹² M. SAVONAROLA, *Libellus de Magnificis Ornamentis Regie Civitatis Padue*, ms. metà sec. XV, ed. a cura di A. Segarizzi, Città di Castello 1902, (Rerum Italicarum Scriptores, 15), pp. 12-13, 44.

¹¹³ Cfr. S. BLAKE WILK, *La decorazione cinquecentesca della cappella dell'Arca di Sant'Antonio*, in *Le sculture del Santo di Padova*, a cura di G. Lorenzoni, Vicenza 1984, pp. 109-172.

¹¹⁴ G. LIBERALI, *Schede biografiche per Tomaso da Modena, Stefano da Ferrara e Andrea da Murano*, "Arte veneta", 24, 1970 (1971), pp. 251-254, in partic. p. 253, nota 18, e p. 254, doc. II.

¹¹⁵ Il dipinto gli fu attribuito già da Vasari, e poi costantemente riconosciuto dalla critica successiva; cfr. L. PARMEGGIANI, *La Madonna del Pilastro* cit., 2001.

¹¹⁶ G. BRESCIANI ALVAREZ, *Stefano da Ferrara* cit., 1994, pp. 323-324.

¹¹⁷ Cfr. P. DAL ZOTTO, *Luigi il Grande, re d'Ungheria, nel castello carrarese*, "Padova e il suo territorio", 24, 2009, 138, pp. 21-24; A. M. SPIAZZI, *Pitture murali nel castello carrarese*, *ivi*, pp. 18-20, in partic. pp. 19-20.

¹¹⁸ M. LUCCO, *Pittura del Duecento e del Trecento nelle provincie venete*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento* cit., 1986, 2 voll., I, pp. 113-149, in partic. p. 140.

¹¹⁹ M. BOSKOVITS, *Per Stefano da Ferrara* cit., 1994, p. 57.

dalla critica, fra Treviso¹²⁰, Padova¹²¹ e Ferrara¹²², ristabiliscono la dignità di un pittore di grande qualità, attento alla vellutata tenerezza degli incarnati levigati, restituiti con chiaroscuri lievi e morbidamente sfumati, alla eleganza composta eppure schietta e vitale dei personaggi, alla resa di sentimenti quotidiani espressi con grande efficacia ma sempre controllati e dignitosi.



Fig. 21: Stefano da Ferrara (?), *Dama con l'orecchino*. Padova, Castello carrarese.



Fig. 22: Stefano da Ferrara, *Temperanza*. Ferrara, Casa Minerbi.

Tomaso da Modena è documentato a Treviso dal giugno 1349 al marzo 1354; è solo nel 1358 che è citato nuovamente a Modena, ed è quindi probabile che la sua permanenza in

Veneto vada estesa fino a quell'anno¹²³. A Treviso domina la scena per un decennio, dipingendo nel 1352 il noto ciclo dei *Domenicani illustri* nella sala del Capitolo del convento domenicano di San Nicolò¹²⁴, una *Madonna e Santi* in cappella Giacomelli nella chiesa di San Francesco, *San Gerolamo*, *San Romualdo*, *San Giovanni Battista* e *Sant'Agnese* su una colonna della navata di San Nicolò, *l'Imago Pietatis* del Palazzo Vescovile, due *Angeli reggicortina* nella chiesa di Santa Lucia, un ciclo della *Passione* con un *Giudizio Universale* e le *Storie di Sant'Orsola* strappati dalla cappella maggiore e da quella absidale destra della chiesa di Santa Margherita a Treviso e oggi

¹²⁰ A Treviso Miklos Boskovits gli attribuisce una *Madonna con il Bambino fra i santi Agnese, Giovanni Battista e Caterina* dipinta nella controfacciata della chiesa di Santa Caterina, e *l'Annunciazione* nella parete meridionale della stessa chiesa; M. BOSKOVITS, *Per Stefano da Ferrara* cit., 1994, p. 60.

¹²¹ Carlo Ludovico Ruggianti gli attribuisce la *Madonna con Bambino e due santi* dipinta sopra il pulpito della Basilica del Santo (C. L. RAGGHIANI, *Stefano da Ferrara* cit., 1972, pp. 96-97), proposta non accolta da Miklos Boskovits (M. BOSKOVITS, *Per Stefano da Ferrara* cit., 1994, p. 66, nota 14).

¹²² M. BOSKOVITS, *Per Stefano da Ferrara* cit., 1994, p. 57.

¹²³ L. COLETTI, *Tomaso da Modena*, a cura di C. Rosso Coletti, Venezia 1963, pp. 117-118; L. GARGAN, *Cultura e arte nel Veneto al tempo del Petrarca*, Padova 1978, pp. 280-281.

¹²⁴ *Tomaso da Modena e il suo tempo* cit., 1980; R. GIBBS, *Tomaso da Modena*, Cambridge 1989; S. CASTRI, s.v. *Barisini Tomaso*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, III, Roma 1992, pp. 94-99; D. RUSSO, *Compilation iconographique et légitimations de l'ordre dominicain: les fresques de Tomaso da Modena à San Niccolò de Treviso (1352)*, "Revue de l'Art", 97, 1992, pp. 76-84.

conservati al Museo Civico¹²⁵, influenzando notevolmente la pittura locale¹²⁶. Contemporaneamente, fra 1348 e 1349, Vitale da Bologna è a Udine¹²⁷ dove dipinge nella cappella maggiore della Cattedrale di Santa Maria Maggiore *Storie del Vecchio e del Nuovo Testamento*, e *Storie di San Nicolò*¹²⁸ nella cappella della Fraternita dei Fabbri, destinate ad avere un impatto immediato sulla pittura locale¹²⁹; rimane inoltre un piccolo lacerto con una *Scena di compianto* nella parete destra della chiesa di San Francesco.

La pittura degli artisti ora citati si distingue per la pennellata pastosa e per gli incarnati caratterizzati da morbida tenerezza. La ricerca costante di una sempre maggiore aderenza al reale è alla base del loro impasto pittorico, attentamente modulato, che contribuisce in misura fondamentale alla resa palpabile e verosimile della superficie delle cose. Il gusto per la narrazione e la caratterizzazione psicologica dei personaggi si esprime in una pittura vivace e densamente popolata, affollata di protagonisti ora affabili e bonari, ora cruenti ed impetuosi, ma sempre percorsi da un intenso fremito vitale.

La presenza in Veneto e Friuli dei tre emiliani provocò una svolta irreversibile nella cultura figurativa dell'Italia settentrionale, nella direzione di un diffuso naturalismo epidermico, evidente tanto nei moti e nelle espressioni, quanto nella valenza tattile della superficie delle cose, e di un'attitudine ad attualizzare l'evento sacro.

¹²⁵ M. MURARO, *Tomaso da Modena: le storie di Sant'Orsola*, Treviso 1987; G. BRIZIARELLI, *Correzioni alla ricostruzione delle "Storie di Sant'Orsola" di Tomaso da Modena e considerazioni sull'architettura degli Eremitani*, *Arte Veneta*, 48, 1996, pp. 90-93; A. DE PICCOLI, *Fragmenta picta in Santa Margherita a Treviso: dagli stacchi di Luigi Bailo alla ricomposizione dei contesti originali*, "Bollettino d'arte", 91, 2006, 135/136, pp. 133-186; C. VOLTAREL, *La chiesa di Santa Margherita. Storia di un monumento dimenticato*, Silea (Tv), 2007; *Orsola svelata. Il restauro del ciclo di affreschi di Tomaso da Modena*, a cura di M. E. Gerhardinger e E. Lippi, Vicenza 2009.

¹²⁶ L. COLETTI, *Tomaso da Modena nello svolgimento della pittura veneta*, "Bollettino d'arte", 18, 1924-1925 (1925), pp. 291-318; M. WALCHER, *Tomaso da Modena e la pittura friulana del Trecento*, in *Tomaso da Modena e il suo tempo* cit., 1980, pp. 277-282.

¹²⁷ Vi giunge chiamato probabilmente dai francescani, o da Guido de' Guisi da Reggio, vescovo di Concordia Sagittaria e vicario di Bertrando di Saint-Génies, patriarca di Aquileia; nel 1348 è presente ad un testamento redatto nella chiesa di San Francesco. F. ZULIANI, *Lineamenti della pittura trecentesca in Friuli*, in *La pittura trecentesca in Friuli e i rapporti con la cultura figurativa delle regioni confinanti*, Atti del I Convegno internazionale di storia dell'arte (Udine, 1970), a cura della Provincia di Udine, Comitato scambi culturali, Udine 1972, pp. 9-38, in partic. pp. 23-27; IDEM, *La pittura del Trecento in Friuli*, in *In domo habitationis. L'arredo in Friuli nel tardo Medioevo*, a cura di G. Fiaccadori e M. Grattoni d'Arcano, Venezia 1996, pp. 26-37, in partic. pp. 31-32; D. BENATI, s.v. *Vitale da Bologna (o di Aymo degli Equi)*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, XI, Roma 2000, pp. 699-705.

¹²⁸ S. SKERL DEL CONTE, *Vitale da Bologna e il Duomo di Udine: un'ipotesi alternativa*, "Arte in Friuli, Arte a Trieste", 1975, pp. 15-34; EADEM, *Una Annunciazione di Vitale da Bologna nel duomo di Udine*, "Memorie storiche forogiuliesi", 66, 1986, pp. 103-119; P. CASADIO, *Vitale da Bologna a Udine*, in *Itinerari di Vitale da Bologna. Affreschi a Udine e a Pomposa*, catalogo della mostra (Bologna, San Giorgio in Poggiale, 29 settembre – 11 novembre 1990), a cura di C. Gnudi e P. Casadio, Bologna 1990, pp. 49-88; IDEM, *L'attività udinese di Vitale da Bologna*, in *Artisti in viaggio, 1300-1450; presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, a cura di M. P. Frattolin, Udine 2003, pp. 33-53; IDEM, *Il "San Gerolamo dello studio" di Vitale da Bologna nel duomo di Udine*, in *Intorno al Patriarca Bertrando*, a cura di M. B. Bertone, Udine 2010, pp. 103-111.

¹²⁹ S. SKERL DEL CONTE, *Nuove proposte per l'attività di Vitale da Bologna e della sua bottega in Friuli*, "Arte Veneta", 41, 1987 (1988), pp. 9-19; EADEM, *Aggiornamenti su Vitale da Bologna e i suoi seguaci in Friuli*, in *Gotika v Sloveniji*, Atti del Convegno di studi (Ljubljana, 20-22 ottobre 1994), a cura di J. Höfler, Ljubljana 1995, pp. 213-226; A. TAMBINI, *Sulla pittura del Trecento in Friuli al seguito di Vitale da Bologna*, "Critica d'Arte", 58, 1995, 4, pp. 38-46.

E' ciò che si riscontra anche nelle tre *Madonne in trono* dipinte da Guariento in questi anni, i cui volti sono levigati e come ammantati da materia serica che volutamente ne ovatta i contrasti; le sfumature delicate, gli impasti tonali fusi e coesi, i visi addolciti sia nell'espressione che nella delicatissima fisionomia, fanno assomigliare le protagoniste a bambole di porcellana, sicchè non pare azzardato postulare un allineamento di Guariento sulle novità stilistiche introdotte in Veneto dai pittori emiliani, e precocemente diffuse a Padova per il tramite di Stefano da Ferrara.

I raffinatissimi brani decorativi di aureole e corone invece (cfr. § 2.3), così come le mani sottili dalle dita lunghe e flessuose, e i volti allungati dei Bambini, sembrano piuttosto rimandare alla coeva produzione veneziana, pur avvertendo che, come già si avvedeva Sergio Bettini, al pittore i veneziani interessavano per “*quel tanto che in essi vi era di gotico, più che per quel che vi si trascinava di bizantino*”¹³⁰. I contatti di Guariento con l'ambiente lagunare, che abbiamo ipotizzato già a proposito del polittico dell'*Incoronazione*, si infittiscono notevolmente in questi anni e certo precedono il soggiorno a Venezia del pittore, lì impegnato nel settimo decennio. Pittori veneziani, del resto, operavano in terraferma, divulgando quindi il prezioso stile tipico della Serenissima ben oltre i confini della Laguna: opere di Paolo Veneziano esistevano nelle vicine Vicenza¹³¹ e Verona¹³², mentre a Padova nel 1340 sono citati tre pittori veneziani attivi, pare, nella chiesa di Sant'Agostino dove di lì a poco lavorerà lo stesso Guariento¹³³. E' possibile che a questi stessi anni risalga un primo legame con Nicoletto Semitecolo e con Lorenzo Veneziano, che dimostrano di aver subito l'influsso del padovano¹³⁴, ma che forse non furono esenti dal suggestionarlo a loro volta. L'ipotesi di una collaborazione di Semitecolo in alcune delle imprese di Guariento, fra cui la cappella

¹³⁰ S. BETTINI, L. PUPPI, *La chiesa degli Eremitani di Padova* cit., 1970, p. 39.

¹³¹ G. FOSSALUZZA, in *Da Paolo Veneziano a Canova* cit., 2000, pp. 38-43, cat. 2. M. E. AVAGNINA, in *Pinacoteca Civica di Vicenza. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, a cura di M. E. Avagnina, M. Binotto e G. C. F. Villa, Cinisello Balsamo (Mi) 2003, pp. 102-105, catt. 1a-1c.

¹³² Giusta la proposta di Andrea De Marchi di individuarne la mano in alcuni affreschi di San Fermo; A. DE MARCHI, *La prima decorazione della chiesa francescana*, in *I Santi Fermo e Rustico: un culto e una chiesa in Verona; per il XVII centenario del loro martirio (304 – 2004)*, a cura di P. Golinelli e C. G. Brenzoni, Verona 2004, pp. 199-219, in partic. pp. 205-211.

¹³³ Il 28 giugno del 1340 i pittori Giuliano *quondam* Domenico di Venezia, della contrada di Sant'Apollinare, Giacomino *quondam* Tommasino da Venezia, abitante a Rialto, e Albertino di Viviano da Venezia della contrada di San Salvator sono citati come testimoni ad un atto rogato presso il convento di Sant'Agostino a Padova; sebbene ai tre pittori veneziani non sia riconducibile alcuna opera certa, è possibile ipotizzare che fossero occupati in lavori presso la chiesa domenicana di Padova, che proprio in quegli anni andava arricchendosi di pregevoli pitture commissionate da privati, facoltosi, cittadini. Riveste un certo interesse che nella stessa chiesa fosse attivo nel decennio successivo Guariento, che avrebbe quindi potuto aver a disposizione diretti esempi di pittura veneziana. A. SARTORI, *La cappella di S. Giacomo al Santo di Padova*, “Il Santo”, VI, 1966, pp. 267-359, in partic. p. 323, doc. 5 e 330, doc. 46.

¹³⁴ Fra le opere di Nicoletto Semitecolo è soprattutto la pala ribaltabile di San Sebastiano, realizzata per il duomo di Padova nel 1367, a dimostrare forti debiti stilistici nei confronti di Guariento; cfr. G. S. SCARPA, *Nicoletto Semitecolo nel Duomo di Padova*, in *Dipinti veneti. Collezione Luciano Sorlini*, a cura di R. Polacco e E. Martini, Brescia 2000, pp. 386-390; C. GUARNIERI, *La pala ribaltabile di Nicoletto Semitecolo per l'altare di San Sebastiano in Cattedrale*, in *La cattedrale di Padova nel Medioevo europeo*, Atti del Convegno internazionale (Padova, 7-8 ottobre 2009), in corso di stampa. Per Lorenzo Veneziano si veda A. DE MARCHI, *Una tavola della Narodna Galerija di Ljubljana e una proposta per Marco di Paolo Veneziano*, in *Gotika v Sloveniji* cit., 1995, pp. 241-256; e soprattutto C. GUARNIERI, *Lorenzo Veneziano*, Milano 2006, pp. 33-57.

carrarese, gli affreschi della cappella di San Nicolò a Bolzano, e la cappella maggiore degli Eremitani, vanta una lunga tradizione critica¹³⁵; come chiariremo più avanti, è possibile che il veneziano intervenisse nella chiesa agostiniana di Padova, per la quale dipinse del resto la grande *crux de medio ecclesiae* oggi riallestita nella cappella maggiore¹³⁶, mentre più difficilmente sostenibile è una sua collaborazione negli altri cantieri, anche in virtù del fatto che la sua attività pare essersi svolta soprattutto in laguna, dove i documenti lo citano con una certa frequenza¹³⁷.

L'interesse di Guariento per Venezia è del resto dimostrato anche dai dipinti realizzati per la cappella carrarese (cat. 9, tavv. LXXX-CXLVII), probabilmente completati entro il 1354, anno in cui fu ospite alla reggia Carlo IV di Boemia¹³⁸: l'iconografia delle schiere angeliche risente fortemente di quella adottata nel battistero di San Marco, che forse servì proprio da modello al padovano¹³⁹. Così le tavole con la *Madonna con il Bambino* e il *San Matteo* (tavv. CXIII-CXIV), dal soffitto della cappella, rivelano influssi veneziani nelle teste allungate a bulbo, nell'uso dei rialzi chiari posti ad evidenziare i tratti del volto, nelle deliziose decorazioni dorate che ornano il manto blu di Maria. E furono infatti attribuite talvolta ad un collaboratore di cultura bizanteggiante, di contro agli affreschi considerati invece sempre molto moderni nello stile e nelle espressioni¹⁴⁰. Pare,

¹³⁵ Cfr. N. RASMO, *Il chiostro monumentale di San Domenico a Bolzano*, Bolzano 1953; IDEM, *I distrutti affreschi guarienteschi nella chiesa dei Domenicani a Bolzano*, "Cultura atesina. Kultur des Etschlandes", IX, 1955, pp. 118-127; IDEM, *Affreschi medievali atesini*, Milano 1971; IDEM, *Note sulla pittura giottesca padovana nella regione atesina*, in *Da Giotto a Mantegna* cit., 1974, pp. 63-67. L'ipotesi fu riproposta da S. SPADA PINTARELLI, s.v. *Bolzano*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, III, Roma 1992, pp. 605-611; E. EGG, *Arte nel Burgraviato*, Lana-Bolzano 1994; L. ANDERGASSEN, *Sarntaler Kirchenkunst*, Lana 1996. Il presunto intervento di Semitecolo nell'abside degli Eremitani fu invece supposto da Luigi Coletti -che peraltro vedeva la mano del veneziano anche negli affreschi della cappella carrarese- e riproposto a più riprese dalla critica successiva: L. COLETTI, *Studi sulla pittura veneziana del Trecento a Padova* cit., 1930, pp. 366-380; S. BETTINI, L. PUPPI, *La chiesa degli Eremitani* cit., 1970, p. 43; A. COSMA, in *Iconografia Agostiniana. Dalle origini al XIV secolo*, a cura di A. Cosma, V. Da Gai e G. Pittiglio, Roma 2011, (Opera Omnia di Sant'Agostino, XLI/1), pp. 311-315, cat. 120; A. M. SPIAZZI, *Il ciclo pittorico di Guariento nella Chiesa degli Eremitani: distruzione, recupero, restituzione*, in *Da Guariento a Giusto de' Menabuoi. Studi, ricerche e restauri*, Atti della Giornata di studi (Padova, 7 luglio 2011), a cura di V. Fassina, Crocetta del Montello (Tv) 2012, pp. 157-171, in partic. p. 162.

¹³⁶ S. BETTINI, L. PUPPI, *La chiesa degli Eremitani* cit., 1970, p. 43; D. COOPER, *St Augustine's Ecstasy before the Trinity in the Art of the Hermits, c. 1360-c. 1440*, in *Art and the Augustinian Order in Early Renaissance Italy*, ed. by L. Bourdua, A. Dunlop, Aldershot 2007, pp. 183-204, in partic. pp. 188-190.

¹³⁷ E' documentato a Venezia una prima volta nel 1353, assieme al collega Donato (B. CECCHETTI, *Saggio di cognomi ed autografi di artisti in Venezia. Secoli XIV-XVI*, "Archivio Veneto", XVII, 1877, 33, p. 412) e poi ancora nel 1364, quando compare come "Pievan di sant'Agnese" negli *Indici* di Francesco Corner; F. CORNER, *Ecclesiae venete antiquis monumentis nunc etiam primum editis illustratae ac in decades distribuitae*, decenni VII e VIII, Venezia 1749, p. 155. Ancora a Venezia dipinge nel 1370 la Cappella del Volto Santo su commissione della compagnia dei Lucchesi; la data è citata da Cicogna che sulla base di quanto letto dal frate Bergantini così la riporta: "MCCCLXX decembrio Nicolò Semitecolo fecit hoc opus"; E. A. CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane raccolte ed illustrate*, I, Venezia 1824, p. 96. Per l'attività in laguna del pittore si veda S. SKERL DEL CONTE, *Proposte per Nicoletto Semitecolo plebano di Sant'Agnese*, "Arte Veneta", 48, 1989-1990, pp. 9-19; C. GUARNIERI, *Per un corpus della pittura veneziana del Trecento al tempo di Lorenzo*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 30, 2006 (2008), pp. 54-55.

¹³⁸ L'ipotesi è proposta da Cesira Gasparotto, e accettata dalla critica successiva; C. GASPAROTTO, *La reggia dei da Carrara* cit., 1966-1967, p. 100.

¹³⁹ Cfr. I. HUECK, *Proposte per l'assetto originario delle tavole del Guariento nell'ex cappella carrarese di Padova*, in *Attorno a Giusto de' Menabuoi: aggiornamenti e studi sulla pittura a Padova nel Trecento*, Atti della giornata di studio (Padova, 18 dicembre 1990), a cura di A. M. Spiazzi, Treviso 1994, pp. 83-96.

¹⁴⁰ Cfr., con bibliografia precedente, F. PELLEGRINI, in *Guariento e la Padova carrarese. Guariento* cit., 2011, pp.

comunque, che la curiosità del pittore nei confronti di fatti veneziani non si sia estesa molto oltre la metà del sesto decennio, e le opere di quel periodo mostrano infatti un rinnovato interesse piuttosto per Vitale e Tomaso, o altre fonti stilistiche del resto mai dimenticate.

Il trittico con *Crocefissione e santi* di collezione Alana (cat. 11, tavv. CLXV-CLXVII), ad



Fig. 23: Guariento, *Santa Caterina*. New York, Collezione Alana.

esempio, collocabile attorno alla metà degli anni Cinquanta, rivela evidenti tangenze con lo stile dei maestri emiliani, non solo nella resa più animata delle figure, nella gestualità intensa, e nell'allungamento delle anatomie; ma anche e soprattutto negli incarnati soffici, ottenuti con pennellate corpose. Si veda, in particolare, il volto della *santa Caterina* (fig. 23) del trittico ed il suo colorito uniforme e fuso; l'effetto è ottenuto con un inedito ricorso a minute pennellate fittamente accostate l'una all'altra che nel loro andamento seguono la morfologia del volto: sull'ovale del viso i



Fig. 24: Vitale da Bologna, *Madonna con il Bambino e Sante*. Milano, Museo Poldi Pezzoli.

singoli tratti assecondano la rotondità delle gote, e così è sul mento e sotto le palpebre. Una tecnica simile si riscontra in molti dipinti di Vitale da Bologna degli anni attorno alla metà del secolo, quali la *Madonna con Bambino* del convento del Corpus Domini di Forlì¹⁴¹ e nella *Madonna con Bambino, Santa Caterina e una Santa martire* del Museo Poldi Pezzoli di Milano¹⁴² (fig. 24).

Il dipinto sfoggia una solennità d'impianto, nelle pose cadenzate e lente dei personaggi, una materia luminosa e brillante che ne fanno senz'altro uno dei capolavori del maestro. Le deliziose figure dei protagonisti, l'accentuato linearismo e la plasticità dei panneggi, sodi e volumetrici, rimandano ancora, mi sembra,

alla statuaria gotica quale Guariento aveva dimostrato di conoscere fin dal polittico Norton. Il modo in cui le vesti assumono un nuovo aspetto di corposa pesantezza, e si adagiano a terra in profonde pieghe, ricorda i panneggi scolpiti dai lapicidi veneziani con cui il pittore era entrato in contatto fin

128-137, cat. 16.

¹⁴¹ G. BENEVOLO in *Le Madonne di Vitale. Pittura e devozione a Bologna nel Trecento*, catalogo della mostra (Museo Civico Medievale, 20 novembre 2010 – 20 febbraio 2011), a cura di M. Medica, Ferrara 2010, pp. 50-51, cat. 4.

¹⁴² M. G. D'APUZZO, in *Le Madonne di Vitale cit.*, 2010, pp. 54-55, cat. 6.

dal 1351. Non è escluso che Guariento abbia guardato con rinnovato interesse ad opere di oreficeria: le vibranti tonalità cromatiche utilizzate dal pittore in quest'opera, capaci di riflettere e accendersi alla luce, ricordano i preziosi effetti dello smalto traslucido, sicché le deliziose figurine del trittico sembrano delle statuine gotiche vestite, appunto, della brillante patina smaltata. Le profilature degli abiti sono evidenziate da bordure sinuose, non solo il lungo manto che avvolge la Vergine, decorato in oro, ma anche la sottile profilatura di quello del Battista, per l'occasione più elegante del solito, nonché il perizoma increspato di Cristo.

I personaggi sono nobili e flessuosi, e basti osservare la linea arcuata della Vergine svenuta nello scomparto centrale, la figura snella ed allungata di Caterina, il corpo sottile di Cristo; ma animati da una profonda vita interiore che trapassa nel rapido intreccio di mani sul manto di Maria, o nel gesto di san Giovanni, chiuso in una personale e solitaria sofferenza, mentre muove un passo lieve e composto in direzione della croce.

Tali caratteristiche contrastano profondamente con la datazione proposta dagli studiosi, che anche recentemente hanno ipotizzato una cronologia assai prossima a quella del polittico Norton¹⁴³ (cat. 4, tavv. XV-XXXIX), opera da cui il delizioso trittico si discosta per la maggiore *verve* gotica. E sarà sufficiente confrontare il *Cristo Alana* (tav. CLXV), con gli arti così allungati ed esili, quasi sottomessi a loro volta alla logica decorativa di linee sinuose ed aggraziate, e il perizoma increspato e screziato di luce, di contro al più tozzo *Cristo* americano (tav. XXIV), immobile nella posa e nell'espressione, per constatare definitivamente la distanza cronologica fra le due opere. Del resto, la solidarietà stilistica fra la *santa Caterina* del trittico, e la *Santa martire* del sottarco della cappella di Sant'Antonio abate nella chiesa degli Eremitani di Padova (cat. 16, tavv. CXCIV-CXCV), o la *santa Giustina* della cappella maggiore della stessa chiesa (cat. 19, tav. CCXIV), opere queste ultime databili agli anni Sessanta, confermano ulteriormente la cronologia avanzata del dipinto di collezione Alana.

Anche il bellissimo *Redentore* conservato presso il Mount Holyoke College Art Museum di South Hadley (cat. 12, tavv. CLXVIII-CLXXI), a sua volta databile attorno alla metà degli anni Cinquanta, dimostra la conoscenza diretta di opere di Tomaso e Vitale, nonché di Stefano da Ferrara: l'incarnato levigato, e satinato nella perfetta fusione delle tinte, magistralmente orchestrate per rendere la soda consistenza del volto, la superficie palpabile della veste candida, lo sguardo intenso e profondo, non possono prescindere dai mezzi pittorici messi a punto dai tre emiliani e qui perfettamente metabolizzati da Guariento.

In altre opere dello stesso periodo si evidenzia una maggiore attenzione ai contrasti chiaroscurali, che il pittore sfrutta in senso costruttivo o drammatico, a dimostrazione del fatto che

¹⁴³ F. FLORES D'ARCAIS, in *Guariento e la Padova carrarese. Guariento* cit., 2011, pp. 110-111, cat. 8.

poteva precisamente sintonizzare il registro stilistico calibrandolo sull'iconografia. La *Croce opistografa* del Fogg Art Museum (cat. 10, tavv. CXLVIII-CLXIV), ad esempio, mostra il bellissimo corpo di Cristo sferzato dalla luce, mentre l'ombra si addensa ad enfatizzare il busto contratto e le costole che sporgono sotto la pelle finissima e diafana. Le stesse qualità stilistiche si colgono a tutta evidenza in altri dipinti, da ricondurre precisamente alla stessa opera, di cui costituivano in origine i tabelloni superiore e laterali. Proprio la solidarietà stilistica fra i dipinti, unita alla presenza di identici moduli decorativi (cfr. § 2.3), mi ha permesso di ripristinare idealmente l'integrità della deliziosa opera, forse in origine destinata alla cappella carrarese (cfr. § 4.1)¹⁴⁴. I volti dei *Dolenti* (catt. 10.2-10.3, tavv. CLI-CLII), pur negli incarnati fusi e pastosi, esprimono tutta la tensione del momento nelle ombre che si infittiscono attorno agli occhi e alle mandibole tese, e che scavano le guance mettendo in evidenza gli zigomi. Simile è la trattazione dei personaggi che popolano il dittico ora diviso fra la Pinacoteca Civica di Ferrara e il North Carolina Museum of Art di Raleigh (cat. 20, tavv. CCL-CCLI) la figura emaciata di Cristo crocifisso, con gli arti esili e smagriti, e la vita strozzata, è tutta costruita da calibrati contrasti chiaroscurali efficacemente disposti a segnare le zone di tensione. I due dolenti non sono meno espressivi, nella gestualità concitata e nei volti intensi, mentre le pose cadenzate e flesse sembrano rimandare a quelle della *Vergine* e del *San Giovanni* che sveltano sui bracci della Croce-reliquario del tesoro della cattedrale di Padova, donata dal vescovo Ildebrandino Conti¹⁴⁵; a precedenti plastici di questo tipo, ovvero di più grande formato, si apparenta anche la costruzione anatomica del busto di Cristo, nel costato evidenziato e fortemente plasmato dalle singole ossa prepotentemente sporgenti, e nell'addome in cui si evidenzia la muscolatura irrigidita.

2.1.5 VERSO UN MAGGIORE IMPEGNO: GLI INCARICHI COME PITTORE DI CORTE E I GRANDI CICLI AD AFFRESCO

L'ascesa al potere dei Carraresi, insediatesi in via definitiva a partire dal 1338, ebbe come conseguenza immediata la ripresa della vita economica cittadina e dell'attività edile. Furono gli stessi signori ad inaugurare un fervido periodo in cui numerosi nuovi cantieri si susseguirono rapidamente, dapprima dando il via all'edificazione del loro palazzo privato in cui esigenze abitative si fondevano con quelle, altrettanto importanti, di rappresentanza, e poi destinando la chiesa di Sant'Agostino a mausoleo di famiglia. Parallelamente, si promuoveva una cultura di corte particolarmente raffinata ed intellettualistica, che vedeva la simultanea presenza e la collaborazione

¹⁴⁴ Z. MURAT, *Una "Vergine dolente" di Guariento: per la ricostruzione della croce opistografa del Fogg Art Museum di Cambridge*, "Arte Veneta", 67, 2010 (2011), pp. 102-117.

¹⁴⁵ Cfr. A. M. SPIAZZI, in *Oreficeria Sacra in Veneto* cit., 2004, pp. 140-141, cat. 68.

di personalità diverse per provenienza e formazione. Attorno ai signori gravitava un vivace *entourage*, formato dai loro uomini di fiducia e da illustri intellettuali, a loro volta attivi ed esigenti finanziatori. La pittura divenne, in questo periodo, estremamente preziosa e raffinata; i soggetti, anche quando religiosi, vennero spesso trattati con i modi del fare quotidiano sicché anche i temi sacri finirono per assomigliare a splendide parate di corte, in un generale processo di laicizzazione della pittura.

Fu proprio in questo clima denso di stimoli diversi che Guariento iniziò la sua carriera al servizio dei Carraresi. La definizione di pittore di corte, spesso utilizzata dalla critica in riferimento a Guariento, si adatta meglio a realtà successive, in cui determinati artisti assunsero realmente il ruolo esclusivo di pittori al servizio di un unico signore, talvolta addirittura vivendo presso il suo palazzo al pari della curia che ne coadiuvava i compiti di governo. Per il Trecento una simile situazione non è documentata, e pertanto la qualifica di “pittore di corte” va intesa in senso più ampio. Nel caso di Guariento e dei carraresi, si trattò senz'altro di un rapporto di reciproca stima e fiducia, che si estese oltre i limiti dell'attività artistica del pittore, spesso citato dai documenti presso il Palazzo dei Signori, a suggerire una duratura frequentazione della corte¹⁴⁶. I signori individuarono evidentemente in Guariento l'esponente di spicco della scuola locale, in grado di manifestare in pittura la vasta gamma di messaggi devozionali e propagandistici che essi intendevano affidare alle opere commissionate. In questo senso si può parlare di pittore di corte, ovvero di un artista che ebbe un rapporto privilegiato con gli ambienti della corte, e che fu il promotore, attraverso le proprie opere, dell'immagine pubblica dei signori, in analogia a quanto contemporaneamente avveniva presso altri contesti cortesii¹⁴⁷.

Il confronto con opere di grande impegno, e con commissioni di considerevole prestigio, imprime una nuova svolta nello stile del maestro, che si articola tuttavia senza fratture, quanto piuttosto in parallelo, al “*dipartimento instancabile della nuova poesia gotica*”¹⁴⁸. E' in questo periodo che Guariento mette a punto peculiari stratagemmi figurativi che lo orienteranno nella produzione successiva, e che gli valsero probabilmente le illustri commissioni di Bolzano e

¹⁴⁶ Cfr. Regesto documentario, docc. 5, 8, 16, 17, 23.

¹⁴⁷ Di particolare interesse è il caso dei Visconti, che di frequente ingaggiarono pittori foresti cui affidare prestigiose imprese, scegliendoli talvolta sulla base di suggerimenti esterni. Nel 1365, ad esempio, la corte richiedeva dei pittori per la decorazione del castello di Pavia, da poco completato; da Bologna furono inviati Andrea de' Bartoli con Jacopino di Francesco e il figlio Pietro. L'anno successivo Galeazzo II chiedeva al marchese di Mantova l'invio di altri pittori. Cfr. M. ROSSI, *Giusto a Milano e altre presenze non lombarde nella formazione di Giovannino de' Grassi*, in *L'artista girovago. Forestieri, avventurieri, emigranti e missionari nell'arte del Trecento in Italia del Nord*, Actes du colloque (Université de Lausanne, 7-8 mai 2010), a cura di S. Romano e D. Cerutti, Roma 2012, pp. 101-134, in partic. pp. 309-310. Sulla committenza viscontea cfr. S. ROMANO, *Il modello visconteo: il caso di Bernabò*, in *Medioevo: i committenti*, Atti del Convegno internazionale (Parma, 21-26 settembre 2010), a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2011, pp. 642-656.

¹⁴⁸ R. LONGHI, *Guariento: un'opera difficile* cit. 1957, p. 39.

Venezia.

Sebbene i contatti di Guariento con la curia carrarese risalgano al 1348, quando è citato come testimone in un atto rogato proprio presso il palazzo dei signori¹⁴⁹, è solo dopo il 1351 che il pittore fu ingaggiato dai Carraresi, che gli affidarono l'esecuzione di opere di notevole rilievo.

Il documento rintracciato e pubblicato da Gerolamo Biscaro¹⁵⁰, che riporta i nomi dei lapicidi¹⁵¹ e dei committenti¹⁵² dell'arca di Jacopo II, nella chiesa domenicana di Sant'Agostino, e fissa il termine di completamento dei lavori all'aprile del 1351, offre un valido *post-quem* cui ancorare l'esecuzione della decorazione pittorica da parte di Guariento (cat. 8, tavv. LXVIII-LXXIX). Sebbene non testimoniata per via documentaria, l'attività del pittore è sostenibile per via stilistica, e vanta un'antica tradizione attributiva¹⁵³. Si trattava di un'impresa di vasta portata, che come argomentaremo approfonditamente più avanti (cfr. § 3.1.1) prevedeva una grandiosa apoteosi carrarese sull'arco santo della chiesa, attorno all'*Incoronazione della Vergine*, e un ciclo dedicato a *Storie di Cristo* affrontato a *Storie di Agostino* all'interno della cappella stessa.

La collaborazione con Andriolo de Santi e con gli altri scultori veneziani ingaggiati per l'opera fu certo uno stimolo potente per Guariento. Lo scultore veneziano doveva essere aggiornato su quanto di più moderno si andava allora facendo in laguna, ovvero le decorazioni plastiche di Palazzo Ducale¹⁵⁴, il cui rinnovamento integrale era stato avviato attorno al 1340 da Andrea Dandolo, il doge umanista¹⁵⁵. Il grande cantiere aveva richiamato maestranze di altissima qualità tecnica e stilistica¹⁵⁶; Filippo Calendario, in particolare, cui talvolta è attribuito anche un ruolo progettuale nell'architettura del cantiere¹⁵⁷, introdusse un nuovo naturalismo cui certo Andriolo -che forse lavorò a sua volta all'impresa¹⁵⁸- non fu indifferente.

¹⁴⁹ Cfr. Regesto documentario, doc. 5.

¹⁵⁰ G. BISCARO, *Le tombe di Ubertino e Jacopo da Carrara* cit., 1899.

¹⁵¹ Andriolo de' Santi, Alberto di Ziliberto e Francesco di Bonaventura

¹⁵² Jacopino e Francesco il Vecchio da Carrara, eredi di Jacopo II, e rispettivamente suo fratello e suo figlio.

¹⁵³ Già Marcantonio Michiel, sulla scorta delle notizie raccolte da Campagnola, indicava in Guariento il responsabile dell'impresa, attribuzione concordemente accolta dalla critica successiva; M. MICHIEL, *Notizia d'opere del disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia scritte da un anonimo di quel tempo*, ms. sec. XVI, edizione critica a cura di T. Frimmel, saggio introduttivo di C. De Benedictis, Firenze 2000, p. 80.

¹⁵⁴ Cfr. W. WOLTERS, *Il Palazzo Ducale. Scultura*, in *Il Palazzo Ducale di Venezia*, a cura di U. Franzoi, T. Pignatti e W. Wolters, Treviso 1990, pp. 119-224.

¹⁵⁵ Cfr. G. RAVEGNANI, s.v. *Dandolo, Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXII, Roma 1986, pp. 432-440. Sulla famiglia si veda A. LOREDAN, *I Dandolo*, Varese 1981 (pp. 282-301 e 312-313 per Andrea).

¹⁵⁶ Cfr. U. FRANZOI, *Il Palazzo Ducale. Architettura*, in *Il Palazzo Ducale di Venezia* cit., 1990, pp. 7-116, in partic. pp. 32-53; M. SCHILLER, *Il Palazzo Ducale di Venezia. Le facciate medievali*, in *L'architettura gotica veneziana*, Atti del Convegno internazionale di studio (Venezia, 27-29 novembre 1996), a cura di F. Valcanover e W. Wolters, Venezia 2000, pp. 351-427.

¹⁵⁷ Per una sintesi del problema attributivo si veda G. TIGLER, *Le facciate del palazzo, l'ispirazione dell'artista. La cultura figurativa di "Filippo Calendario"*, in *Il poema del tempo. I capitelli del Palazzo Ducale di Venezia. Storia e iconografia*, a cura di A. Manno, Venezia 1999, pp. 17-33.

¹⁵⁸ Cfr. A. SGARRELLA, *Andriolo de' Santi al Palazzo Ducale di Venezia*, "Commentari d'arte", 16, 2010, 45, pp. 39-49.

L'abile scultore suggerì al pittore nuove idee figurative, ma anche, forse, un diverso approccio a problematiche spaziali: Andriolo, infatti, era non solo scultore ma anche stimato architetto e certo aveva grande dimestichezza con le modalità di progettazione in piano di modelli grafici: il documento di commissione della cappella di San Nicola da Tolentino agli Eremitani, ad esempio, per la cui esecuzione Andriolo era stato ingaggiato dall'omonima confraternita, fa esplicito riferimento ad un modello che lo scultore architetto aveva presentato e a cui doveva attenersi nei minimi dettagli¹⁵⁹. Potrebbe quindi non essere un caso se proprio a partire dagli anni Cinquanta Guariento dà vita ad architetture sempre più credibili, e razionalmente disposte nello spazio pittorico, in un rapporto ben orchestrato con le figure che le abitano. Da Andriolo il pittore assorbì probabilmente anche elementi del formulario plastico e ornamentale, poi reimpiegati nelle sue pitture nei moltissimi dettagli decorativi che ornano architetture e strutture scultoree.

Seppur ridotto ormai a pochi lacerti isolati, strappati dal chimico farmacista Giuseppe Zeni prima che la chiesa di Sant'Agostino venisse distrutta, il ciclo funebre carrarese è ricostruibile sulla base di antiche testimonianze (cfr. § 3.1.1). Lo stile mostra un pittore notevolmente maturo, in grado di orchestrare magistralmente personaggi e fantasiose, ma credibili, architetture. Il trono (tavv. LXVIII-LXXIII) in cui si svolge l'evento principale è un trionfo di dettagli scultorei, inseriti a scopo decorativo e strutturale. L'organizzazione prospettica del seggio regale è particolarmente raffinata, e presuppone uno studio preparatorio di grande accuratezza. Il confronto con Andriolo e la vastità della superficie, ma anche il particolare tema scelto per la decorazione pittorica, obbliga e stimola il pittore ad interrogarsi maggiormente sulle problematiche spaziali, mirabilmente risolte nel trono. La struttura architettonica non ha riscontro nella produzione precedente, né in quella di Guariento -e si pensi alla sua *Incoronazione* antecedente, ovvero quella del pannello centrale del polittico Norton (tavv. XXXIII-XXXVI), ambientata in una mandorla luminosa tutt'altro che concreta- né in quella padovana. Non è azzardato supporre, quindi, che il pittore abbia guardato con interesse alla plastica dell'epoca, probabilmente suggestionato da quanto i lapicidi avevano realizzato, sotto la direzione di Andriolo de Santi, per accogliere i corpi dei signori di Padova; le pitture, del resto, dovevano dialogare con la parte scultorea, in un precoce esempio di *Gesamtkunstwerk*, ed è quindi possibile che tale necessità abbia suggerito al pittore la raffinata trattazione delle sculture dipinte.

L'idea delle bifore trilobate che decorano il fondo del trono (fig. 25), sostenute da leggere colonne tortili e intercalate da decorazioni polilobate, rimanda infatti alle raffinate decorazioni che abbellivano molti edifici veneziani, e si vedano ad esempio le finestre del fianco meridionale del

¹⁵⁹ Il contratto risale al 15 ottobre del 1364; cfr. A. SARTORI, *Nota su Altichiero*, "Il Santo", 3, 1963, pp. 291-326, in partic. p. 299 nota 19; IDEM, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, a cura di C. Fillarini, con un saggio di F. Barbieri, Vicenza 1976, pp. 7-8.

Palazzo Ducale di Venezia, di cui sopravvive integra solo quella del Liagò¹⁶⁰ (fig. 26).



Fig. 25: Guariento, *Incoronazione della Vergine*. Padova, Chiesa degli Eremitani (da Sant'Agostino).

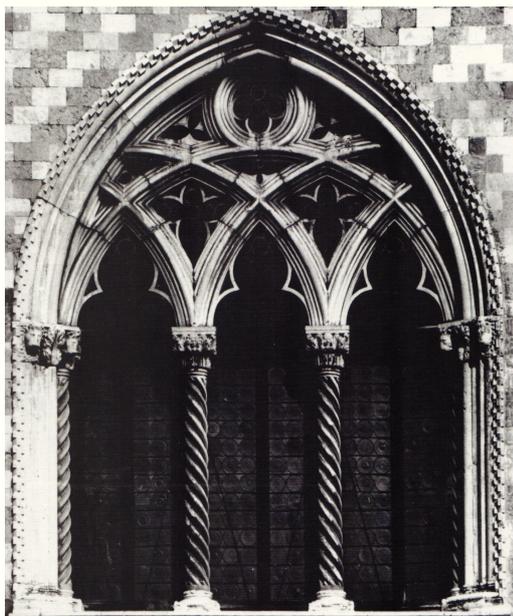


Fig. 26: Venezia, Palazzo Ducale, facciata meridionale, Trifora.

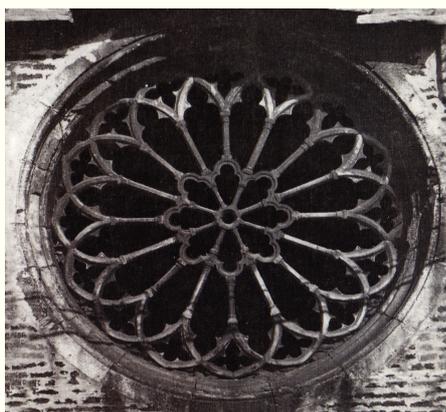


Fig. 27: Venezia, Chiesa di San Polo, Rosone.

le decorazioni in pastiglia, del resto tipiche di questi anni e delle opere realizzate per i signori di Padova (cfr. § 2.3.3).

I protagonisti (tavv. LXVIII-LXXIII) condividono con dipinti della stessa epoca le qualità stilistiche già rilevate più sopra: le mani affilate e lunghissime, forse memori della lezione di maestro Paolo; l'amorevole cura riservata al dato naturale, evidente nella fedeltà mimetica con cui sono ritratti i due carraresi (LXXIV-LXXV), le tinte unite e corpose che creano incarnati densi e

Così il bel rosone che si apre nella parte superiore del seggio celeste trova riscontri in quanto si scolpiva contemporaneamente in territorio veneziano (fig. 27), analogamente ai fregi vegetali che ornano le architetture, attentamente disposti in scorcio prospettico, in un continuo dialogo e reciproco influsso fra le arti.

Anche la monumentale plasticità dei corpi pare richiamare esempi scultorei reali, ravvisabili forse

anche nelle pieghe delle vesti, abbondanti e tornite al punto da sembrare realmente tangibili.

La pomposa magnificenza della corte si esprimeva non solo nella

ubicazione prestigiosa e inedita delle pitture e nella vastità del ciclo, ma anche nell'abbondante uso dell'oro, che emana in fitti raggi dal corpo di Cristo, e che ricopre

¹⁶⁰ Cfr. M. SCHULLER, *Il Palazzo Ducale di Venezia* cit., 2000, pp. 351-427.

compatti. Tuttavia si nota anche come per i Carraresi Guariento inauguri un linguaggio innovativo e fortemente caratterizzato che, pur basandosi su elementi acquisiti, si sforza continuamente di rinnovarsi e reinventarsi, mettendo a punto un formulario di grande impatto e che non a caso avrà un larghissimo seguito nella pittura successiva. La struttura del trono, ad esempio, sarà riproposta più tardi da Stefano di Sant'Agnese nella sua *Incoronazione della Vergine* conservata ora presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia¹⁶¹ (cfr. § 3.1.1), mentre l'idea della vasta *Incoronazione* ambientata sull'elaborato seggio architettonico avrà seguito fra i membri dell'*entourage* carrarese che di sovente richiederanno analoghi dipinti per i propri sepolcri¹⁶².

La rapida evoluzione continua nella seconda impresa realizzata da Guariento per i Carraresi, ovvero le pitture della cappella di palazzo (cat. 9, tavv. LXXX-CXLVII); l'opera si colloca fra l'impresa funebre di Sant'Agostino ed il 1354, anno in cui è ospite alla reggia Carlo IV di Boemia¹⁶³. Sopravvive purtroppo mutilata di tre pareti su quattro e del soffitto, smontato a fine Settecento, che in origine ospitava le tavole con le *Gerarchie angeliche*, la *Madonna con il Bambino* e i *Quattro Evangelisti*.

Gli affreschi, che narrano fatti dell'Antico Testamento, si caratterizzano per un divertito sperimentalismo. L'interpretazione mondana della storia sacra, l'ambientazione fantastica in città turrette, affastellate di chimerici edifici, l'attitudine a narrare l'evento sacro attualizzandolo e riportandolo costantemente alla realtà quotidiana; le pose cadenzate dei personaggi, il linearismo accentuato, il colorismo luminoso e cangiante, che costruiscono personaggi di grande eleganza simili a comparse di un corteo regale, sono caratteristiche che immediatamente stupiscono e affascinano lo spettatore. A tali aspetti più epidermici ed immediati, si somma una sciolta narrativa che sfrutta espedienti innovativi e di grande effetto, e che presuppone un poliedrico sistema di riferimenti stilistici e formali.

L'aderenza al reale e la propensione ad attualizzare l'evento sacro si manifestano in numerosi episodi: si veda la posa scomposta, e straordinariamente realistica, del Noè che nell'episodio dell'*Ebbrezza* (tavv. LXXXIII-LXXXIV) giace ubriaco e sgambettante a letto, incurante della propria disdicevole nudità. Il motivo di tanto sguaiata condotta è riassunto nella figura della vite che cresce florida sulla parete esterna della casa, fissata ad un graticcio di sostegno, e rifinita in

¹⁶¹ C. GUARNIERI, *Per un corpus della pittura veneziana* cit., 2006 (2008), p. 56.

¹⁶² Si vedano ad esempio la lunetta dipinta nella tomba di Nicolò e Bolzanello da Vigonza al Santo, opera di Giusto de' Menabuoi (C. SEMENZATO, *Le pitture del Trecento al Santo*, in *La cappella del Beato Luca e Giusto de' Menabuoi nella Basilica di Sant'Antonio*, a cura di C. Semenzato, Padova 1988, pp. 103-125, in partic. p. 111), ovvero più ambiziose imprese decorative quali l'Oratorio di San Giorgio sul sagrato del Santo, cappella funebre Lupi di Soragna, e dotato sulla parete di fondo di una pregevole *Incoronazione della Vergine* di mano di Altichiero (L. BAGGIO, *Storia e arte nell'oratorio di San Giorgio*, in *Altichiero da Zevio nell'oratorio di San Giorgio. Il restauro degli affreschi*, a cura di L. Baggio, G. Colalucci e D. Bertolotti, Roma 1999, pp. 11-31).

¹⁶³ Cfr. C. GASPAROTTO, *La reggia dei da Carrara* cit., 1966-1967, p. 100.

massima parte a secco con amorevole attenzione al dato naturale: i grappoli di uva e le foglie di un verde brillante che già vira al rosso autunnale presuppongono un attento studio dal vero, in anticipo sugli esiti più noti e già ben indagati dell'*Erbario* cararese¹⁶⁴.

La concitata *verve* narrativa, e l'impeto febbrile che anima realmente i personaggi, è una novità che fa la sua comparsa in questo ciclo pittorico, e che presuppone la conoscenza degli esiti più espressivi dei pittori emiliani, ma anche probabilmente di artisti nordici attivi a Bolzano, compiaciuti interpreti di un substrato giottesco trattato con ardente irruenza¹⁶⁵. Si veda, ad esempio, l'episodio del *Sacrificio di Isacco* (tav. XC), dove Abramo con scatto impetuoso trattiene il figlio e alza la mano destra per sferrargli il colpo mortale. La concitazione del momento è resa non solo attraverso l'espressione irrequieta del padre, ma soprattutto con i moti e le azioni dei personaggi. Si veda ancora il riquadro con *Giuditta e Oloferne* (tav. CVII): in primo piano sta la tenda, aperta, in cui Oloferne giace a letto; Giuditta ha già sferrato il primo colpo mortale, e la testa ormai mozzata del generale ricade verso il basso fra fiotti di sangue, mentre il braccio destro ormai privo di vita scivola lungo il fianco del giaciglio; la mano dell'eroina biblica è ancora alzata, e si prepara a calare il secondo fendente, con cui decapiterà il generale assiro. Se non fosse per la spietata azione Giuditta sarebbe una perfetta dama di corte: l'abito alla moda, cangiante fra il giallo e l'arancio, è di un'eleganza fastosa, e l'eroina biblica non rinuncia al vezzo di fissarlo alla cinta per non macchiarlo del sangue di Oloferne, raccogliendolo sul ginocchio e mettendo in mostra il risvolto di vaio.

Grande rilievo è dato anche all'ambientazione fantastica con città turrette e dense di edifici ammassati uno sull'altro: Sodoma (tavv. LXXXVII-LXXXVIII) è colma di costruzioni fittamente compattate: la porta urbica, sulla destra, ritratta in scarto prospettico, e di vago sapore classicheggiante, è forse memore della *Porta Aurea* dove Anna e Gioacchino si incontrano in Cappella Scrovegni, con le due torrette angolari, l'ampia arcata a tutto sesto, e le merlature sommitali. Alla porta si collegano le mura cittadine, della stessa tonalità chiara e di struttura identica, che in primo piano sono idealmente sfondate per permettere la visione della distruzione della città. Gli edifici interni sono tipici di una città trecentesca, e si distinguono solai, portici, e palazzi turretti. La generale caduta delle stesure finali a secco ha messo in luce le molte incisioni sull'intonaco, segno dell'inquieto sperimentalismo con cui il pittore provava direttamente su muro le

¹⁶⁴ Cfr. G. MARIANI CANOVA, R. BENEDETTI, in *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione – Palazzo del Monte; Rovigo, Accademia dei Concordi, 21 marzo – 27 giugno 1999), a cura di G. Baldissin Molli, G. M. Canova e F. Toniolo, Modena 1999, pp. 154-157, cat. 54; EADEM, *La miniatura a Padova nel tempo dei Carraresi*, in *Guariento e la Padova Carrarese. Padova Carrarese cit.*, 2011, pp. 63-71, in partic. pp. 69-70.

¹⁶⁵ Andrea De Marchi sottolinea l'importanza di queste correnti, di cui gli esiti più significativi si rintracciano nel *Trionfo della morte* dipinto nella cappella di San Giovanni dei Domenicani a Bolzano, e nelle pitture eseguite ancora a Bolzano dal Maestro di Sant'Urbano; A. DE MARCHI, *Tavole veneziane, frescanti emiliani e miniatori bolognesi cit.*, 1999, p. 14.

sue composizioni: emerge così una folta serie di possibilità alternative nei vari elementi che compongono le strutture, così come nel loro generale assetto, che poi il pittore scartò in corso d'opera. Anche le mura possenti, in mattoni rosati, con torrette e porta urbana di classico nitore, che racchiudono la città di Betulia alle spalle di Giuditta e Oloferne (tavv. CVII, CIX), e proteggono gli edifici serrati al loro interno, rivelano aderenti tangenze con reali architetture trecentesche, e non è escluso che celino riferimenti a quelle che a Padova aveva fatto innalzare Ubertino¹⁶⁶. Va notato come la città di Betulia, che rappresenta un elemento positivo nella narrazione, sia ordinatamente costruita e organizzata con grande armonia e nitore; ciò la distingue notevolmente dalla Sodoma raffigurata nello stesso ciclo, che palesa la sua essenza negativa nel disordinato affastellamento degli edifici, schiacciati gli uni sugli altri, in un caotico intrico di strade e palazzi.

Il colorismo luminoso e cangiante si manifesta ovunque negli affreschi: si veda l'abito preziosissimo del Faraone in *Giuseppe interpreta i sogni del Faraone* (tavv. XCVI-XCVII), di foggia europea: cangiante fra il rosso e l'arancio, bordato di fregi dorati e foderato di ermellino, è trattenuto sul petto da una elaborata spilla eseguita in pastiglia e in origine certamente dorata; il mantello che avvolge Abramo nel *Sacrificio di Isacco* (tav. XC), che su una base rossastra muta continuamente fra il grigio e il giallo; o ancora, la veste di Nabucodonosor tutta orchestrata fra tonalità rosa e verde pallido che assecondano i movimenti della figura, rimescolandosi di conseguenza. Se gli insistiti cangiantismi si ispirano ancora, forse, all'insegnamento del Maestro del coro Scrovegni, i raffinati tessuti rimandano piuttosto alla reale produzione dell'epoca¹⁶⁷; i personaggi sacri vestivano quindi secondo le più aggiornate tendenze del secondo Trecento, attualizzando di conseguenza la narrazione biblica. Fa qui la sua comparsa anche l'artificioso stratagemma delle ombre colorate, con cui il pittore ottiene effetti di grande preziosismo: il tessuto che Sem e Iafet usano per coprire le nudità di Noè (tav. LXXXIV), di un bellissimo verde acqua, presenta ombre rosso mattone, che non a caso è assai prossimo ad essere il suo colore complementare. Non è escluso che un tale accorgimento venisse più o meno direttamente suggerito al pittore dagli intellettuali che frequentavano la reggia a quell'epoca: gli studi di ottica, allora particolarmente fiorenti presso lo *Studium*, si dedicavano alla natura fisica della luce e del colore¹⁶⁸,

¹⁶⁶ Cfr. *Le mura ritrovate: fortificazioni di Padova in età comunale e carrarese*, a cura di A. Verdi, Padova 1988.

¹⁶⁷ Cfr. D. DEVOTI, *L'arte del tessuto in Europa*, Milano 1974; P. FRATTAROLI, *I tessuti medievali nell'entroterra veneto, dalla metà del XIII alla metà del XIV. Aspetti tecnici e desinenze ornamentali*, in *Tessuti nel Veneto. Venezia e la terraferma*, a cura di G. Ericani e P. Frattaroli, Verona 1993, pp. 191- 228; 171-190; A. M. SPIAZZI, *La storia del tessile in area veneta dal secolo XIV alla metà del secolo XV. Repertorio iconografico e stilistico*, ivi, pp. 171-190; D. DAVANZO POLI, *The arts and crafts of fashion in Venice from the 13th to the 18th Century*, Venice 2004. Sul valore documentario della pittura dell'epoca, quale testimonianza di reali tessuti, si veda: C. HOENIGER, *Le stoffe nella pittura Veneziana del Trecento*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento* cit., 1992, 2 voll., II, pp. 17-87; D. DAVANZO POLI, *Arti decorative a Venezia come fonti iconografiche di moda, secoli XIV-XV*, in *Dalla testa ai piedi. Costume e moda in età gotica*, Atti del Convegno (Trento, 7-8 ottobre 2002), a cura di L. Dal Prà, Trento 2006, pp. 199-219.

¹⁶⁸ Cfr. F. CECCHINI, s.v. *Ottica*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, IX, Roma 1998, pp. 10-15.

formando il substrato teorico ideale per sperimentarne le ricadute in ambito figurativo.

Si evidenzia inoltre una sciolta narratività che sfrutta espedienti innovativi e di grande effetto: l'episodio della *Distruzione di Sodoma* (tavv. LXXXVII-LXXXVIII), ad esempio, che si svolge fra il *Colloquio di Abramo con gli angeli* e il *Sacrificio di Isacco*, è abilmente incuneato nel secondo piano; questo non solo per evidenziare con un astuto stratagemma la contemporaneità degli avvenimenti (se l'episodio fosse stato dipinto in semplice sequenza sarebbe stato letto come posteriore, nella narrazione, al primo), ma anche per evidenziare efficacemente la continuità fra gli eventi della storia di Abramo, raffigurati in primo piano. La distruzione di Sodoma si configura così come una sorta di parentesi nella narrazione principale, che non viene interrotta ma solo completata attraverso il riferimento a fatti ad essa in qualche modo collegati. Si veda, ancora, la *Fuga di Lot* (tav. LXXXIX) dove il pittore insinua abilmente le figure fra le quinte teatrali di due speroni rocciosi, suggerendo così la loro definitiva uscita di scena; come già per il primo angelo che a sinistra lanciava fiamme sulla città di Sodoma nell'episodio della sua distruzione, il cui nimbo in alto era tagliato dalla cornice a indicare l'esistenza di uno spazio altro, in sviluppo ben oltre i limiti imposti dai riquadri pittorici, così i fuggitivi spariscono letteralmente dietro la roccia. Le *Storie di Giuseppe* (tavv. XCI-XCVI) mostrano quattro consequenziali momenti narrativi, tutti raffigurati all'interno del medesimo campo pittorico; Giuseppe spunta dal fondale roccioso e avanza verso il primo piano, fine accorgimento pittorico che evoca lo sviluppo in profondità e in diversi piani digradanti dello spazio scenico. A destra il giovane Giuseppe viene estratto nudo dalla cisterna, per essere venduto come schiavo ai mercanti che passano fortuitamente in zona, mentre in primo piano uno dei fratelli ne macchia la veste con il sangue di una capra, per simulare la morte del giovane. Come già negli episodi precedenti, anche in questo caso Guariento sfrutta gli elementi del paesaggio per creare non solo diversi piani spaziali, ma anche per rendere l'idea della sequenzialità narrativa degli avvenimenti. Un simile espediente era già stato utilizzato nel *Noli me tangere* del polittico Norton (tav. XXXI), dove uno sperone roccioso abilmente introdotto nella narrazione scindeva il riquadro in due diversi momenti narrativi, con l'incontro fra la Maddalena e il Risorto in primo piano, e l'angelo con i soldati addormentati nel secondo. Si tratta di una soluzione di grande efficacia e di notevole estro creativo: non ha precedenti negli affreschi giotteschi a Padova, e sembra essere stata introdotta da Guariento.

La novità principale del ciclo carrarese consiste nel sistema a narrazione continua degli affreschi, che non si interrompono in corrispondenza delle cesure angolari, ma al contrario le negano con la continuità della pittura; ciò si evidenzia non solo nei partiti decorativi che compongono lo zoccolo e le incorniciature (tav. XCV), ma anche negli episodi della storia sacra, che si dipanano talvolta su due pareti tangenti dissimulando l'angolo con elementi pittorici.

Nell'episodio di *Giuditta e Oloferne* (tav. XCIV) ad esempio, la quinta rocciosa che racchiude la scena a destra si estende fino alla parete di controfacciata, interrotta solo dalle ridipinture cinquecentesche; in *Davide e Golia* (tavv. XCIX-C) il gigante colpito a morte si staglia solitario sulla parete, tanto da far pensare che l'eroe biblico fosse dipinto sul muro contiguo.

Tale sistema narrativo ha fatto molto discutere gli studiosi, che precocemente ne hanno rilevato la singolarità, senza tuttavia riuscire ad individuarne definitivamente la fonte. E' stato più volte supposto che Guariento potesse aver tratto ispirazione dai mosaici marciiani, che proprio allora si andavano completando, e che assecondano nel loro andamento la sfericità della cupola, priva di cesure architettoniche. Un simile riferimento è senz'altro valido; in questi anni, infatti, il pittore guardò spesso a Venezia, e proprio il battistero marciano fu preso a modello per le iconografie delle gerarchie angeliche. Non è escluso, tuttavia, che anche altri fossero i modelli parafrasati dal pittore, in un continuo, irrequieto, sperimentalismo di grande forza. Tali questioni, che coinvolgono i sistemi narrativi di Guariento, verranno discusse più avanti nel testo (cfr. § 2.2).

I dipinti della cappella carrarese ci mostrano quindi il pittore alle prese con una incontenibile frenesia creativa, alla ricerca costante di nuovi sistemi espressivi e soluzioni figurative sempre più ardite. La messa a punto di un codice linguistico degno della cappella di palazzo dei principi carraresi passa attraverso la rilettura di fonti stilistiche tradizionali, e l'estrosa invenzione di innovativi stratagemmi pittorici.

La sua fama, frattanto, aveva valicato i confini cittadini e sul finire del decennio Guariento è chiamato a Bolzano dove decora la cappella di San Nicolò, di patronato dei Rossi-Botsch, nella locale chiesa dei Domenicani (cat. 14, tavv. CLXXIII-CLXXXIV). Sebbene priva di appigli cronologici sicuri, l'impresa è databile alla fine degli anni Cinquanta su solide basi stilistiche¹⁶⁹, e va ritenuta conclusa entro il 1361, come considerazioni araldiche sembrano suggerire¹⁷⁰. Si trattava di un ciclo molto vasto e articolato, che comprendeva *Storie di San Nicolò* affrontate forse a *Storie della Vergine* all'interno della cappella, *Profeti* nel sottarco di accesso (tav. CLXXVI), la *Pentecoste* nella controfacciata (tav. CLXXV); la decorazione si estendeva all'esterno della cappella, dove due *Arcangeli* (tavv. CLXXVIII-CLXXIX) erano a guardia dell'ingresso, in corrispondenza dell'arco, un *San Cristoforo* giganteggiava a destra accompagnato da storie della sua vita (tav. CLXXIII) -dipinte, queste, dal Secondo maestro di San Giovanni in Villa¹⁷¹-, mentre sul lato opposto la decorazione si disponeva in quattro registri sovrapposti: *Storie di Agostino* (tav. CLXXIII) e coppie

¹⁶⁹ Cfr. T. FRANCO, in *Atlante. Tr3cento* cit., 2002, p. 121.

¹⁷⁰ La proposta si deve a Nicolò RASMO che nota come gli stemmi e i cimieri dei committenti fossero privi di corona sull'elmo, considerazione che suggerisce una datazione anticipata rispetto al 1361 quando i Rossi-Botsch ottennero il titolo di cavalieri col predicato di Zwingeburg; N. RASMO, *La Chiesa dei Domenicani a Bolzano* cit., 1941, p. 371.

¹⁷¹ Cfr. T. FRANCO, in *Atlante. Tr3cento* cit., 2002, pp. 122-130, cat. 3.13.2.

di *Santi* (tav. CLXXIII) entro cornici trilobate nella parte bassa della parete, e *San Giorgio e il drago* (tav. CLXXVII) in alto. Questi ultimi episodi erano dipinti senza soluzione di continuità fra la parete della navata della chiesa e quella di controfacciata, riproponendo quindi accorgimenti già sperimentati in cappella carrarese. Infine, *Storie di Sant'Antonio Abate* completavano l'impresa in controfacciata, eseguite dal Primo maestro di San Giovanni in Villa¹⁷².

La cappella fu abbattuta nel 1820 dopo le soppressioni napoleoniche; ciò che ancora sopravviveva, e che venne rimesso in luce all'inizio del Novecento quando lo strato di scialbo che ricopriva le pareti della chiesa venne rimosso, fu definitivamente distrutto nel corso della seconda guerra mondiale. L'analisi stilistica dei dipinti, pertanto, non può che essere parziale e si avvale delle foto scattate nel secolo scorso dopo la scoperta degli affreschi.

Si può ancora apprezzare, nelle riproduzioni fotografiche, la vertiginosa ascesa delle capacità prospettiche del pittore, particolarmente evidenti nell'arco trilobato che inquadrava le figure della *Principessa* e di *San Giorgio* (tav. CLXXVII), in forte aggetto prospettico e costruito tenendo conto delle distorsioni ottiche dovute alla notevole altezza da terra del dipinto, ma anche alla sua estensione su due pareti contigue; e nella bellissima cornice (fig. 28) che racchiudeva il monumentale *San Cristoforo*, formata da una serie di archetti su mensole fogliacee, decorata da



Fig 28: Guariento, *San Cristoforo*. Bolzano, Chiesa dei Domenicani.

motivi floreali, e disposta in forte scorcio in modo da comunicare l'illusione di una reale profondità, effetto accresciuto dalla circolarità dell'imposta su cui l'arco dipinto si innestava.

Si tratta di una struttura innovativa e di grande originalità,



Fig. 29: Paolo Veneziano, *Vergine in trono con il Bambino*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.

che pare desunta ancora una volta da modelli non pittorici: il riferimento più diretto pare piuttosto rintracciabile nelle carpenterie dei polittici veneziani, quali ad esempio quella che incornicia la *Vergine in trono con il Bambino* di Paolo Veneziano, conservata presso le Gallerie dell'Accademia

¹⁷² *Ivi*, pp. 130-134, cat. 3.13.3.

di Venezia¹⁷³ (fig. 29), o quella che inquadra il trittico di collezione Alana dello stesso Guariento (cat. 11, tavv. CLXV-CLXVII). Così anche la *Pentecoste* (tav. CLXXV) che svettava sull'alto della parete di controfacciata della cappella, e che era organizzata in una serie di nicchie che a partire da due edicole laterali si concludevano in un arco centrale riservato alla Vergine, pareva quasi una galleria di archetti ciechi, sostenuti com'erano da mensole in prospettiva.

Grande attenzione era poi riservata all'aspetto narrativo, come si evince dall'unico episodio testimoniato dalle foto novecentesche in cui si vede un'azione in pieno svolgimento, ovvero *San Giorgio e il drago* (tav. CLXXVII): l'espressione trepidante della *Principessa*, che spia l'evolversi della lotta dal riparo sicuro della parete di controfacciata della chiesa; il volto concentrato e teso del *santo cavaliere* che in groppa al suo destriero solleva la lancia pronto a sferrare il colpo mortale, proiettandosi in avanti con il busto per imprimere maggior forza all'attacco.

La maturità dello stile del pittore non mancò di incidere profondamente sugli sviluppi della scuola pittorica locale, fortemente debitrice della sua impresa a Bolzano¹⁷⁴. Lo stesso Guariento non fu insensibile al linguaggio figurativo nordico, ed anzi pare averne assorbite alcune specificità che riemergeranno nelle opere successive.

2.1.6 GLI ULTIMI ANNI, FRA NEOGIOTTISMO E FANTASIE GOTICHE

Le opere degli ultimi anni, vale a dire del pieno settimo decennio, evidenziano il progressivo accostamento di Guariento al neogiottismo, ovvero il vasto fenomeno che accomunò i principali centri della Valpadana fra Veneto, Emilia e Lombardia nel corso degli ultimi decenni del Trecento. Nella calzante definizione di Carlo Volpe, i pittori che aderirono a tale corrente sembrano “*risalire alle fonti stesse, le più razionali e più classiche, del gotico “all'italiana” di Arnolfo e di Giotto*”¹⁷⁵; si trattò, in sostanza, di un recupero dei valori di stile, di razionalismo e logica lucidità di Giotto, che trovò i suoi più maturi campioni, a Padova, in Jacopo Avanzi, Giusto de' Menabuoi e soprattutto Altichiero¹⁷⁶.

Tale orientamento di gusto si coglie bene anche nelle ultime opere di Guariento, annoverabile quindi fra i più precoci neogiotteschi padani, e tanto in dipinti su tavola quanto ad

¹⁷³ Cfr. F. SPADAVECCHIA, in *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra (Rimini, Castel Sismondo, 19 agosto – 29 dicembre 2002), a cura di F. Flores D'Arcais e G. Gentili, Cinisello Balsamo (Mi) 2002, pp. 154-155, cat. 26.

¹⁷⁴ Si veda soprattutto T. FRANCO, in *Atlante. Tr3cento* cit., 2002.

¹⁷⁵ C. VOLPE, *La pittura gotica. Da Lippo di Dalmasio a Giovanni da Modena*, in *La Basilica di San Petronio in Bologna*, Bologna 1983, 2 voll., I, pp. 213-294, in partic. p. 214; A. DE MARCHI, *Per un riesame della pittura tardogotica a Venezia: Nicolò di Pietro e il suo contesto adriatico*, “*Bollettino d'Arte*”, LXXII, 1987, 44-45, pp. 25-66; D. BENATI, *Jacopo Avanzi nel rinnovamento della pittura padana del secondo '300*, Bologna 1992; M. M. DONATO, “*Pictore studium*”: appunti sugli usi e lo statuto della pittura nella Padova dei Carraresi (e una proposta per le “città liberate” di Altichiero e Giusto al Santo), “*Il Santo*”, 39, 1999, pp. 467-504.

¹⁷⁶ C. VOLPE, *La pittura gotica* cit., 1983, pp. 214-218.

affresco. Ciò che Guariento sembra soprattutto recuperare dal maestro è la solida volumetria dei corpi, la cui plasticità insistita stempera il linearismo gotico in una maggiore monumentalità, ma anche il nuovo rigore mentale con cui organizza le scene affrescate all'interno di incorniciature cosmatesche, scandendo così la narrazione in ordinati episodi; infine, anche le solide architetture risalgono a prototipi giotteschi, come argomentremo più avanti (cfr. § 2.2), in una sempre maggiore capacità di resa prospettica che anticipa certi esiti di Giusto de Menabuoi, Altichiero e Jacopo Avanzi. Il tutto senza rinunciare alle sue più tipiche cifre figurative, ovvero la narrativa partecipe e gustosa, l'amorevole cura riservata ai dettagli desunti dalla realtà quotidiana, l'attitudine a espandere il racconto in una serie di episodi secondari e di gradevole sapore anedddotico.

Fra le opere su tavola che dimostrano tale orientamento di gusto si annovera la *Madonna con Bambino* del Metropolitan Museum di New York (cat. 15, tavv. CLXXXV-CLXXXVI), concordemente attribuita al maestro e datata agli anni Sessanta¹⁷⁷. La solenne figura di Maria è ammantata in una bellissima veste rosa con risvolti verdi, le cui bordure dorate ne segnano il profilo mosso e sinuoso donando grande eleganza alla figura. Così il morbido tessuto che avvolge il Bambino come un sudario è altrettanto mosso e vibrante. Gli incarnati mostrano ancora la fusione di colore e la superficie pastosa delle opere precedenti, memori di Tomaso -a sua volta annoverabile fra i più precoci esponenti del neogiottismo¹⁷⁸- e Vitale. Le figure, tuttavia, non sono più esili e sinuose, ma al contrario caratterizzate da nuova plasticità e sodezza delle carni, nei volti ben torniti e volumetrici che rimandano a suggestioni del Giotto Scrovegni. Si coglie, in sostanza, un rinnovato impegno nella resa credibile del plasticismo delle figure, non più solo eleganti e flessuose, ma finalmente compatte nella consistenza tangibile della loro fisicità.

La nuova attitudine si evidenzia anche negli affreschi, che a loro volta mostrano una rinata passione per il *modus operandi* giottesco, senza tuttavia che tale riferimento arrivi a sopprimere la vasta gamma di interessi del pittore. L'attenzione nei confronti del maestro toscano si conferma anche in talune iconografie e nell'uso del monocromo¹⁷⁹, che fa la sua comparsa proprio nell'ultima attività del pittore: le bellissime *Virtù* della tomba del doge Dolfin ai Santi Giovanni e Paolo (cat. 17, CCVII-CCX), databili al 1362 circa, rimandano ai precedenti dell'Arena non solo dal punto di vista iconografico, con precisi prestiti dai dipinti giotteschi, ma anche nella soluzione del monocromo su specchiature marmoree policrome; così lo zoccolo della cappella maggiore degli Eremitani, con i *Sette pianeti e le sette età dell'uomo* (cat. 19, tavv. CCXL-CCXLVI), probabilmente esemplato sulle pitture astrologiche realizzate da Giotto nel Salone della Ragione,

¹⁷⁷ Si veda, con bibliografia precedente, F. FLORES D'ARCAIS, in *Guariento e la Padova carrarese. Guariento cit.*, 2011, pp. 189-190, cat. 32.

¹⁷⁸ Soprattutto in riferimento agli affreschi di San Francesco a Mantova, importanti anche per la formazione di Jacopo Avanzi; C. VOLPE, *La pittura gotica cit.* 1983, p. 217.

¹⁷⁹ Cfr. K. KRAFT, *Zum Problem der Grisaille-Malerei im italienischen Trecento*, Monaco 1962.

rivela a sua volta l'influsso dei *Vizi* e delle *Virtù* Scrovegni nell'esibizione di figure ancora una volta monocrome che si stagliano sullo sfondo di lastre dipinte in tenui sfumature marmoree. Ciò non significa certo che si tratti di semplici copie passive: la *Giustizia* Dolfin (tav. CCIX), per la quale Guariento ha utilizzato una fonte iconografica diversa rispetto agli affreschi giotteschi, è una splendida dama di corte, che trova riscontro nelle comparse femminili che popolano gli affreschi degli Eremitani. Il bellissimo volto (fig. 30), nobile ed enigmatico, è pressoché sovrapponibile a quello della deliziosa *Madonna dell'umiltà* del Getty Museum (cat. 18, tavv. CCXI-CCXIII, fig. 31), di un tale estro decorativo da aver portato Roberto Longhi¹⁸⁰ ad ipotizzare influssi lombardi¹⁸¹ riferibili al “*dipingere dolcissimo e tanto unito*”¹⁸² che caratterizzava i vertici della pittura di secondo Trecento in Italia del nord. Che in quegli anni Guariento guardasse in direzione della Lombardia, ma con modalità che ci sfuggono, pare del resto confermato dall'iconografia delle *Storie di Sant'Agostino* nella chiesa dei Domenicani a Bolzano e nella cappella maggiore della chiesa degli Eremitani di Padova, che sembrano liberamente desunte da quelle scolpite a corredo della tomba del santo in San Pietro Cielo d'Oro a Pavia¹⁸³.



Fig. 30: Guariento, *Giustizia*. Venezia, Basilica dei Santi Giovanni e Paolo.



Fig. 31: Guariento, *Madonna dell'umiltà*. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.

Le due cappelle dipinte dal pittore agli Eremitani nei pieni anni Sessanta, quella maggiore e quella intitolata a Sant'Antonio Abate sul fianco destro della navata (cat. 19, CCXIV-CCXLIX; cat. 16, tavv. CLXXXVII-CCVI) -da taluni datata alla fase iniziale della carriera dell'artista¹⁸⁴, ma a

¹⁸⁰ R. LONGHI, *Guariento: un'opera difficile* cit., 1957.

¹⁸¹ Lo studioso fa riferimento, in particolare, alla “*seconda ondata di novità fiorentine giunta nel Nord*” che aveva il suo entro a Viboldone; R. LONGHI, *Guariento: un'opera difficile* cit., 1957, p. 40.

¹⁸² C. VOLPE, *Il lungo percorso del “dipingere dolcissimo e tanto unito”*, in *Storia dell'arte italiana. V. Dal Medioevo al Quattrocento*, a cura di F. Zeri, Torino 1983, pp. 231-304.

¹⁸³ Cfr., con bibliografia precedente, V. DA GALI, in *Iconografia agostiniana* cit., 2011, pp. 320-329, cat. 123.

¹⁸⁴ Francesca Flores D'Arcais ribadì a più riprese la cronologia precoce del ciclo, posto in relazione alla presenza del pittore agli Eremitani nel 1338, testimoniata per via documentaria (cfr. *Regesto documentario*, documento 1); F.

tutta evidenza opera della piena maturità¹⁸⁵-, ostentano una arguta *verve* narrativa, pur se disciplinata all'interno di una rigorosa incorniciatura cosmatesca. Si vedano, ad esempio, i diavoli e le tentazioni che tormentano *Sant'Antonio* (tav. CCI), che offrono al pittore il pretesto per soffermarsi su particolari puramente fantastici e trattati tuttavia alla stregua di elementi reali: la cura riservata alla raffigurazione del gigantesco demone nell'episodio di *Antonio vede salire le anime al cielo* (tav. CCIV), ad esempio, che Guariento ritrae nei minimi dettagli della folta peluria spettinata, delle zanne porcine che fuoriescono dalle labbra dischiuse, restituisce l'impressione di una presenza reale che certo doveva impressionare lo spettatore, inducendolo ad una più profonda meditazione e retta condotta. Si veda anche la scena della *Lapidazione di San Filippo* (tav. CCXXII) in cappella maggiore, gremita di una folla variopinta ed esuberante, che accorre ad assistere alla scena con grande veemenza. Alcuni personaggi si precipitano a scagliare sassi contro il santo, trattenendo un lembo della *gonnella* con una mano e usandolo come improvvisato contenitore per le pietre, raccolte da terra. Indossano vesti povere¹⁸⁶, che li qualificano come appartenenti alle classi più basse della società. La veste sollevata mette in mostra tutto ciò che gli uomini indossano, facendoli infine risultare ridicoli: il primo a sinistra, che porta una veste sdrucita e semplici calzari, mostra le gambe nude, mentre quello accanto lascia vedere le *brache* strette sotto al ginocchio e le calzature fasciate. A destra il personaggio vestito di viola espone le gambe nude mentre quello in primo piano, con veste marrone, si piega al punto da slacciare le *calze* sorrette da lacci stretti attorno alle caviglie e al ginocchio, e che nella parte alta dovevano essere assicurate al farsetto, artificio che si trova ripetuto in altre opere dove serve a ridicolizzare il personaggio raffigurato e a manifestarne la natura meschina¹⁸⁷; come se ciò non bastasse, da un buco nella calza destra escono le dita del piede. Le vivaci comparse che animano il ciclo dei *Sette pianeti* (tavv. CCXL-CCXLVI) non sono da meno, ed esprimono in un nutrito campionario di moti ed espressioni una prorompente vitalità che

FLORES D'ARCAIS, *Guariento. Tutta la pittura* cit., 1974, pp. 63-64; EADEM, *Profilo di Guariento*, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento* cit., 2011, pp. 17-37, in partic. p. 18.

¹⁸⁵ Per una datazione tarda si vedano: S. BETTINI, *Le pitture di Giusto de' Menabuoi nel Battistero del Duomo di Padova*, Venezia 1960 pp. 26-27; S. BETTINI, L. PUPPI, *La chiesa degli Eremitani* cit., 1970, p. 37. Con Bettini concordano Anna Maria Spiazzi, Davide Banzato e Tiziana Franco; cfr. A. M. SPIAZZI, *Padova*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento* cit., 1992, 2 voll., I, pp. 88-177, in part. p. 112; D. BANZATO, *Guariento*, in *Giotto e il suo tempo* cit., 2000, pp. 176-180, in part. p. 179; T. FRANCO, *Guariento: ricerche tra spazio reale e spazio dipinto*, in *Il secolo di Giotto* cit., 2007, pp. 335-349, in partic. pp. 339, 344-345. Secondo Rodolfo Pallucchini l'impresa sarebbe invece databile in un momento assai prossimo alla decorazione della cappella carrarese; R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana* cit., 1964, p. 113.

¹⁸⁶ Cfr. R. LEVI PISSETZKY, *Enciclopedia della moda. Storia del costume in Italia*, Roma 2005, 3 voll., I, p. 212.

¹⁸⁷ Per una scena del tutto simile, con la *Lapidazione di Santo Stefano* contenuta nell'Ofiziolo ms. lat. 757 della Biblioteca Nazionale di Parigi, cfr. R. LEVI PISSETZKY, *Enciclopedia della moda* cit., 2005, p. 212. La cosa era giudicata molto negativamente all'epoca, tanto che lo stesso Boccaccio la commenterà dicendo che gli uomini avevano adottato “*un costume il quale, quantunque a loro prestantissimo paia*” è “*detestabile*” e “*abominevole* [...] e questo è, che portano i panni sì corti, e specialmente al cospetto delle donne” che anche senza vederli in volto “*guardandogli alle parti inferiori*” si può “*agevolmente cognoscere che egli è maschio*” sicchè c'è da temere che non rimanga “*differenza alcuna da' bruti animali*”. Sappiamo che erano soprattutto contadini e lavoratori manuali che spesso non le allacciavano, per esigenze di comodità.

conferisce grande credibilità alle teorie astrologiche lì visualizzate.

Il colorismo luminoso e cangiante adottato negli affreschi della cappella carrarese torna nel ciclo degli Eremitani: le ombre colorate, in particolare, sono riproposte in molteplici varianti nelle storie qui dipinte, e si veda ad esempio la bellissima veste del sacerdote sulla destra di *Filippo condotto a sacrificare a Marte* (tav. CCXVIII), di un azzurro chiarissimo che si scurisce in ombre rosse.



Fig. 32: Guariento, *Fregio decorativo*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore.



Fig. 33: Venezia, Palazzo Ducale, Capitello della Giustizia.

cui forse si cela lo stesso Francesco il Vecchio¹⁹⁰; e altri meno platealmente visibili, ma spettatori

L'attualizzazione della storia sacra è notevolmente enfatizzata, nel ciclo della cappella maggiore, giungendo ad esiti finora insospettati dalla critica: fanno qui la loro comparsa i primi *ritratti nascosti* della pittura padovana¹⁸⁸, in netto

anticipo su Giusto de' Menabuoi ed Altichiero normalmente ritenuti inventori del genere¹⁸⁹; mostrano membri di famiglie altolocate, fra cui gli stessi committenti, abilmente dissimulati nelle trame dell'episodio sacro e sempre separati dall'evento principale tramite partiture architettoniche: si vedano le elegantissime dame che presenziano alla *Vestizione di Agostino* (tav. CCXXV) e che fissano l'osservatore quasi a sfidarlo a riconoscerle; il gruppo di gentiluomini che assiste ad *Agostino consegna la regola* (tav. CCXXVI), fra

¹⁸⁸ Z. MURAT, G. VALENZANO, *Donne dimenticate. Esempi di committenza femminile nel Veneto medievale*, in *Medioevo: I committenti* cit., 2011, pp. 187-200, in partic. pp. 192-196.

¹⁸⁹ B. G. KOHL, *La corte carrarese, i Lupi di Soragna e la committenza artistica al Santo*, in *Cultura, arte e committenza* cit., 2003, pp. 317-327, in particolare p. 326.

¹⁹⁰ Non è escluso che la scena celi ricordi e suggestioni del terzo capitolo generale dell'ordine, celebrato proprio nella chiesa degli Eremitani di Padova il 4 settembre del 1358. Durante tale avvenimento un numero cospicuo di frati si era riunito a Padova sotto l'occhio vigile e attento di Francesco il Vecchio che, come riporta Portenari, “*fu presente alle dispute, prediche, conviti, e fece molti doni*” (A. PORTENARI, *Della felicità di Padova*, Padova 1623, p. 452), assistendo attentamente e quasi vegliando sull'assemblea proprio come il personaggio dipinto; e forse a ricordare inoltre con la sua presenza il controllo che la Signoria esercitava su ogni componente della vita cittadina.

altrettanto inconsueti¹⁹¹.

L'interesse nei confronti delle altre arti si manifesta anche in quest'opera: i rigogliosi fioroni gotici che sbocciavano dalle partiture architettoniche della volta (fig. 32), in parte sopravvissuti, sono desunti direttamente dalla contemporanea plastica veneziana, e un puntuale confronto si può istituire con le foglie *a onda*¹⁹² (fig. 33) di molti capitelli di Palazzo Ducale¹⁹³.

Così la bellissima nicchia a conchiglia in prospettiva che sormonta la figura di *San Paolo* (tav. CCXVIII) è resa con tale aderenza al dato reale da far supporre un preciso modello plastico cui il pittore poteva far riferimento; così organizzata, l'incorniciatura pare accostarsi alle carpenterie di polittici veneziani, ed in particolare a quelle che inquadravano santi a figura intera all'interno di strutture con conchiglia, appunto, e colonnine tortili laterali. La confidenza con cui Guariento tratta la finzione scultorea si evidenzia nell'angolo fra il semipilastro del catino absidale e la parete dell'abside (fig. 34): la continuità della cornice scolpita che decora la membratura architettonica è simulata in pittura al punto che Guariento, con grande disinvoltura, completa la decorazione vegetale scolpita, dipingendo la porzione mancante, così come finge la continuità della cornice dipingendola sull'intera parete. L'astuto artificio doveva in origine risultare ancora più credibile: tracce di finitura policroma sopravvivono infatti nella cornice scolpita, ed è quindi ipotizzabile che Guariento l'avesse dipinta utilizzando gli stessi pigmenti usati nell'affresco, raggiungendo così esiti di abile dissimulazione grazie all'accordo cromatico fra la parte scolpita e quella dipinta.



Fig 34: Guariento, *Cornice marcapiano*. Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella Maggiore.

Il razionalismo di Giotto non prende il sopravvento, e se Guariento torna agli ideali toscani nelle cornici e nei rigorosissimi edifici, continua tuttavia a guadagnare spazio pittorico appropriandosi degli angoli e delle partiture architettoniche. Nella controfacciata della cappella di Sant'Antonio abate (tav. CXC), ad esempio, il pittore si impadronisce con disinvoltura dei fianchi laterali delle due lesene che scandiscono la parete, dipingendovi un paesaggio roccioso in continuità

¹⁹¹ Lo stesso stratagemma è utilizzato dal pittore in altri riquadri del ciclo affrescato, ed in particolare in *Giacomo il Minore gettato dal tempio di Gerusalemme* (tav. CCXXIII), e in *Agostino ordina i vescovi africani* (tav. CCXXI), episodi in cui sono ben individuabili gruppi di donne che chiaramente appartengono alla Padova del Trecento. Accanto a loro in questi riquadri ed in *San Filippo sostituisce la croce all'idolo* (tav. CCXIX) e *Sant'Agostino consegna la regola dell'ordine* (tav. CCXXVI), si notano distintamente anche personaggi maschili loro contemporanei, mariti, padri, o parenti.

¹⁹² La definizione è proposta da Antonio Manno, in A. MANNO, *Politica, religione e astrologia a Venezia nel Trecento*, in *Il poema del tempo* cit., 1999, pp. 37-186, in partic. p. 58.

¹⁹³ Si vedano ad esempio il capitello della *Giustizia*, e quello dei *Vizi capitali*, nel portico di Palazzo Ducale; cfr. A. MANNO, *Politica, religione e astrologia* cit., 1999, pp. 69-77, cat. 1, e p. 85, cat. 7.

con quello ritratto sulla parete, nonostante inserisca accanto una disciplinata cornice cosmatesca che isola il riquadro centrale, con l'*Adorazione dei Magi*. Anche altri spazi prettamente architettonici, quali le membrature che dividono la volta a crociera della cappella maggiore, sono fatti propri dal pittore che li dipinge simulando una cornice vegetale.

Si tratta di modelli che certo funzionarono da potente stimolo per Altichiero e Giusto de' Menabuoi, attivi proprio nella chiesa degli Eremitani poco dopo la morte del pittore, che li svilupperanno ulteriormente portandoli alle loro estreme possibilità¹⁹⁴.

Esiste una lunga tradizione critica che attribuisce parte degli affreschi della cappella maggiore della chiesa degli Eremitani alla mano di Nicoletto Semitecolo¹⁹⁵; sebbene la presenza del veneziano a Padova non sia documentata in quegli anni, ed anzi pare che nel 1364 risiedesse a Venezia, è tuttavia evidente in questo ciclo il folto intervento di aiuti che certo dovettero lavorare sotto il rigido controllo del maestro. Alcuni volti caricati, la concitata gestualità, i fondali architettonici, rimandano effettivamente alla pala ribaltabile dipinta dal veneziano per l'altare di San Sebastiano nel Duomo di Padova, datata 1367; difficile dire, tuttavia, se le analogie stilistiche siano indice di un adeguamento di Semitecolo ai modi del maestro padovano, come appare probabile, o se indichino la partecipazione del veneziano all'impresa agostiniana. Mi chiedo piuttosto se i collaboratori di Guariento non vadano identificati in Francesco e Antonio Raini, membri della già citata famiglia di pittori e cofanari con cui Guariento intrattenne stretti e duraturi rapporti, e che nel 1363 sono citati proprio nella chiesa degli Eremitani¹⁹⁶. Nessuna opera è stata finora ricondotta al pennello dei Raini, circostanza che preclude qualsiasi possibilità di verifica stilistica. Tuttavia, la confidenza e familiarità esistente fra i pittori, e l'eccezionalità della loro presenza in chiesa proprio in anni in cui vi lavorava Guariento, permettono a mio avviso di pensare ad una collaborazione le cui precise modalità, e soprattutto la divisione dei compiti, non sono immediatamente decifrabili.

L'impresa di Guariento nella cappella maggiore della chiesa agostiniana doveva imporsi per la modernità del suo stile, il brillante risultato coloristico, e le fantasiose soluzioni figurative. Giovedì 16 maggio 1448 si produceva un dettagliatissimo documento, che su incarico di Imperatrice Forzaté, moglie del defunto Antonio Ovetari, affidava a quattro pittori -Giovanni d'Alemagna e Antonio Vivarini, Nicolò Pizolo e Andrea Mantegna- la decorazione della cappella funebre per la quale Antonio aveva lasciato 700 ducati d'oro¹⁹⁷. Si stabilivano anche i modelli che i

¹⁹⁴ Sulla manipolazione dello spazio in Altichiero e Giusto de' Menabuoi si veda, da ultimo, P. SCHOLTZ, *Constructing Space and Shaping Identity. The Painted Architectures of Giusto de' Menabuoi and Altichiero in Padua*, in *L'artista girovago* cit., 2012, pp. 269-306.

¹⁹⁵ Cfr. *supra*, nota 135.

¹⁹⁶ ASPd, *Corporazioni religiose soppresse*, Eremitani, vol. 23, f. 110 v.

¹⁹⁷ Cfr. E. MARTELLOZZO FIORIN, *Trascrizione del primo testamento di Antonio Ovetari*, in *Mantegna e Padova. 1145-1460*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 16 settembre 2006 – 14 gennaio 2007), a cura di G. Baldissin Molli, D. Banzato, A. De Nicolò Salmazo e A. M. Spiazzi, Milano 2006, pp. 45-49.

pittori avrebbero dovuto riprendere, e nello specifico il sottarco d'ingresso avrebbe dovuto ospitare “*pluribus figuris ad instar capelle marioris*” della stessa chiesa, mentre la crociera doveva essere dipinta “*secundum quod factum fuit in capella battisterii*”¹⁹⁸. La soluzione adottata poi, in realtà, mise da parte Giusto e sviluppò unicamente l'esempio di Guariento, che i pittori potevano agilmente osservare nella cappella maggiore della chiesa dove stavano proprio allora lavorando. Al prestigioso precedente furono ispirati gli *Evangelisti*, bellamente ritratti all'interno di cornici modanate sullo sfondo di una lussureggiante flora che sboccia dalle crociere della volta. Certamente ispirata a Guariento era la lussureggiante decorazione della crociera, in cui rigogliose volute fiorite dai costoloni, sullo sfondo blu del cielo stellato, rimandavano precisamente al precedente dipinto dal pittore di corte dei carraresi nella cappella maggiore della chiesa agostiniana.

Un discorso a parte meritano le ultime opere eseguite da Guariento, ovvero il *Paradiso* della Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale (cat. 22, tavv. CCLIII-CCLXXXI), cui si affiancavano l'*Annunciazione* e i *Santi Antonio e Paolo eremiti* commissionati dal doge Marco Corner (1365-1368)¹⁹⁹; nello stesso ambiente di rappresentanza le fonti attribuiscono al pittore alcuni riquadri storici del vasto ciclo che narrava i *Fatti del 1177*, e precisamente la *Battaglia di Spoleto* e l'*Arrivo a Venezia di Alessandro III*²⁰⁰. Si tratta di affreschi purtroppo difficilmente giudicabili: quelli che componevano il ciclo storico sono infatti andati totalmente distrutti, e solo un disegno conservato presso il British Museum²⁰¹ ne restituisce, probabilmente, l'aspetto; i dipinti che invece ornavano la parete orientale della sala, dove era installato il trono dogale, subirono i danni del violento incendio del 1577, e sopravvivono oggi in stato pressoché larvale.

Le porzioni sopravvissute, tuttavia, strappate ed esposte in un altro ambiente, permettono ancora di cogliere le pregevoli qualità che tanto affascinarono Michele Savonarola²⁰², ovvero da un lato l'imponenza e la precisa costruzione prospettica delle architetture, e dall'altro la preziosità della materia pittorica e delle decorazioni.

L'estrema razionalità con cui sono costruite le architetture, tanto quella dell'imponente trono in cui si svolge l'*Incoronazione della Vergine* (tavv. CCLV-CCLVI), quanto quella in cui è ambientata l'*Annunciazione* (tav. CCLIX), non possono prescindere dall'insegnamento del Giotto

¹⁹⁸ V. LAZZARINI, *Documenti relativi alla pittura padovana del secolo XV, con illustrazione e note di Andrea Moschetti*, Venezia 1908, pp. 95-96; cfr. A. DE NICOLÒ SALMAZO, *I tempi e i modi dell'arredo della cappella Ovetari*, in *Mantegna e Padova* cit., 2006, pp. 279-293, in partic. p. 281.

¹⁹⁹ Si veda da ultimo F. RICCOBONO, in *Guariento e la Padova carrarese. Guariento* cit., 2011, pp. 212-215, cat. 38.

²⁰⁰ L'attribuzione della *Battaglia di Spoleto* risale a Francesco Sansovino, mentre quella dell'*Arrivo a Venezia di Alessandro III* a Francesco Zanotto; F. SANOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIII Libri*, Venezia 1581, p. 124; F. ZANOTTO, *Il Palazzo Ducale di Venezia*, Venezia 1853, 4 voll., I, p. 64

²⁰¹ Cfr. D. BENATI, *Jacopo Avanzi nel rinnovamento della pittura padana* cit., 1992, pp. 91-92; A. DE MARCHI, *Gentile da Fabriano. Un viaggio della pittura italiana alla fine del gotico*, Milano 1992, pp. 91-93.

²⁰² M. SAVONAROLA, *Libellus de Magnificis Ornamentis* cit., ms. metà sec. XV.

padovano (cfr. § 2.2). La logica giottesca è tuttavia sottomessa alla favola gotica, in un tripudio di elementi decorativi desunti direttamente dai più aggiornati edifici dell'epoca, nell'altissimo numero di comparse gerarchicamente organizzate, eppure vivaci e libere di muoversi in un dialogo immaginario fra presenze paradisiache e spettatori terreni. *Santi e angeli* sono ritratti in una varietà di pose, atteggiamenti ed espressioni che restituiscono la multiforme natura degli abitanti della Gerusalemme celeste, in un coro armonico e polifonico allo stesso tempo. Stupisce la volontà di Guariento di trattare un soggetto essenzialmente statico con i modi tipici della partecipe narrazione riscontrati nelle opere precedenti: si veda il *San Giovanni* (tavv. CCLXIII-CCLXIV), con stiletto in mano e libro aperto sul seggio, che momentaneamente distratto dall'avvenimento sacro alza lo sguardo incuriosito, e osserva ciò che accade, mentre l'*Aquila* lì accanto allarga le ali con vivace agilità; si vedano gli angeli e i santi (tavv. CCLXXIV-CCLXXX), che pur compostamente disposti attorno agli scranni dialogano silenziosamente fra loro e occhieggiano allo spettatore con fare spigliato.

L'architettura della fiabesca città paradisiaca è costruita con estrema minuzia, e i singoli dettagli che la compongono sono tratti da modelli reali: così la struttura dei seggi rimanda probabilmente a quelli che realmente esistevano nella sala, destinati ai membri del consiglio, in una significativa corrispondenza visiva fra l'assemblea celeste e quella terrena; le decorazioni plastiche che li abbelliscono, i trafori, le colonnine tortili, e i pinnacoli, sono certamente desunti dalla produzione veneziana dell'epoca proseguendo una consuetudine che il pittore aveva inaugurato da lungo tempo; gli archi trilobati, ornati di pigne e fioroni, che in alto scandiscono l'organizzazione scenica si ispirano probabilmente a quanto i lapicidi andavano facendo, contemporaneamente, per completare le trifore della Sala.

Si percepisce anche in quest'opera lo sperimentalismo inquieto e irrefrenabile che aveva contraddistinto le imprese precedenti, e che portava il pittore a collaudare direttamente su muro le possibilità espressive della composizione: l'angelo che suona amabilmente il violino (tavv. CCLXVIII-CCLXX), ad esempio, era stato inizialmente previsto in altra posizione, come si evince dalla sinopia riemersa al di sotto del compagno che suona invece la viola; il disegno soggiacente ci mostra anche come in origine la posizione degli angeli e verosimilmente dei seggi fosse stata predisposta leggermente più in basso rispetto a quanto poi dipinto, in una versione provvisoria che evidentemente non fu giudicata soddisfacente e che venne quindi modificata in corso d'opera con grande disinvoltura.

Rintracciare un confronto diretto per questo dipinto eccezionale non pare possibile; l'unico precedente può identificarsi nell'*Incoronazione* che lo stesso Guariento aveva dipinto per i Carraresi (cat. 8, tavv. LXVIII-LXXIX), qui però amplificato all'infinito in una caleidoscopica

moltiplicazione dei suoi singoli dettagli. L'impatto sulla produzione locale fu infatti vastissimo, e la composizione fu riproposta in moltissime varianti con grande fedeltà²⁰³, ovvero più liberamente reinterpretata²⁰⁴.

Le ultime opere ora analizzate mostrano il pittore in possesso di un ricco bagaglio culturale, stratificato e molto diversificato, cui attingeva con grande naturalezza a seconda delle specifiche necessità figurative. Indicano inoltre come la sua fu un'evoluzione continua e instancabile, priva di battute d'arresto e anzi in costante, rapida, ascesa.

²⁰³ Si consideri la tavola dipinta da Jacobello del Fiore nel 1438 per la cattedrale di Ceneda, con un'*Incoronazione della Vergine* a tutta evidenza desunta dal precedente di Guariento; cfr. S. SINDING-LARSEN, *Christ in the Council Hall. Studies in the Religious Iconography of the Venetian Republic, with a contribution by A. Kuhn*, "Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia", V, 1974, pp. 45-56.

²⁰⁴ Si vedano la tavola di Michele Giambono conservata presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia (cfr. V. POLETTO, in *Guariento e la Padova carrarese. Guariento* cit., 2011, pp. 218-219, cat. 40) e quella di Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna nella cappella del Santo Chiodo nella chiesa di San Pantalon a Venezia (cfr. L. SABBADIN, in *Guariento e la Padova carrarese. Guariento* cit., 2011, pp. 220-221, cat. 41).

2.2 LO SPAZIO DI GUARIENTO: SVILUPPI PROSPETTICI E STRATEGIE NARRATIVE

Sono ben note le parole del medico umanista Michele Savonarola, secondo cui la città di Padova poteva fregiarsi del titolo di “*mater perspectivae picturae*”²⁰⁵ grazie alla presenza di pittori del calibro di Guariento e Giusto de' Menabuoi.

Nel corso del Trecento, infatti, Padova si qualificò come uno dei principali poli di riflessione sulle problematiche ottiche e prospettiche, non solo in campo teorico ma anche pratico: a partire dal “*Giotto spazioso*”²⁰⁶ della cappella Scrovegni, gli artisti attivi in città approdarono a compiute messinscene di raffinatissima fattura, suggestionati probabilmente anche dagli avanzati studi di ottica²⁰⁷ e *perspectiva*²⁰⁸ che gli scienziati andavano contemporaneamente conducendo presso lo *Studium* cittadino. In tale contesto, la città euganea si inserì in un tessuto culturale che affonda le proprie radici nel Duecento, e che attraverso il ricorso alla scienza araba e all'antichità classica approda a compiute elaborazioni formali.

A partire dal XIII secolo si diede nuovo impulso agli studi dedicati alla scienza della visione; inizialmente la disciplina si basò soprattutto su testi antichi, riscoperti e tradotti con rinnovato interesse, e su trattati arabi che filtravano in Europa²⁰⁹ attraverso l'arioso diaframma della corte federiciana²¹⁰. Il *Liber de visu* di Euclide²¹¹ e il *De Architectura* di Vitruvio²¹² ebbero vasta diffusione ed esercitarono un profondo influsso; altrettanto importanti furono gli scritti aristotelici²¹³, che solleccitarono una rinnovata attenzione nei confronti della fisica, e che dal sud normanno e federiciano si diffusero ad altre regioni. Il *Liber de aspectibus* dell'arabo Alhazen²¹⁴ circolò ampiamente, e la sua influenza fu determinante per gli studi successivi²¹⁵.

²⁰⁵ M. SAVONAROLA, *Libellus de Magnificis Ornamentis* cit., ms. metà sec. XV, p. 44.

²⁰⁶ Cfr. R. LONGHI, *Giotto spazioso*, “Paragone”, 3, 1952, 31, pp. 18-24.

²⁰⁷ F. CECCHINI, s.v. *Ottica* cit., 1998, pp. 10-15.

²⁰⁸ G. FEDERICI VESCOVINI, s. v. *Prospettiva*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, IX, Roma 1998, pp. 750-755.

²⁰⁹ *La diffusione delle scienze islamiche nel Medio Evo europeo*, Atti del Convegno (Roma, Accademia dei Lincei, 2-4 ottobre 1987), a cura dell'Accademia nazionale dei Lincei, Roma 1987.

²¹⁰ A. THIERY, *Federico II e le scienze: problemi di metodo per la lettura dell'arte federiciana*, in *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, Atti della III settimana di studi di storia dell'arte medievale (Roma, 15-20 maggio 1978), a cura di A. M. Romanini, Galatina 1980, 2 voll, II, pp. 277-299; C. LEONARDI, *Le scienze alla corte di Federico II*, Turnhout 1994 (Micrologus, II).

²¹¹ W. R. THEISEN, *Liber de visu: the greco-latin translation of Euclid's Optics*, “Medieval Studies”, 41, 1979, pp. 41-105.

²¹² P. N. PAGLIARA, *Vitruvio da testo a canone*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana. III. Dalla tradizione all'archeologia*, a cura di S. Settis, Torino 1986, pp. 5-85.

²¹³ J. BRAMS, *La riscoperta di Aristotele in Occidente*, Milano, 2003.

²¹⁴ G. FEDERICI VESCOVINI, *Contributi per la storia della fortuna di Alhazen in Italia: il volgarizzamento del ms. vat. 4595 e il “Commentario terzo” del Ghiberti*, “Rinascimento”, 51, 1965, 16, pp. 17-49; A. M. SMITH, *Alhacen's theory of visual perception: a critical edition, with english translation and commentary, of the first three books of Alhacen's De aspectibus, the medieval latin version of the Ibn al Haytam's Kitāb al-Manāzīr*, Philadelphia 2001; IDEM, *Alhacen on image-formation and distortion in mirrors: a critical edition, with English translation and commentary of book 6 of Alhacen's De aspectibus, the medieval latin version of the Ibn al Haytam's Kitāb al-Manāzīr*, Philadelphia 2008.

²¹⁵ A. PARRONCHI, *Le “misura dell'occhio” secondo il Ghiberti*, “Paragone”, 12, 1961, 133, pp. 18-48; J. CAGE, *Ghiberti's third commentary and its background*, “Apollo”, 95, 1972, pp. 364-369; F. SALVEMINI, “De

La divulgazione di simili teorie stimolò la produzione di ulteriori trattati scientifici, questa volta in ambito europeo: fra 1270 e 1278 il monaco e matematico polacco Erazmus Ciolek Witelo (che insegnò a Padova fra 1262 e 1268) completò la sua *Perspectiva*, una poderosa opera in dieci libri in cui lo studio della diffrazione luminosa e di altri fenomeni fisici della luce si amalgamava con più vaste riflessioni teologiche²¹⁶. Committente dell'opera fu Guglielmo di Moerbeke²¹⁷, intellettuale figura di frate domenicano che soggiornò a più riprese in Oriente, e che curò la traduzione di molti testi di Aristotele²¹⁸, ma anche di trattati di ingegneria e di medicina. Contemporaneamente il frate francescano e teologo inglese John Peckham²¹⁹ redigeva, probabilmente a Roma presso la curia pontificia, il suo *Perspectiva communis*; sulla base di riflessioni matematiche, l'autore discuteva le modalità della visione in relazione allo spazio, ovvero come l'occhio percepisca gli oggetti e come se ne calcolino le dimensioni e la forma; grande attenzione era riservata anche alla trattazione degli distorsione ottica e degli errori che ne possono derivare²²⁰.

Dal canto loro gli artisti non rimasero insensibili al mutato clima culturale, prendendo anzi parte attiva al generale processo di appropriazione delle leggi visive: Arnolfo di Cambio, Cimabue, Nicola e Giovanni Pisano, e Giotto, abilissimi manipolatori della materia, si erano interrogati precocemente sulle problematiche prospettiche e visive, mettendo a punto notevoli stratagemmi di grande efficacia²²¹.

instrumento secretorum revelatore” o *del baculo magico*, “Prospettiva”, 47, 1986, pp. 12-23; B. EASTWOOD, *Alhazen, Leonardo, and late-medieval speculation on the inversion of images in the eye*, in *Astronomy and optics from Pliny to Descartes*, London 1989, pp. 413-446; R. TARR, *A note on the light in Ambrogio Lorenzetti's “Peaceful city” fresco*, “Art History”, 13, 1990, pp. 388-395; J. BELL, *Leonardo and Alhazen: the cloth on the mountain top*, “Achademia Leonardi Vinci”, 6, 1993, pp. 108-111; G. SIMON, *Archéologie de la vision: l'optique, le corps, la peinture*, Paris 2003; N. EL-BIZRI, *Classical optics and the “perspectivae” traditions leading to the Renaissance*, in *Renaissance theories of vision*, ed. by J. S. Hendrix, Surrey 2010, pp. 11-30.

²¹⁶ S. UNGURU, *Witelo as mathematician: a study in XIIIth century mathematics including a critical edition and English translation of the mathematical book of Witelo's Perspectiva*, Kopie 1970; A. PARAVICINI BAGLIANI, *Witelo et la science optique à la cour pontificale de Viterbe (1277)*, “Mélanges de l'École Française de Rome”, 87, 1975, pp. 452-453; A. M. SMITH, *Witelo on the principles of reflection: a critical edition and English translation, with notes and commentary, of book 5 of Witelo's Perspectiva*, Kopie 1976.

²¹⁷ M. GRABMAN, *Guglielmo di Moerbeke O.P., il traduttore delle opere di Aristotele*, Roma 1970; J. BRAMS, *Guillaume de Moerbeke: recueil d'études à l'occasion du 700^e anniversaire de sa mort (1286)*, éd. par J. Brams et W. Vanhamel, Leuven 1989.

²¹⁸ J. BRAMS, *La riscoperta di Aristotele cit.*, 2003, pp. 105-130.

²¹⁹ D. E. SHARP, *Franciscan philosophy at Oxford in the thirteenth century*, Farnborough 1969; J. PECHAM, *Tractatus de perspectiva*, ed. with an introduction and notes by D. C. Linberg, St. Bonaventure 1972.

²²⁰ D. C. LINDBERG, *John Peckham and the Science of Optics*, Madison 1970; A. PARAVICINI BAGLIANI, *Medicina e scienza della natura alla corte dei papi e nel Duecento*, Spoleto 1991, p. 134.

²²¹ Si pensi ai rilievi fortemente illusionistici di Arnolfo di Cambio (cfr. A. M. ROMANINI, *Nuove ipotesi su Arnolfo di Cambio*, “Arte Medievale”, I, 1982, pp. 157-202) ma anche alle precoci sperimentazioni ottiche di Giovanni Pisano (cfr. S. ROMANO, *La O di Giotto*, Milano 2008, p. 118). Cfr. inoltre F. CECCHINI, “Le misure secondo l'apparenza”. *Ottica e illusionismo nella scultura del Duecento: tracce figurative e testimonianze letterarie*, in *Micrologus. La visione e lo sguardo nel Medioevo*, VI, Firenze 1998, 2 voll., II, pp. 167-185. Su Cimabue e la Roma del Duecento si veda A. PARAVICINI BAGLIANI, *Cultura e scienza araba nella Roma del Duecento*, in *La diffusione delle scienze islamiche cit.*, 1987, pp. 103-106. Su Giotto si vedano almeno il recente F. BENELLI, *The architecture in Giotto's paintings*, New York 2012; ma anche il saggio di Gandolfo e Ghione, che analizza

Gli studi più recenti hanno dimostrato come la contemporanea presenza di scienziati e artisti presso un determinato ambiente sia premessa fondamentale per le applicazioni pratiche delle scienze della visione²²²: tale circostanza si verificò alla corte papale, dove gravitavano uomini di cultura e artisti fra i più dotati dell'epoca, e che non a caso si qualificò come uno dei più precoci poli di arte prospettica; e in un secondo tempo anche a Padova, che si distinse durante tutto il corso del XIV secolo per la fervida attività che scienziati e teorici portavano avanti presso lo *Studium* locale, producendo fondamentali studi scientifici²²³ che sfoceranno, ormai alla fine del secolo, nelle teorie di Biagio Pelacani da Parma²²⁴. Sebbene non sia facile dimostrare effettivi contatti fra scienziati e artisti, solo raramente documentati dalle fonti, per Padova la situazione appare più nitida e sono noti precoci rapporti di reciproca stima fra pittori e uomini di scienza. Così, ad esempio, sappiamo che Pietro d'Abano apprezzava le doti ritrattistiche di Giotto, che lodava abbondantemente nei suoi scritti²²⁵; il maestro toscano, del resto, diede un'impeccabile forma figurativa alle teorie dello scienziato e non solo in cappella Scrovegni, dove applicò abbondantemente le dottrine fisiognomiche messe a punto dall'apone per segnalare visivamente le caratteristiche morali dei numerosi personaggi dipinti, ma anche nel ciclo astrologico del Salone della Ragione dove le “*duodecim celestia signa et septem planete cum suis proprietatibus*” raffiguravano in un mirabile sistema la volta celeste e gli influssi astrali sulla vita dell'uomo, secondo le elaborate teorie astrologiche di Pietro d'Abano²²⁶.

compiutamente la produzione giottesca, e sulla base di precisi riscontri ipotizza che il maestro applicasse le teorie dell'*Ottica* di Euclide: F. GANDOLFO, F. GHIONE, *Giotto il punto di fuga*, in *Giotto e il Trecento. "Il più Sovrano Maestro stato in pittura"*, catalogo della mostra (Roma, Complesso del Vittoriano, 6 marzo – 29 giugno 2009), a cura di A. Tomei, Milano 2009, pp. 365-377.

²²² F. CECCHINI, *Artisti, committenti e "perspectiva" in Italia alla fine del Duecento*, in *La prospettiva. Fondamenti teorici ed esperienze figurative dall'Antichità al mondo moderno*, Atti del Convegno internazionale di studi dell'Istituto Svizzero di Roma (Roma, 11-14 settembre 1995), a cura di R. Sinisgalli, Fiesole 1998, pp. 56-74.

²²³ N. G. SIRAI, *Arts and sciences at Padua: the studium of Padua before 1350*, Toronto 1973.

²²⁴ G. FEDERICI VESCOVINI, *Le questioni di "Perspectiva" di Biagio Pelacani da Parma*, “Rinascimento”, 1, 1961, pp. 163-243; P. GIANDEBIAGGI, *Evoluzione della prospettiva tra 1300 e 1400: il ruolo di Biagio Pelacani da Parma*, “Archivio storico per le province Parmensi”, 46, 1994 (1995), pp. 503-515; G. FEDERICI VESCOVINI, *La superiorità della matematica nell'insegnamento scientifico di Biagio Pelacani sotto i Carraresi*, in *Padova Carrarese*, Atti del Convegno di studi (Padova, 11-12 dicembre 2003), a cura di O. Longo, Padova 2005, pp. 159-174; EADEM, *La piramide visiva nelle "Questioni di Prospettiva" di Biagio Pelacani da Parma*, in *L'arte della matematica nella prospettiva*, Atti del Convegno internazionale di studi (Roma-Urbino, 8-11 ottobre 2006), a cura di R. Sinisgalli, Foligno 2009, pp. 247-278.

²²⁵ Si veda, in particolare, l'elogio che l'astrologo rivolge al pittore, indicato quale grande ritrattista, nella sua *Expositio in problematibus Aristotelis* completata nel 1310; J. THOMANN, *Pietro d'Abano on Giotto*, “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, XLI, 1991, pp. 238-244; E. CASTELNUOVO, “*Propter quid imagines faciei faciunt*”. *Aspetti del ritratto pittorico nel Trecento*, in *Le metamorfosi del ritratto*, a cura di R. Zorzi, Città di Castello 2002, pp. 33-50.

²²⁶ Cfr. G. MARIANI CANOVA, *Duodecim celestia signa et septem planete cum suis proprietatibus: l'immagine astrologica nella cultura figurativa e nell'illustrazione libraria a Padova tra Trecento e Quattrocento*, in *Il palazzo della Ragione di Padova. Indagini preliminari per il restauro – Studi e ricerche*, a cura di A. M. Spiazzi, Treviso 1998, pp. 23-56; EADEM, *Per la storia della figura astrologica a Padova: il De imaginibus di Pietro d'Abano e le sue fonti*, in *De lapidibus sententiae. Scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, a cura di T. Franco e G. Valenzano, Padova 2002, pp. 213-224.

Nel corso dell'avanzato Trecento le occasioni di incontro si moltiplicarono: i Carraresi promossero una cultura di altissimo livello, invitando le menti migliori ad insegnare presso lo Studio, che contemporaneamente beneficiavano con una serie di atti in suo favore²²⁷; parallelamente riunivano nella propria corte un vivacissimo circolo intellettuale in cui umanisti del calibro di Francesco Petrarca²²⁸, e scienziati quali Giovanni Dondi, si trovavano fianco a fianco, incoraggiando implicitamente prolifici scambi e confronti. L'ambiente culturale si giovò enormemente della fluidità e malleabilità di interessi, che innescava un approccio più aperto e duttile all'indagine della realtà, e che ben si sposava con l'attitudine dimostrativa ed empirica degli scienziati padovani.

Giovanni Dondi²²⁹ fu, come già Pietro d'Abano, curioso osservatore di fatti artistici a lui contemporanei, e pare anzi tenesse in grande considerazione gli artisti dell'epoca, forse anche in virtù del fatto che il suo stesso padre, Jacopo²³⁰, oltre che medico e astrologo era stato anche “*subtilissimo homo in l'arte de deppinger*” e -stando alla testimonianza di Nicoletto d'Alessio, cancelliere della corte carrarese- aveva realizzato di suo pugno un carta topografica di grande efficacia ritrattistica²³¹. Nel corso della sua vita Giovanni Dondi intrattenne frequenti rapporti con artisti, che doveva considerare uomini di cultura al pari degli altri intellettuali che frequentavano la corte; lo suggerisce lui stesso, quando nell'epistola all'amico Guglielmo Centeuri riporta l'opinione di uno scultore -la cui identità purtroppo non è specificata- secondo cui la statuaria classica era arrivata ad un tale grado di perfezione da aver superato la natura stessa²³². L'anonimo scultore doveva evidentemente godere della stima dello scienziato padovano, che lo cita infatti come autorevole esperto in materia, la cui competenza lo elevava al grado di intellettuale e critico *ante litteram*. L'attenzione riservata alle opere classiche, che si manifestò non solo nei confronti della scultura ma anche dell'architettura, portò Giovanni a stilare un dettagliatissimo resoconto del viaggio fatto a Roma nel 1375, in cui non solo registrò le misure di edifici e monumenti antichi, ma

²²⁷ Cfr. D. GALLO, *Università e signoria a Padova dal XIV al XV secolo*, Padova 1998; M. QUARANTA, *Lo studio patavino durante la signoria carrarese. La tradizione filosofico-scientifica e l'Astrario di Giovanni Dondi*, in *I luoghi dei Carraresi: le tappe dell'espansionismo nel Veneto nel XIV secolo*, a cura di D. Banzato e F. Flores D'Arcais, Treviso 2006, pp. 238-243.

²²⁸ Cfr. A. ZARDO, *Il Petrarca e i Carraresi*, Milano 1887; G. RONCONI, *Petrarca e i Carraresi*, in *I luoghi dei Carraresi cit.*, 2006, pp. 229-237.

²²⁹ T. PESENTI, s.v *Dondi dall'Orologio, Giovanni*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XLI, Roma 1992, p. 103.

²³⁰ T. PESENTI, s.v *Dondi dall'Orologio, Jacopo*, in *Dizionario biografico degli italiani cit.*, 1992, pp. 104-111.

²³¹ “*Questa si fo una carta per man de Iacomo de Dondi, fisico, el qual fo subtilissimo homo in l'arte de deppinger, e così questa carta era facta in description con pentura con lo terren de Pava, con i fiumi et con i discursi dele aque et con i paludi et con le aque da mare et con i argeri sui dicti paludi*”; N. D'ALESSIO, *Storia della guerra dei confini*, ms. fine sec. XIV, ed. a cura di L. A. Muratori, Città di Castello 1965, (*Rerum Italicarum Scriptores*, 17, 2 voll., II), pp. 3-172, in partic. p. 41. Cfr. V. LAZZARINI, *Di una carta di Jacopo Dondi e di altre carte del Padovano nel Quattrocento*, in *Scritti di paleografia e diplomatica*, Padova 1969, (*Medioevo e umanesimo*, 6), pp. 118-119.

²³² N. W. GILBERT, *A letter of Giovanni Dondi dall'Orologio to fra' Guglielmo Centeuri. A Fourteenth-Century Episode in the Quarrel of the Ancients and the Moderns*, “*Viator*”, VIII, 1977, pp. 299-346.

trascrisse anche le iscrizioni delle molte lapidi di epoca romana viste durante il soggiorno nell'*Urbe*²³³.

L'interesse per l'antichità classica lo inserisce prepotentemente nel contesto del clima preumanistico che connotava la Padova dell'epoca, e che presuppone frequenti occasioni di confronto con letterati che contemporaneamente si dedicavano allo studio della materia antica; suggerisce inoltre un nuovo atteggiamento nei confronti dell'artista, e una rinnovata consapevolezza da parte dell'artista stesso, che non solo guarda a monumenti antichi ma ne discute anche apertamente proponendosi quale depositario delle virtù intellettuali necessarie alla loro corretta comprensione.

E' possibile che proprio in occasione di uno dei vivaci dibattiti fra scienziati, letterati e artisti che potevano svolgersi presso la curia carrarese²³⁴, Giovanni Dondi abbia concepito la struttura del suo *Tractatus astrarii*, il trattato in cui spiega il funzionamento dell'orologio astronomico da lui ideato, e in cui le numerose illustrazioni che corredano il testo “*sono un mezzo indispensabile di trasmissione delle informazioni*”²³⁵, al pari del testo stesso. Come di recente dimostrato da Luca Baggio²³⁶, l'artista che realizzò le illustrazioni, sulla base probabilmente di indicazioni dello stesso autore del trattato, era certo aggiornato sui più avanzati raggiungimenti prospettici della pittura padovana dell'epoca, al punto che molteplici sono le analogie rintracciabili con opere di Guariento e Giusto de' Menabuoi. Il *Tractatus*, pertanto, dimostra materialmente i prolifici scambi fra scienziati e artisti nella Padova del Trecento, e si propone quale prodotto perfetto della loro collaborazione.

Se la presenza di un vivace circolo scientifico assicurava la divulgazione di teorie e dottrine elaborate in campo accademico, quella di un compatto gruppo di committenti a loro volta membri dell'*élite* culturale che richiedeva pitture di grande prestigio, sollecitando al contempo la messa a punto di avanzate strategie figurative, costituiva ulteriore elemento di stimolo.

Ben si capisce, quindi, il percorso di Guariento che proprio al servizio dei Carraresi e nel contesto della loro corte mise a punto soluzioni di grande efficacia destinate ad avere largo seguito nella pittura successiva, spesso variandole nel corso della sua carriera. Parte importante nel processo deve aver avuto anche il confronto con le altre arti, che catalizzò l'inventiva del pittore portandolo a soluzioni nuove e sempre più ardite, in cui sofisticati espedienti prospettici non furono limitati alle architetture dipinte, ma orientarono anche il rapporto fra spazio pittorico e spettatore,

²³³ G. DONDI, *Iter Romanum*, ms. fine sec. XIV., ed. a cura di R. Valentini e G. Zucchetti, Roma 1953, (Codice topografico della città di Roma, IV), pp. 65-73.

²³⁴ Cfr. L. BAGGIO, *Sperimentazioni prospettiche e ricerche scientifiche a Padova nel secondo Trecento*, “Il Santo”, 2, 1994, 34, pp. 173-232.

²³⁵ L. BAGGIO, *Un episodio trecentesco di tangenze tra scienza e arte: il Tractatus astrarii di Giovanni Dondi e la cultura figurativa a Padova*, in *Arti & Scienze. Scambi e relazioni*, Atti del Convegno (Padova, 7-8 giugno 2011), a cura di C. Pulisci, S. Vincis, F. Gon e R. Lorenzin, in corso di stampa.

²³⁶ L. BAGGIO, *Un episodio trecentesco di tangenze tra scienza e arte* cit., in corso di stampa.

figure e cornici.

Nell'analisi della vicenda specifica di Guariento, si dovrà tener conto delle oggettive difficoltà che si incontrano: le prime opere sono infatti relativamente poche, e si tratta inoltre, nella maggior parte dei casi, di dipinti di piccolo formato. Le grandi imprese ad affresco che certo dovevano qualificarsi maggiormente in senso prospettico sono per la maggior parte molto compromesse, se non addirittura totalmente distrutte e giudicabili solo su vecchie riproduzioni fotografiche. La valutazione, pertanto, non può in alcuni casi che essere parziale.

Tuttavia si coglie un vigoroso e manifesto intento prospettico in tutta la produzione del pittore, e una continua evoluzione che indica una ricerca continua e un crescente interesse nei confronti della finzione spaziale. Sono noti, del resto, precoci contatti di Guariento con importanti personaggi dell'*élite* culturale, che verosimilmente incentivarono i suoi interessi: si è già detto che il 10 ottobre del 1349 il pittore è citato quale testimone ad un atto rogato "*in curtivo domini Padue*"²³⁷, e che vede protagonista Jacopo Dondi, venendo quindi a confermare la precocità dei suoi rapporti con i più importanti scienziati dell'epoca; le successive commissioni di altissimo prestigio, e la più assidua frequentazione degli ambienti di corte stimolarono probabilmente ancor di più l'estro del pittore.

La fonte prima della prospettiva di Guariento è senza dubbio Giotto, nella versione "spaziosa" che si poteva apprezzare in cappella Scrovegni. John White, in uno studio all'avanguardia pubblicato ormai mezzo secolo fa²³⁸, ma ancora valido per quanto attiene al nostro discorso, analizza diffusamente le modalità con cui i pittori risolsero, dall'antichità al rinascimento, il problema della credibile raffigurazione di edifici in prospettiva. Nel caso del ciclo giottesco dell'Arena individua quattro tipologie figurative, che permisero al pittore di articolare credibili architetture: il primo gruppo mostra costruzioni frontali, poste parallelamente rispetto al piano visivo; a questo gruppo appartengono i due edifici in cui sono ambientati l'*Annuncio a Sant'Anna* e la *Nascita di Maria*. Il secondo gruppo mostra architetture poste in forte assetto diagonale rispetto al piano visivo, come la *Cacciata di Gioacchino dal Tempio* e la *Presentazione di Maria al Tempio*. Il terzo gruppo offre una sorta di sintesi dei primi due: la visione è essenzialmente frontale ma leggermente disassata e spostata verso uno dei lati, come nella *Consegna delle verghe* e nella *Preghiera dei pretendenti*; qui il tempio appare frontale, ma se si osservano le pareti laterali si nota che quella di sinistra è leggermente meno scorciata della destra, come si evince chiaramente dalla differente ampiezza dell'arcata che immette idealmente nella navata sinistra. L'ultima categoria,

²³⁷ Cfr. Regesto documentario, documento 5.

²³⁸ J. WHITE, *The birth and rebirth of pictorial space*, London 1957.

infine, che conta l'unico esempio dell'*Incontro alla Porta Aurea*, esibisce uno sviluppo in diagonale molto moderato.

Il sistema costruttivo proposto da Guariento rispecchia, sostanzialmente, le soluzioni giottesche, con un'aderenza al modello che si manifesta in forme più insistenti nell'ultima produzione dell'artista, nel contesto del più generale clima di neogiottismo di cui già si è detto: così negli affreschi della cappella carrarese (cat. 9, tavv. LXXX-CXLVII) l'interno domestico in cui giace Noè ubriaco (tav. LXXXIV) e quello in cui Giuseppe illustra i propri sogni al padre (tav. XCI) sono evidentemente ispirati alle architetture che John White includeva nel primo gruppo giottesco, ovvero raffigurazione frontali e parallele al piano visivo. Diversamente il tempio in cui i tre compagni di Daniele sono forzati ad adorare l'idolo (tav. CIII) si colloca nel contesto del secondo gruppo, ovvero presenta una struttura posta fortemente in diagonale rispetto al piano visivo, mentre la fornace in cui i tre ragazzi sono gettati dai soldati di Nabucodonosor (tav. CIV) appare piuttosto simile al quarto gruppo che White riferisce alla porta aurea giottesca. Considerazioni simili valgono per le città, dove tuttavia le cose si complicano un poco: così le mura di Betulia (tav. CIX) richiamano il secondo gruppo giottesco, e gli edifici cittadini sembrano allinearsi sul punto di vista delle mura, mentre Sodoma (tavv. LXXXVII-LXXXVIII) pare meno regolare e ospitare edifici ritratti nei modi più vari.

Simile è il sistema adottato nella cappella maggiore della chiesa degli Eremitani (cat. 19, tavv. CCXIV-CCXLIX): la seconda tipologia giottesca appare riproposta per il tempio in cui si svolgono i primi episodi della vicenda di San Filippo (tavv. CCXVIII-CCXIX); alla prima rimandano invece gli interni in cui sono ambientati i primi tre brani della vita di Sant'Agostino (tavv. CCXXIV-CCXXVI), mentre una visione pienamente frontale si ha in *Filippo convoca i vescovi africani* (tav. CCXXI) e *Alessandro IV consegna la regola* (tav. CCXXVII). Nell'impresa agostiniana l'insegnamento di Giotto è rilanciato con grande fedeltà, mentre gli affreschi della cappella carrarese si connotavano per una maggiore libertà figurativa, al punto che agli Eremitani Guariento inserisce una citazione dei ben noti coretti Scrovegni nella struttura dei matronei che si vedono nella chiesa della *Vestizione di Agostino*²³⁹ (tav. CCXXV). A differenza della cappella carrarese, inoltre, dove le architetture erano confinate al fondale scenografico degli episodi e non erano realmente abitate da alcun personaggio, agli Eremitani prendono invece il sopravvento tanto che in molti episodi la notazione paesaggistica, ed in particolare cielo ed orizzonte, è ridotta al minimo o addirittura totalmente assente. In molti casi, infatti, gli edifici si appropriano dell'intero campo pittorico e ne divengono i protagonisti al pari dei personaggi coinvolti nella vicenda sacra.

²³⁹ E' quanto ha proposto Tiziana Franco nel suo articolato studio dedicato allo spazio figurativo di Guariento; T. FRANCO, *Guariento: ricerche tra spazio reale* cit., 2007, p. 341.

Ancora maggiore è la rilevanza che l'elemento architettonico acquista nell'ultima opera del pittore, il *Paradiso* di Palazzo Ducale (cat. 22, tavv. CCLIII-CCLXXXI), in cui la fantasiosa struttura della città celeste domina l'intera composizione. Anche in questo caso i prestiti da Giotto sono molteplici, pur all'interno di un sistema di riferimenti che guarda ormai al contesto veneziano, dove le costruzioni assumono infatti una marcata caratterizzazione gotica²⁴⁰. Le navate alle spalle di Maria e Gesù (tavv. CCLVII-CCLVIII) infatti convergono verso un unico punto di fuga, immaginato tuttavia come notevolmente arretrato rispetto al campo visivo, riproponendo ancora una volta il sistema già adottato da Giotto nei coretti dell'Arena, così come le edicole che ai lati della vasta composizione accolgono l'*Angelo annunciante* e la *Vergine annunciata* (tav. CCLIX), con il loro punto di fuga variato rispetto all'*Incoronazione*, che le isola dal soggetto principale, rimandano piuttosto all'*Annunciazione* della cappella Scrovegni: come già in Giotto, l'idea di rappresentare gli edifici in tralice, seppur parzialmente scorretta dal punto di vista geometrico e matematico, assolve tuttavia mirabilmente alla funzione visiva di avvicinarli otticamente, isolandoli rispetto al resto della composizione e manifestando così immediatamente il loro legame iconografico.

E tuttavia, al di là di questi prestiti da Giotto più o meno diretti, si evidenziano notevoli elementi di novità introdotti da Guariento, che gli consentono di andare oltre alla linea tracciata dal maestro toscano e che riguardano, essenzialmente, il rapporto fra lo spazio reale e quello dipinto in una continua dissimulazione e finzione. Se è possibile che tali suggestioni venissero dagli avanzati studi di ottica e *perspectiva* condotti contemporaneamente in città, un ruolo importante ebbero senz'altro il serrato dialogo e confronto con altre forme artistiche, che gli suggerirono inedite soluzioni figurative ma anche nuovi approcci alla materia, all'insegna di una resa sempre più realistica della superficie delle cose.

Un momento di svolta va a mio avviso individuato nella collaborazione con Andriolo de' Santi, che nel 1351 circa scolpì le arche destinate ad accogliere i corpi di Ubertino e Jacopo II da Carrara nella cappella maggiore di Sant'Agostino, e per le quali Guariento realizzò l'apparato pittorico (cat. 8, tavv. LXVIII-LXXIX). Il contatto con Andriolo, che era non solo scultore ma anche abile architetto, suggerì a Guariento nuove soluzioni figurative e inediti sistemi per affrontare efficacemente le problematiche spaziali, probabilmente sulla scorta delle consuetudini di rappresentazione e progettazione grafica di forme plastiche che Andriolo certo padroneggiava pienamente: sappiamo infatti che lo scultore-architetto aveva realizzato dei modelli preventivi delle sue opere, come si afferma esplicitamente nei documenti dell'epoca a proposito della cappella commissionatagli dalla confraternita di San Nicola da Tolentino agli Eremitani²⁴¹. Guariento,

²⁴⁰ *Ivi*, p. 346.

²⁴¹ Il contratto risale al 15 ottobre del 1364; A. SARTORI, *Nota su Altichiero* cit., 1963, p. 299 nota 19; IDEM, *Documenti per la storia dell'arte* cit., 1976, pp. 7-8.

particolarmente recettivo nei confronti della prassi di bottega di Andriolo, da cui assorbì anche elementi del lessico plastico e decorativo, fu probabilmente suggestionato dai metodi progettuali dell'architetto²⁴², che forse sfruttò a sua volta nella produzione successiva. Il nuovo formulario architettonico e scultoreo, e la necessità di assestarlo su vaste superfici collocate a considerevoli altezze, forse anche correggendo le distorsioni ottiche derivate da tale particolare posizione, stimolò certo il pittore ad adottare nuove soluzioni. Del resto, il trono in cui è ambientata l'*Incoronazione della Vergine* (tav. LXVIII) che un tempo era fulcro della vasta composizione dipinta per le arche carraresi, ora strappata ed esposta nella chiesa degli Eremitani, si caratterizza fortemente per la pregnanza plastica e la raffinata resa prospettica con cui sono costruiti i singoli elementi; la struttura digradante in profondità, e notevolmente espansa nello spazio, è elegante e solida al contempo e si qualifica come un'assoluta novità nella Padova del Trecento che mai aveva assistito a simili, spericolate, messinscena figurative. L'imponenza del soglio celeste, che ben traspare nelle meravigliose descrizioni delle fonti²⁴³, doveva guadagnare ulteriore efficacia grazie all'inconsueta collocazione; come argomentaremo approfonditamente più avanti (cfr. § 3.1.1), infatti, sulla base di precise testimonianze che consentono di correggere le ipotesi finora proposte dalla critica, la scena paradisiaca era dipinta sull'arco trionfale della chiesa, in posizione di assoluto prestigio, da cui realmente incombeva sull'attonito spettatore imponendosi alla vista con la monumentalità delle sue forme.

Il processo era ormai innescato e già ben avviato, e la cappella carrarese (cat. 9, tavv. LXXX-CXLVII), eseguita a breve distanza di tempo, mostra soluzioni figurative di grande efficacia. Sopravvivono isolati elementi del lessico giottesco, rintracciabili non solo nelle tipologie architettoniche già viste, ma anche in taluni espedienti spaziali; e si veda ad esempio l'aureola dell'angelo che, nell'atto di distruggere Sodoma, è troncata dalla cornice superiore del registro pittorico, a suggerire l'esistenza di uno spazio altro secondo modalità già sperimentate da Giotto²⁴⁴.

Secondo Tiziana Franco²⁴⁵ anche gli archetti che formano un fantasioso fregio sotto le finestre (tavv. CXI-CXII) sarebbero ispirati a Giotto, e precisamente, ancora una volta, ai coretti Scrovegni. Come segnala la stessa studiosa, l'andamento del fregio è costruito tenendo conto di un privilegiato punto di vista, da individuare in corrispondenza della finestra di destra: lì, infatti, l'archetto di mezzo è ripreso in posizione precisamente frontale, e gli altri, compresi quelli della finestra di sinistra, sono scorciati di conseguenza. Simili espedienti erano da tempo parte del lessico pittorico padovano, e si discostano dalle modalità visive dei coretti giotteschi che mostrano invece

²⁴² Cfr. C. BOZZONI, s.v. *Architetto*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, II, Roma 1991, pp. 276-281. Per Padova si veda *Costruire nel Medioevo. Gli statuti della fraglia dei murari di Padova*, a cura di G. Valenzano, Padova 1993.

²⁴³ Per l'analisi delle fonti e le ipotesi ricostruttive si veda più avanti, al paragrafo 3.1.1.

²⁴⁴ T. FRANCO, *Guariento: ricerche tra spazio reale* cit., 2007, p. 340.

²⁴⁵ *Ivi*, p. 341.

un punto di fuga unificato: il Maestro del coro Scrovegni e la sua bottega l'avevano adottato già negli affreschi di Santa Maria in Sylvis a Sesto al Reghena, dove il fregio a mensoloni che inquadra la *Vocazione di San Pietro* è realizzato precisamente secondo questo sistema²⁴⁶; simili sono i mensoloni dipinti nella Camera dei Carri²⁴⁷ della Reggia carrarese, che ora si conservano in frammenti strappati ed esposti nella biblioteca dell'Accademia Galileiana, e che in origine probabilmente erano scorciati in modo analogo. Ancora più raffinate, e forse di ispirazione per Guariento, cui del resto furono talvolta attribuite²⁴⁸, sono le bellissime nicchie sostenute da protomi umane nell'Anticamera dei Cimieri²⁴⁹, stanza curiale della Reggia carrarese a sua volta riconvertita in sala della biblioteca, in cui la sapiente incidenza della luce crea strutture in credibile prospettiva. Non è quindi escluso che Guariento abbia tratto ispirazione da modelli di questo tipo, e che in particolare quelli della Reggia l'abbiamo stimolato a riflettere su determinate problematiche spaziali. Mi pare che un simile influsso si possa ipotizzare anche per un'altra, fondamentale, peculiarità che contraddistingue gli affreschi carraresi e ne fa un *unicum* nella pittura dell'epoca.

La critica ha precocemente rilevato la singolarità della strategia narrativa in cappella carrarese, ovvero l'adozione di un sistema continuo, non interrotto dalle cesure angolari delle pareti. Si tratta di un artificio figurativo di notevole interesse, che trasgredisce le rigorose regole giottesche e reimposta integralmente i criteri narrativi secondo nuovi canoni linguistici. Non solo, infatti, le disciplinanti cornici cosmatesche adottate dal maestro toscano sono platealmente abbandonate, e solo elementi paesaggistici o architettonici intervengono a scandire la successione degli episodi raffigurati; ma il pittore, come si è già anticipato, non rispetta nemmeno le cesure angolari, di cui anzi si appropria negandole per via di pittura, e creando così uno spazio continuo e avvolgente che -assieme al soffitto, in cui anche le tavole delle schiere angeliche dovevano essere disposte a simulare un ritmico fregio ininterrotto- doveva coinvolgere lo spettatore con inattesa efficacia. Il fruitore era così invitato a scorrere liberamente lo sguardo sugli episodi raffigurati, che non erano più singoli avvenimenti indipendenti l'uno dall'altro, ma momenti strettamente concatenati di un'unica narrazione, che prendevano vita nel momento in cui li si leggeva in sequenza: si vedano, ad esempio, le tre tavole con gli *Angeli psicopompi* (cat. 9, tavv. CXLV-CXLVII) che con grazia commovente presentano le *animule* di altrettanti defunti, avvolgendole amorevolmente in morbidi tessuti; osservandoli singolarmente la diversità delle loro pose non ha significato apparente, ma guardandoli invece in successione si ha l'impressione che passino da una posizione eretta ad una più umile posa genuflessa, per introdurre debitamente le anime dei trapassati alle più alte gerarchie

²⁴⁶ Cfr. E. COZZI, *Il ciclo giottesco* cit., 2001, pp. 61-63, figg. 30-32.

²⁴⁷ Cfr., con bibliografia precedente, Z. MURAT, *I palazzi dei principi* cit., in corso di stampa.

²⁴⁸ C. GASPAROTTO, *La reggia dei da Carrara* cit., 1966-1967, p. 116.

²⁴⁹ Cfr., con bibliografia precedente, Z. MURAT, *I palazzi dei principi* cit., in corso di stampa.

celesti. Se un'invenzione analoga era già stata utilizzata in ambito veneziano -si pensi alle belle figure di arcangeli della pala d'oro²⁵⁰- e lo stesso Giotto aveva sperimentato qualcosa di simile in cappella Scrovegni -dove nell'episodio dell'*Entrata a Gerusalemme* i personaggi che si tolgono le vesti per deporle a terra prima del passaggio di Cristo mimano le singole tappe di un'unica azione²⁵¹- Guariento la sfrutta con maggiore consapevolezza nelle leggerissime varianti delle pose che creano una reale impressione di moto.

Gli studiosi si sono spesso interrogati sulla fonte del procedimento a narrazione continua qui utilizzato dal pittore, che non solo non ha precedenti diretti, ma nemmeno fu riproposto poi da altri, e anzi lo stesso Guariento lo abbandonerà nelle opere successive. Se, infatti, già altri prima di lui avevano testato su muro le possibilità di un racconto ininterrotto da intervalli di sorta -e si pensi alle *Storie di San Giuliano Ospitaliere* dipinte dall'enigmatico *Mons de Bononia* attorno al 1347, e articolate nel transetto settentrionale del Duomo di Trento “*come un prezioso rotolo di pergamena*”²⁵² libere da qualsivoglia cesura narrativa- il fatto che la narrazione si estenda a pareti contigue appare come una novità messa a punto dal padovano. Si è già detto che la critica ha ipotizzato che il modello rielaborato e riproposto dal pittore potesse essere il mosaico della cupola di Sant'Isidoro a San Marco. Se l'ipotesi è sicuramente valida, mi pare si possano proporre ulteriori precisazioni.

All'interno degli spazi della reggia carrarese esistevano già altri cicli pittorici che si dipanavano senza soluzione di continuità sulle quattro pareti della sala che li ospitava, senza che le cesure angolari imponessero interruzioni nella figurazione. Si tratta delle già citate Anticamera dei cimieri e Camera dei carri, decorate da raffinate pitture a finta tappezzeria e dotate, nella porzione superiore, dei già analizzati fregi a protomi umane e a mensoloni prospettici. Sebbene sopravvivano ora in strato frammentario, la prassi dell'epoca suggerisce che le finte tappezzerie ricoprissero interamente le pareti della sala e che non si interrompessero in corrispondenza degli angoli. E' quanto si può verificare in uno degli esempi meglio conservati di interno domestico trecentesco, il Palazzo Davanzati di Firenze; nella Sala dei Pappagalli, ad esempio, così come in quella della Castellana di Vergi, non solo i finti parati tessili continuano senza soluzione sulle pareti, ma anche l'arioso loggiato dipinto nella parte superiore della muratura, così come il fregio ad archetti che lo inquadra²⁵³. Che tali accorgimenti fossero adottati anche alla Reggia carrarese lo conferma quanto

²⁵⁰ W. F. VOLBACH, *Gli smalti della Pala d'oro*, in *La pala d'oro*, a cura di H. R. Hahnloser e R. Polacco, Venezia 1994, pp. 1-71, in partic. pp. 17-18, catt. 16-27.

²⁵¹ A. VOLPE, in *La Cappella degli Scrovegni* cit., 2005, p. 200, cat. 72.

²⁵² M. BOTTERI OTTAVIANI, in *Le vie del Gotico. Il Trentino fra Trecento e Quattrocento*, a cura di L. Dal Prà, E. Chini e M. Botteri Ottaviani, Trento 2002, (Beni Artistici e Storici del Trentino. Quaderni, 8), pp. 314-321, cat. 2, in partic. p. 314.

²⁵³ Cfr. R. FERRAZZA, *Palazzo Davanzati e le collezioni di Elia Volpi*, Firenze 1994; *Palazzo Davanzati. A house of medieval Florence*, ed. by M. G. Vaccari, Prato 2011.

rimane della decorazione dell'*officium laborerium sub ecclesiola*²⁵⁴, all'ingresso della biblioteca dell'Accademia Galileiana, dove non solo la finta tappezzeria, ma anche il bel fregio architettonico che decora le pareti si dispone liberamente sulle murature senza soluzione di continuità (fig. 35).

E' possibile che Guariento abbia tratto spunto dai precedenti della Reggia carrarese, affascinato dalle possibilità espressive di una pittura così concepita. Del resto, ininterrotti fregi narrativi dipinti su superfici parietali contigue dovevano essere noti a Padova anche per altri tramiti, sicuramente apprezzati e forse sollecitati dalla committenza: da un lato, infatti, era un sistema già adottato nella pittura



Fig. 35: Padova, Accademia Galileiana, mezzanino (già stanza curiale della Reggia carrarese).

romana, di cui sopravvivono esempi di rara bellezza e grande capacità di coinvolgimento emotivo²⁵⁵, che poteva essere noto a Padova tanto per via diretta²⁵⁶ quanto per il tramite di testi antichi, e soprattutto Vitruvio che largo spazio aveva dedicato alla pittura nel suo *De Architectura*, e che era notevolmente diffuso e apprezzato nella Padova preumanistica. Il già citato Giovanni Dondi, ad esempio, ne possedeva due copie, che corredeva di appunti e note a margine a suggerire un costante interesse nei confronti del testo classico, di cui verosimilmente discuteva con gli altri intellettuali che frequentavano la Reggia²⁵⁷.

In anni assai vicini a quelli che qui ci interessano, inoltre, un analogo sistema era stato proposto nel Palazzo dei papi ad Avignone, dove la caccia fiabesca che si svolge nella Camera del Cervo non ammette interruzioni di sorta, e prede, cani e cacciatori corrono liberamente da una parete all'altra²⁵⁸. Abbiamo già accennato alla possibilità che un pittore di cultura avignonese

²⁵⁴ C. GASPAROTTO, *La reggia dei da Carrara* cit., 1966-1967, p. 84, nota 45.

²⁵⁵ Si pensi all'affascinante Giardino dipinto di Villa Livia a Roma, ora esposto nelle sale del Museo di Palazzo Venezia.

²⁵⁶ Modelli di pittura romana, ad esempio, erano stati chiamati in causa per spiegare la particolare struttura della *Presentazione al Tempio* dipinta da Giovanni da Rimini nella cappella *a cornu epistulae* della chiesa di Sant'Agostino a Rimini. Cfr. C. VOLPE, *La pittura riminese* cit., 1965, p. 15.

²⁵⁷ V. LAZZARINI, *I libri, gli argenti, le vesti di Giovanni Dondi dall'Orologio*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", XVIII, 1925, 1/3, pp. 254-265; cfr. inoltre J. ANDREWS AIKEN, *Truth in images: from the technical drawings of Ibn al-Razzaz al-Jazari, Campanus of Novara, and Giovanni de' Dondi to the perspective projection of Leon Battista Alberti*, "Viator", XXV, 1994, pp. 325-359, in partic. p. 354; G. BALDISSIN MOLLI, *Il Poeta e il Marangone. L'Artigianato Padovano al servizio di Petrarca e del letterato umanista*, Saonara (Pd) 2004, p. 90; L. BAGGIO, *Un episodio trecentesco di tangenze tra scienza e arte* cit, in corso di stampa.

²⁵⁸ E. CASTELNUOVO, *Un pittore italiano alla corte di Avignone: Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Torino 1991.

lavorasse alla Reggia poco prima di Guariento, diffondendo a Padova i più moderni esiti della pittura francese²⁵⁹; negli stessi anni, del resto, il già citato Ildebrandino Conti contribuiva ulteriormente a far conoscere e apprezzare nella città sede del suo episcopio i più evoluti fatti artistici di Avignone, non solo importando manufatti lì realizzati, ma anche circondandosi di una curia di origine appunto francese²⁶⁰.

L'idea di suddividere un episodio narrativo in due pareti tangenti, infine, sperimentata da Guariento in cappella carrarese, potrebbe rilevare l'influsso anche di altre arti: era prassi piuttosto diffusa nella produzione miniata dell'epoca, articolare un unico episodio in due pagine che, una volta aperte, l'avrebbero mostrato nella sua integrità restituendone l'immagine completa. Il *Libro d'ore* di Francesco da Barberino ad esempio, realizzato probabilmente a Padova all'inizio del Trecento²⁶¹, mostra alle cc. 169v e 170r proprio un'immagine di questo tipo, divisa fra i due fogli e ripristinata integralmente a libro aperto²⁶². Formule simili dovevano essere diffuse all'epoca, e non è escluso che Guariento ne abbia tratto insegnamento. Del resto, il pittore mostra di essersi ispirato alla produzione miniata anche in altri contesti, che discuteremo più avanti.

Non è escluso che simili accorgimenti reagissero a sollecitazioni proposte dagli scienziati, sebbene in una modalità che ora ci sfugge. Più concreto mi sembra il riferimento a dottrine scientifiche in un altro dettaglio dei dipinti della cappella: i *Serafini* (cat. 9, tav. CXV) sono presentati, in un'unica tavola, come dieci angeli seduti all'interno di cerchi concentrici, che irradiano da un punto remoto dello spazio verso lo spettatore. Il dipinto si caratterizza per la grande creatività con cui la composizione è stata concepita, che prevede che anche la luce divina e celeste venga sottoposta alle regole di visione terrena, sicché le sfere luminose in secondo piano sono otticamente distorte rispetto a quelle nel primo. Tale particolarità potrebbe forse rivelare l'influsso delle teorie di ottica del tempo, che tanta importanza attribuivano ai fenomeni di rifrazione della luce e alle possibilità di distorcerne l'effetto visivo²⁶³. Inoltre l'idea di un universo organizzato in una successione di sfere concentriche, così come appare quello abitato dai *Serafini*, rimanda agli avanzati studi di astrologia che si andavano compiendo negli stessi anni presso lo *Studium* patavino, grazie anche alla consapevole e matura rivalutazione degli scritti antichi ed in particolare dei trattati di Tolomeo; tali teorie avevano già trovato applicazione in campo figurativo a Padova, dove Giotto aveva ritratto il più scientifico cielo medievale nella volta del Salone della Ragione, basandosi sulle

²⁵⁹ C. GASPAROTTO, *La reggia dei da Carrara* cit., 1966-1967, p. 97.

²⁶⁰ Cfr. G. B. KOHL, s.v. *Conti (de Comite, de Comitibus)* cit., 1983.

²⁶¹ K. SUTTON, *The lost "Officiolum" of Francesco da Barberino rediscovered*, "The Burlington Magazine", 147, 2005, 1224, pp. 152-164.

²⁶² Cfr. M. MEDICA, *Tra Università e Corti: i miniatori bolognesi del Trecento in Italia settentrionale*, in *L'artista girovago* cit., 2012, pp. 101-134, in partic. p. 105 e 119, fig. 3.

²⁶³ Cfr. P. MARSHALL, *Two scholastic discussions of the perception of depth by shading*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 44, 1981, pp. 170-175.

teorie di Pietro d'Abano che di Tolomeo era stato uno dei massimi seguaci e divulgatori²⁶⁴, mentre più tardi lo stesso Guariento darà forma visiva alla dottrina planetaria tolemaica nello zoccolo con i *Pianeti e le sette età dell'uomo* nella cappella maggiore della chiesa degli Eremitani (cat. 19, tavv. CCXL-CCXLIX). E' quindi possibile che i *Serafini* carraresi costituiscano un *hapax* iconografico che solo a Padova poteva essere concepito e compreso.

L'attenzione per le distorsioni ottiche, precisamente calibrate per modificare la pittura in modo da farla risultare coerente con un punto di vista privilegiato, si manifestava ancor più prepotentemente a Bolzano: come ha dimostrato Tiziana Franco²⁶⁵ la cornice ad archetti su mensole fogliacee, ornata di motivi floreali, che accoglieva la monumentale figura di *san Cristoforo* (cat. 14, tav. CLXXX), era disposta in scorcio attentamente calcolato, in modo da risultare pienamente apprezzabile da un ideale spettatore che sostasse al centro della chiesa, in corrispondenza del tramezzo; da lì, la colossale figura del santo sembrava inoltre sopravanzare con un braccio e una gamba l'arcata che la inquadrava, dando l'impressione di sporgere dal muro verso la navata. Probabilmente desunta dall'elaborata carpenteria di un polittico gotico (figg. 28-29), la cornice sottomessa alle regole della visione diventava parte integrante della messinscena spaziale. Analoghe distorsioni ottiche erano adottate dal pittore anche nella raffigurazione di *San Giorgio e il drago* (tav. CLXXII), che si collocava precisamente nell'angolo fra la parete sinistra della chiesa e quella di controfacciata. Mentre il santo cavaliere e il suo diabolico rivale si disponevano sulla parete, la principessa spiava l'esito della tenzone dalla controfacciata; la scena, scomposta sulle due pareti, era tuttavia raccordata da un raffinato arco trilobato decorato da pigne ed elementi fogliacei che, al pari delle figure, scivolava senza interruzioni di sorta da una parete all'altra. Le foto scattate prima della distruzione²⁶⁶ dimostrano chiaramente come Guariento avesse adottato specifici accorgimenti utili a correggere le distorsioni ottiche causate dalla particolare posizione del riquadro, su un angolo e a notevole altezza, al punto che osservato frontalmente, ovvero come le foto sono state scattate, l'arco appare deformato, mentre visto da terra era sicuramente ineccepibile.

Si tratta di invenzioni messe a punto autonomamente dal pittore, che tanto influenzò l'ambiente bolzanino a riprova del carattere innovativo della sua opera. Gli esiti sono di tale raffinatezza e maturità che è difficile pensare, in questo caso, che l'artista non abbia tratto ispirazione dai contemporanei studi scientifici. Già Vitruvio nel *De Architectura* raccomandava all'architetto di prestare attenzione alle occasioni di deformazione ottica, “*giacchè la vista non sembra che dia sempre una idea verace delle cose, ma fa deviare spesso la mente dal retto*”

²⁶⁴ Cfr. G. MARIANI CANOVA, *Duodecim celestia signa* cit., 1998; EADEM, *Per la storia della figura astrologica a Padova* cit., 2002.

²⁶⁵ T. FRANCO, *Guariento: ricerche tra spazio reale* cit., 2007, pp. 342-343.

²⁶⁶ Tutte le foto si conservano presso il Fondo fotografico della Fondazione Rasmus-Zillinger di Bolzano, scatola n. 65.

*criterio*²⁶⁷, facendo diretto riferimento quale dimostrazione delle sue parole alle pitture²⁶⁸ ma anche all'esperienza quotidiana delle cose²⁶⁹. Potrebbe costituire elemento importante il fatto che la fornita biblioteca di Giovanni Dondi, come già detto, vantasse ben due copie dell'opera di Vitruvio. Il *De Architectura* era, del resto, molto diffuso nella Padova dell'epoca, a riprova della vasta circolazione delle teorie del suo autore: la copia oggi conservata presso la College Library di Eton, venne acquistata nel 1453 da Bernardo Bembo, ma si trovava “*Olim ex bibliotheca clarissimi mathematici Jacobi Langusci Veneti*”²⁷⁰, ovvero era di proprietà del noto matematico Jacopo Languschi di Venezia, morto a Padova dove insegnava retorica²⁷¹.

La questione delle condizioni fisiche della visione, delle possibili distorsioni e della conseguente necessità di intervenire con opportune correzioni, si era del resto contemporaneamente diffusa anche ad ambiti non scientifici; Oliviero Forzetta, ad esempio, affascinante figura di umanista *ante litteram* e appassionato collezionista, possedeva una copia della *Geometria* di Euclide, nella versione di Gerardo da Cremona²⁷². Analogamente, nel *Roman de la Rose*, ad esempio, Guillaume de Lorris e Jean de Meun dedicano lunghi versi alla visione nel discorso della Natura²⁷³: le distorsioni passano attraverso lo specchio e hanno il compito non di falsificare la realtà ma al contrario di agevolarne la comprensione, poiché l'oggetto, non più percepito come immutabile, si modifica a seconda di chi lo guarda. L'idea degli specchi e dei possibili inganni ottici deve aver avuto vasta circolazione e un certo influsso in questo contesto, forse anche grazie alla recente scoperta degli occhiali e alla diffusione delle lenti di ingrandimento²⁷⁴. A Padova, in particolare, gli occhiali erano talmente popolari da essere utilizzati dai predicatori nei loro sermoni in senso sottilmente metaforico: una rielaborazione locale dell'opera del domenicano Francesco

²⁶⁷ S. ROMANO, *La O di Giotto* cit., 2008, p. 119 e p. 126, nota 6.

²⁶⁸ “*Come nelle cene dipinte si vedono colonne che avanzano in fuori, mutuli o mensole sporgenti, e figure di persone e di oggetti come se fossero in rilievo, mentre il quadro è senza dubbio perfettamente in piano*”; S. ROMANO, *La O di Giotto* cit., 2008, p. 126, nota 6.

²⁶⁹ “*Similmente i remi delle navi, essendo dritti sott'acqua, tuttavia alla vista sembrano spezzati, e quella parte di essi che sta sopra il pelo dell'acqua appare dritta, come è realmente: ma immersi sott'acqua, attraverso la natural trasparenza di essa trasmettono fluide immagini del loro corpo che affiorano alla superficie dell'acqua; e queste immagini lì si muovono e producono negli occhi l'illusione ottica di remi spezzati*”; *Ibidem*. Si veda anche A. ROUVERET, *Vitruve et les faux semblants*, in *La pittura parietale in Macedonia e Magna Grecia*, Atti del Convegno di studi in ricordo di Mario Napoli (Salerno-Paestum, 21-23 novembre 1996), a cura di A. Pontrandolfo, Salerno 2002, pp. 105-124.

²⁷⁰ N. GIANNETTO, *Bernardo Bembo. Umanista e politico veneziano*, Firenze 1985, pp. 94-95.

²⁷¹ G. BALDISSIN MOLLI, *Il Poeta e il Marangone* cit., 2004, p. 90; G. GULLINO, s.v. *Languschi, Jacopo (Giacomo)*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXIII, 2004, pp. 623-626.

²⁷² L. GARGAN, *La cultura umanistica a Treviso* cit., 1980, p. 149.

²⁷³ S. ROMANO, *La O di Giotto* cit., 2008, pp. 117-127, in partic. p. 118. Su tale aspetto del poema cavalleresco si veda soprattutto P. J. EBERLE, *The Optical Design of the Roman de la Rose*, “*University of Toronto Quarterly*”, XLVI, 1977, pp. 241-262.

²⁷⁴ G. ALBERTOTTI, *Altri dati riguardanti la storia degli occhiali*, Padova 1924 (che sottolinea il ruolo importante, nella diffusione degli occhiali in Italia settentrionale, avuto dai domenicani); C. FRUGONI, *Medioevo sul naso: occhiali, bottoni e altre invenzioni medievali*, Roma 2001; R. RICCINI, *Gli occhiali presi sul serio: arte, storia, scienza e tecnologia della visione*, Milano 2002.

Galvani da Genova, ad esempio, insegna che “*Sicut oculos debilis cum olearibus vitreis melius videt*” e che “*Homo male videns si vellet legere deciperetur, sed si habet ocularia vitrea vel cristalina, tunc videt et legit etiam subtilia*”²⁷⁵. Nel convento francescano del Santo, negli stessi anni, i predicatori citavano Alhazen e disquisivano sulla luce ed il funzionamento degli specchi²⁷⁶.

Si tratta di un fenomeno considerevole perchè è noto che anche gli artisti si interessarono precocemente agli specchi, che talora inserirono nelle proprie opere sia per accrescerne l'aspetto decorativo che per aumentare la rifrazione luminosa della superficie: il cielo stellato della Basilica Inferiore di Assisi, ad esempio, ospita astri che brillano di piccoli specchi concavi incastonati al loro interno²⁷⁷. Probabilmente anche le “*alia sidera aurea cum suis speculis*” dipinte da Giotto nel Salone della Ragione²⁷⁸ erano dotate di specchi, che sommano ad una componente decorativa un più pratico effetto di rifrazione luminosa, ma anche forse un velato significato simbolico: Alberto Magno, ad esempio, nel suo commento al *De cielo et mundo* di Aristotele parlava delle stelle come di specchi ustori, mentre John Peckham nella sua *Perspectiva Communis* paragonava gli astri a specchi dorati²⁷⁹. Lo stesso Giotto, del resto, raffigurerà la *Prudentia* Scrovegni mentre osserva il proprio volto riflesso in uno specchio concavo e, compasso alla mano, si appresta a trarne un disegno. Filippo Villani, nella prima versione della *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus* (1381-1382) afferma che Giotto “*pinxit insuper speculorum suffragio semet ipsum eique contemporaneum suum Dante Allagherii poetam in parete capelle palatii potestatis*”, ovvero dipinse, con l'aiuto di specchi, sulla parte alta della parete del palazzo del podestà di Firenze il suo autoritratto -il primo, allo specchio, della pittura europea²⁸⁰-, assieme a quello del sommo poeta²⁸¹.

Non è quindi escluso che i pittori padovani, e Guariento in particolare, si avvalsero di simili speculazioni scientifiche per mettere a punto singolari e innovativi artifici figurativi, addentrandosi in un campo che Giotto non aveva voluto esplorare, più attirato dal rigore e dall'ordine di immagini perfettamente coerenti e immutabili in ogni loro parte.

Le opere della fase tarda dell'attività di Guariento segnano una rinnovata adesione ai modi giotteschi che si evidenzia nell'abbandono del sistema a narrazione continua e nel recupero della rigorosa organizzazione scenica per riquadri, ordinatamente racchiusi entro cornici cosmatesche. La

²⁷⁵ P. MARANGON, *La cultura dei committenti religiosi (ordini mendicanti) di Tomaso da Modena*, in *Tomaso da Modena e il suo tempo* cit., 1980, pp. 219-228, in partic. p. 220.

²⁷⁶ A. BATISTINI, *La rappresentazione dello spazio nel medioevo ed i suoi fondamenti teorici*, Firenze 2011, p. 88.

²⁷⁷ A. MONCIATTI, in *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, a cura di G. Bonsanti, Modena 2002, 4 voll., II, (Mirabilia Italiae, 11), pp. 342-343, catt. 319-337, in partic. p. 343.

²⁷⁸ G. MARIANI CANOVA, *Duodecim celestia signa* cit., 1998.

²⁷⁹ A. BATISTINI, *La rappresentazione dello spazio* cit., 2011, p. 93.

²⁸⁰ *Ivi*, p. 96.

²⁸¹ E. CASTELNUOVO, “*Propter quid imagines faciei faciunt*” cit., 2002, p. 34.

disciplina cui Guariento sottopone la sua pittura non è, tuttavia, così rigida come potrebbe a prima vista sembrare e se da un lato la scansione per episodi è effettivamente realizzata, dall'altro figure e paesaggi evadono dal campo pittorico prestabilito e conquistano ogni superficie disponibile.

Frattanto, il dialogo con le altre arti continua a suggerire al pittore brillanti invenzioni compositive, in cui la pittura simula con sempre maggior realismo una tangibile consistenza di figure e architetture. E', ancora una volta, il confronto con un tema aulico e una commissione prestigiosa ad indurlo a spregiudicate sperimentazioni, mirabilmente risolte in un'opera di grande efficacia prospettica. Si tratta della decorazione ad affresco che corredeva il monumento funebre del doge Giovanni Dolfin ai Santi Giovanni e Paolo (cat. 17, tavv. CCVII-CCX), realizzata dopo il



Fig. 36: Bottega Veneziana, *Virtù*. Venezia, Basilica dei Santi Giovanni e Paolo.



Fig. 37: Guariento, *Speranza*. Venezia, Basilica dei Santi Giovanni e Paolo.

1362, quando venivano saldate le sculture che componevano l'arca pensile del doge. Le aggraziate figure delle *Virtù*, dipinte a monocromo sullo sfondo di specchiature marmoree policrome, e inquadrare all'interno di cornici modanate in prospettiva, sono tornite come vere sculture; l'impressione è accresciuta dalle mensole che le sostengono (fig. 37), desunte dalla reale produzione plastica dell'epoca (fig. 36), perfettamente simulate in pittura, e rese fin nell'incidenza perfetta della luce, che plasma con grande efficacia le forme. Del resto, anche la decorazione che inquadrava il sepolcro era concepita in modo da continuare in pittura l'arcosolio scolpito, ora non più esistente, ma di cui si ha notizia grazie ad una fonte cinquecentesca²⁸². Come si chiarirà più avanti (cfr. § 3.4.1), doveva trattarsi di una finta architettura di grande audacia prospettica, che probabilmente anticipava gli esiti di quella dipinta da un anonimo pittore sulla parete di fronte della stessa cappella,

ormai alla fine del secolo, per inquadrare il sepolcro del doge Michele Morosini²⁸³.

Anche in questo caso doveva trattarsi di una creazione di novità assoluta, ora restituibile

²⁸² *Sepolcario di Marc Antonio Luciani, tradito in una copia settecentesca di Rocco Curti per Pietro Gradenigo*, ms. prima metà del sec. XVI (copia della metà del sec. XVIII), Biblioteca Civica di Vicenza, cod. Gradenigo Dolfin 201, I, c. 138. Ringrazio Silvia D'Ambrosio per avermi segnalato la notizia.

²⁸³ S. D'AMBROSIO, in *La basilica dei Santi Giovanni e Paolo. Pantheon della Serenissima*, a cura di G. Pavanello, Venezia 2012, pp. 80-86, cat. 17a; Z. MURAT, *ivi*, pp. 86-88, cat. 17b.

nella sua originaria fisionomia grazie al ritrovamento di inedite testimonianze figurative e alla rinnovata analisi dei frammenti superstiti (cfr. § 3.4.1); difficile immaginare l'impatto della finta architettura, che non mancò di suggestionare altri pittori attivi poco più tardi²⁸⁴.

Le due cappelle dipinte dal pittore agli Eremitani nel corso degli anni Sessanta, quella maggiore (cat. 19, CCXIV-CCXLIX) e quella di Sant'Antonio abate (cat. 16, tavv. CLXXXVII-CCVI), segnano un nuovo punto di svolta nella sua carriera, anticipando invenzioni poi riproposte e



Fig. 38: Guariento, *Storie di Cristo* (?). Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella di Sant'Antonio abate.

ulteriormente sviluppate da Altichiero e Giusto de' Menabuoi. Si segnala, in particolare, il gioco di dissimulazione delle cornici²⁸⁵, che pur all'interno di un ritorno al rigore giottesco, con partizioni cosmatesche, entrano a far parte della finzione pittorica: in tal modo si pongono come reali elementi scultorei, e come tali vengono sottoposti alle regole della visione e della distorsione ottica. Se ne ha un ottimo esempio nella controfacciata della cappella di Sant'Antonio abate (tavv. CXC-CXCII): lì, sulla lesena di sinistra, compare una cornice modanata arcuata che inquadra un paesaggio roccioso (fig. 38), mutilo della porzione inferiore; lungi dal limitarsi ad una semplice funzione di demarcazione, la cornice viene inglobata nella figurazione al punto che, come si

trattasse di un elemento del paesaggio dipinto, viene scorciata per una precisa visione di destra che ne contraddice il valore di semplice sistema di inquadramento e dissimula il confine fra spazio reale e spazio pittorico. L'arco dipinto della cornice, inoltre, doveva essere scenograficamente tagliato dalla ghiera della crociera della volta che si innesta poco sotto, sicché dobbiamo immaginare che il pittore avesse messo a punto una soluzione particolarmente fantasiosa per ovviare alla scomoda presenza, ora non più apprezzabile per la perdita della porzione inferiore del riquadro dipinto. La finzione pittorica doveva risultare ancora più stupefacente perchè nella parete di fondo, al contrario, una razionalissima cornice cosmatesca segna il profilo del costolone della volta, inquadrando lo spazio dove si trova la *Vergine annunciata* (tav. CLXXXVIII).

²⁸⁴ Verranno discusse più avanti, al § 3.4.1.

²⁸⁵ Cfr. L. BAGGIO, *Sperimentazioni prospettiche* cit., 1994, pp. 199-205.

Ancora le lesene, ma questa volta quella di destra, mostrano altre soluzioni interessanti: il paesaggio roccioso dipinto sulla fronte continua senza soluzione di continuità sul fianco della struttura (fig. 39), e questo nonostante la presenza delimitante di una cornice cosmatesca subito sotto, e nel riquadro centrale. Un analogo sistema, che prevede l'inclusione di elementi architettonici reali nella finzione pittorica, abilmente sfruttati per simulare scansioni spaziali, verrà usato dai successivi trecentisti padovani, ed in particolare da Altichiero nella cappella di San Giacomo al Santo, dove giustamente famosa è la raffigurazione del giovinetto che se ne esce di scena nel *Sogno di Carlo Magno*, comodamente transitando sul pilastro addossato al fianco della cappella²⁸⁶.



Fig. 39: Guariento, *Storie di Cristo* (?). Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella di Sant'Antonio abate.

La notevole maturità raggiunta da Guariento è misurabile con agio negli affreschi della cappella maggiore (cat. 19, tavv. CCXIV-CCXLIX), meglio conservati seppur molto deteriorati. Cornici cosmatesche inquadrano gli episodi, a loro volta corredate nel margine interno da modanature in forte aggetto prospettico che, riproponendo un sistema analogo a quello già adottato dal pittore nella cappella di Sant'Antonio abate, vengono abilmente integrate nella composizione pittorica: nella *Vestizione di Agostino* (tav. CCXXV), ad esempio, la cornice viene inglobata nella figurazione con grande disinvoltura, simulando il primo scalino del presbiterio in cui si svolge l'evento²⁸⁷ e venendo di conseguenza a snaturare la sua funzione di immutabile inquadratura, teoricamente esterna rispetto al campo pittorico. Il registro superiore presenta invece un sistema più sofisticato, di pregevole fattura: la cornice cosmatesca e quella modanata che ne profila i margini, disegnano due lunette, al cui interno si svolgono i primi episodi della vita dei santi Filippo e Giacomo; nello spazio di risulta campeggiano le immagini degli Evangelisti (tavv. CCXVIII-CCXIX): colti nell'atto di scrivere il vangelo, comodamente assisi in cattedre raffigurate in scorcio spericolato, *Matteo* e *Giovanni* -che sopravvivono ancora a sinistra-, e *Luca* e *Marco* -distrutti, a destra- erano accompagnati come di consueto dai rispettivi simboli, ritratti in pose scattanti e vivaci. Le lunette così ottenute gravano, come si trattasse di reali

²⁸⁶ Cfr. F. FLORES D'ARCAIS, *Altichiero e Avanzo. La cappella di San Giacomo*, Milano 2001, p. 153; A. DE MARCHI, *La percezione panottica delle "camere pictae" profane di età gotica in Italia superiore*, in *Arte di corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Losanna, 24-26 maggio 2012), a cura di S. Romano e D. Zaru, in corso di stampa.

²⁸⁷ Cfr. L. BAGGIO, *Sperimentazioni prospettiche* cit., 1994, pp. 204-205.

archi, su tre colonne tortili che contribuiscono in misura fondamentale a simulare la presenza di una reale architettura: sui capitelli a foglie d'acanto posano infatti abachi allungati, che fanno da ideale base d'appoggio agli archi delle lunette; questi hanno forma squadrata, esagonale, e la differente incidenza della luce rende tangibilmente l'idea di una loro disposizione nella profondità spaziale. I due laterali, inoltre, si sovrappongono in parte alla cornice modanata esterna, creando l'illusione di una loro posizione più avanzata. Due spazi di risulta ai lati sono colmati da una deliziosa decorazione, con un fregio fogliaceo di una calda tonalità ambrata che si staglia su uno sfondo rosso intenso.

I tre registri narrativi sovrapposti, inoltre, sono separati da una raffinata cornice che simula in pittura una reale materia plastica, adottando versioni leggermente variate di uno stesso modulo decorativo: fra primo e secondo registro corre un fregio che alterna fioroni a foglie carnose, simile a quello che profilava l'arco del *San Cristoforo* di Bolzano (cat. 14, tav. CLXXX); nella fascia più in basso il motivo appare semplificato, e ridotto a sole foglie sinuose, in aggetto prospettico. Un sistema ancora diverso è adottato nel semipilastro e nello spazio fra questo e la prima monofora (fig. 34): in alto, infatti, il fregio dipinto continua con grande disinvoltura la reale cornice scolpita, posta a decorare la struttura architettonica, mentre più in basso recupera un modulo simile a quello della cornice inferiore della parete.

Sono proprio le fantasiose cornici che permettono al pittore di dissimulare continuamente il confine fra spazio reale e spazio pittorico. La critica ha già notato come le architetture di fatto si saldino con le cornici stesse, in modo che queste vengono inglobate nella narrazione²⁸⁸. Ciò si riscontra con vigore anche nelle figure dello zoccolo, sia nei monocromi della *Passione* che in quelli astrologici (tavv. CCXL-CCXLIX): figure e fondali sporgono verso lo spazio della chiesa, facendo di volta in volta sopravanzare la croce di Cristo, la verga della flagellazione o numerosi dettagli che compongono il delizioso ciclo planetario, rispetto alla cornice dipinta, creando un continuo gioco di contraffazione spaziale²⁸⁹. L'idea di sovrapporre alle cornici che inquadravano gli episodi della *Passione*, nello zoccolo, elementi della figurazione dipinta, in un serrato dialogo e confronto fra spazio pittorico e spazio reale, è stata letta in parallelo a certi esiti del gotico lineare di cui il pittore poteva aver avuto esperienza diretta nel corso del suo soggiorno a Bolzano²⁹⁰. In realtà un analogo espediente era già stato utilizzato da Giotto, nel ciclo dei *Vizi* e delle *Virtù* della cappella Scrovegni, dove, ad esempio, la croce ed il cartiglio retti da *Fede* si sovrappongono alla cornice di fondo, mentre *Desperatio* impiccata ad un palo fissato alle due estremità della cornice è addirittura vittima di un diavoletto uscito direttamente dal *Giudizio Universale* della parete ortogonale. Mi

²⁸⁸ Cfr. L. BAGGIO, *Sperimentazioni prospettiche* cit., 1994, pp. 204-205.

²⁸⁹ T. FRANCO, *Guariento: ricerche tra spazio reale* cit., 2007, p. 343.

²⁹⁰ *Ibidem*.

chiedo, inoltre, se il campo di possibili riferimenti cui agganciare la continua dissimulazione del valore terminale delle cornici non vada ricercato in direzione di altre esperienze figurative: stratagemmi simili erano infatti adottati ormai da decenni nell'ambito della produzione miniata, in cui spesso le figure travalicavano i limiti delle cornici e invadevano il campo vuoto della pagina, sovrapponendosi con grande disinvoltura ai margini dei riquadri²⁹¹. Esiti analoghi, del resto, si rintracciano nella pittura di Vitale da Bologna, i cui personaggi “*entrano ed escono dalla cornice*”²⁹², sovrapponendosi ad essa, o appoggiandovisi, o addirittura facendovi perno per sporgersi in fuori. Secondo Daniele Benati la fonte di simili espedienti va rintracciata nel mondo gotico francese, filtrato in Valpadana e prontamente recepito dagli scultori coevi, che l'avrebbero ulteriormente diffuso nel territorio.

La suggestione da arti diverse non si limita a questo episodio: il bellissimo *San Paolo* (tav. CCXXVIII), sul semipilastro absidale, campeggia all'interno di una stupefacente nicchia in prospettiva, costruita da un arco trilobato che inquadra la figura del santo, su cui si innesta una conchiglia dipinta in ardito scorcio prospettico, inquadrata da un'ogiva. Così concepita, la struttura appare straordinariamente simile alle elaborate carpenterie dei polittici dell'epoca; Guariento, del resto, fu attento osservatore e in più occasioni dimostra di aver tratto diretta ispirazione da altre arti, sicché è agibile supporre che anche nel caso in oggetto si fosse lasciato affascinare da forme artistiche diverse che gli suggerirono non solo elementi lessicali, ma anche fantasiosi metodi per trattare la superficie in maniera prospetticamente convincente. Al *San Paolo* corrispondeva, sulla parete opposta, la *Maddalena*, inserita in una struttura dipinta identica a quella del compagno; la santa sfoggiava il consueto vaso di unguenti, che offriva alla vista del fedele trattenendolo con entrambe le mani.

Anche in questa impresa decorativa Guariento non rinuncia a dispiegare interi brani pittorici sulle porzioni murarie angolari, come si evince osservando lo spazio fra le due finestre di sinistra, incurvato per assecondare la circolarità dell'abside, dove si insinuano i beati (tavv. CCXXXVIII-CCXXXIX). Le solenni figure dei santi si stagliano sulla superficie come si trattasse di un supporto perfettamente piano, mentre la leggera curvatura della muratura contribuisce di contro a dare spessore alla folta assemblea lì riunita, aumentando l'impressione di una dislocazione variamente scalata dei protagonisti dell'evento. La particolare conformazione muraria era ben sfruttata anche per distribuire coerentemente gli *Apostoli* che in quattro gruppi di tre si affiancavano al *Cristo Giudice* nella scena del *Giudizio Finale* (tav. CCXVI), e di cui sopravvivono solo il primo e parti

²⁹¹ Si veda, ad esempio, la pagina che illustra la *Vergine in trono col Bambino fra i Santi Pietro e Michele arcangelo* nella Matricola della Società dei Merciai miniata dal Maestro del 1328: l'aulica figura dell'arcangelo è posta in leggero tre quarti, al punto che tutta l'ala sinistra, di una sgargiante livrea rossa, fuoriesce dalla cornice che inquadra l'immagine. Cfr. I. NEGRETTI, in *Le Madonne di Vitale* cit., 2010, pp. 56-57, cat. 7.

²⁹² D. BENATI, *Percorso di Vitale*, *ivi*, pp. 19-31, in partic. p. 23.

del secondo assempramento di sinistra. I bellissimoi scranni scultorei su cui sedevano le dodici figure, trattati come reali elementi plastici desunti dalla produzione dell'epoca, si appropriavano della calotta absidale, distribuendosi ordinatamente negli spazi creati dalle membrature architettoniche; l'andamento curvo della parete, semicircolare, era abilmente sfruttato per rendere l'impressione di una disposizione spaziale realmente verificabile dei protagonisti dell'evento, che incombevano sullo spettatore aggiudicandosi il suo intero campo visivo, e come avvolgendolo nello spazio pittorico.

Con l'impresa di Palazzo Ducale (cat. 22, tavv. CCLIII-CCLXXXI) il pittore conclude la sua carriera, dimostrando un continuo affinamento di mezzi pittorici e di modelli narrativi e figurativi. Sebbene l'impatto visivo che l'opera doveva avere in origine, da immaginare davvero stupefacente, sia difficilmente intuibile oggi, per lo stato precario dei frammenti pittorici e per la loro esposizione in un ambiente di dimensioni eccessivamente ridotte, sono comunque ancora apprezzabili alcuni artificiosi inganni ottici che dovevano comporre una pittura altamente suggestiva e dai raffinati effetti dissimulanti. In particolare, è ancora l'ambiguità delle cornici, ora reali inquadrature dal valore effettivo, ora elementi assorbiti nella composizione e negati con un abile gioco di sovrapposizioni, a costituire una parte importante della finzione scenica. Lungo il margine inferiore la composizione era delimitata da un fregio modanato (tavv. CCLIII-CCLIV), con incrostazioni marmoree, che racchiudeva disciplinatamente gli stalli scultorei su cui siedono i santi ai lati del trono centrale. La fantasiosa base, costituita da due ordini sovrapposti di seggi, che sostiene la struttura in cui avviene l'*Incoronazione*, di contro, oltrepassa con disinvoltura il limite del campo pittorico, andando a sovrapporsi alla cornice inferiore; tale circostanza, unita alla singolare foggia dell'architettura dipinta, caratterizzata da un sostenuto "ritmo aggettante e semicircolare"²⁹³, crea una tangibile impressione di oggetto prospettico e simula con efficacia l'emergenza del trono che pare realmente sporgere verso lo spazio della sala. L'impressione era accresciuta dal fatto che le cuspidi che decorano il seggio alla sommità erano invece abilmente nascoste dalla cornice modanata dipinta tutto attorno agli archi ogivali che profilavano la parte superiore della parete (tav. CCLIII), creando la finzione prospettica di una struttura che, dal fondo, si espandeva sempre più verso l'osservatore in una continua moltiplicazione di moduli che irradiavano dalla profondità spaziale.

L'effetto doveva in origine essere ancora più convincente per l'ideale continuità fra spazio pittorico e spazio reale, data dal fatto che la sala ospitava numerosi seggi destinati ai membri del consiglio che andavano a porsi in continuità visiva rispetto a quelli dell'assemblea celeste.

Difficile immaginare che un'opera di tale complessità potesse essere concepita senza un

²⁹³ R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana* cit., 1964, p. 118.

preciso sistema di preventiva elaborazione grafica delle sue componenti, saldate a comporre un insieme di rara efficacia prospettica e scenografica. La capacità di articolare un tale sofisticato insieme non può prescindere, a mio avviso, da una certa dimestichezza con i modi della progettazione grafica messi a punto da scultori e architetti per la resa in prospettiva di elementi tridimensionali, che contemporaneamente, del resto, venivano applicati alle illustrazioni scientifiche analoghe a quelle che corredano il già citato *Tractatus* di Giovanni Dondi.

Rigorosa prospettiva e fantasiosa finzione scenica si fondono, quindi, nelle opere di Guariento. L'effetto finale, altamente suggestivo, è solo in parte intuibile oggi. I brani sopravvissuti, e le riprese proposte dai pittori successivi sono tuttavia sufficienti a restituirci l'immagine di un artista all'avanguardia e in grado di concepire un lessico pittorico destinato ad essere condotto a completa maturazione alla fine del secolo nelle imprese di Altichiero, Jacopo Avanzi e Giusto de' Menabuoi²⁹⁴.

²⁹⁴ L. BAGGIO, *Aspetti della committenza e della decorazione pittorica della cappella del Beato Luca Belludi*, "Il Santo", XXVIII, 1988, 2-3, pp. 177-205, in partic. pp. 194-200; D. BENATI, *Jacopo Avanzi nel rinnovamento della pittura padana* cit., 1992, pp. 73-76; J. RICHARDS, *Altichiero. An Artist and his Patrons in the Italian Trecento*, Cambridge 2000; L. BAGGIO, *Sperimentazioni spaziali negli affreschi di Altichiero nell'Oratorio di San Giorgio*, in *Il secolo di Giotto* cit., 2007, pp. 417-435; D. BENATI, *Jacopo Avanzi e Altichiero a Padova*, *ivi*, pp. 385-415; F. PICCOLI, *Altichiero e la pittura a Verona nella tarda età scaligera*, Sommacampagna (Vr) 2010, (Studi di Arte Medievale 1), p. 55, 74, p. 85, nota 15; A. DE MARCHI, *La percezione panottica delle "camere pictae" profane* cit., in corso di stampa.

2.3 TECNICHE DECORATIVE NELLA PITTURA DI GUARIENTO

Guariento fu un pittore particolarmente versatile, attivo sia su tavola che ad affresco. Le sue opere si caratterizzano spesso per l'amorevole attenzione riservata alle decorazioni tanto incise e punzionate sulla lamina d'oro, quanto in pastiglia e con inserti polimaterici posti ad arricchire gli affreschi.

Sebbene sia ormai nota e riconosciuta l'importanza dell'analisi delle decorazioni incise e punzionate su tavola, cui la critica più accorta ha riservato negli ultimi anni sempre maggiori attenzioni²⁹⁵ sulla scia di un metodo di studio inaugurato da Erling Skaug²⁹⁶ e Mojmír Svatoopluk Frinta²⁹⁷, un'indagine di questo tipo non è mai stata condotta per l'opera di Guariento; la critica, infatti, non ha dedicato che sporadiche attenzioni all'analisi tecnica dei suoi dipinti, essenzialmente limitandosi a registrare la presenza di raffinate ornamentazioni. Poiché si tratta di aspetti che, al contrario, rivestono importanza fondamentale non solo per la generale contestualizzazione stilistica dell'opera e del suo autore²⁹⁸, ma anche per definire più precisamente la cronologia delle opere

²⁹⁵ L. LODI, *Note sulla decorazione punzonata di dipinti su tavola di area emiliana dalla metà alla fine del Trecento*, "Musei Ferraresi", 1981, 72, pp. 9-208; A. GUIDOTTI, *Battiloro e dipintori a Firenze fra Tre e Quattrocento: Bastiano di Giovanni e la sua clientela (dal Catasto del 1427)*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze 1984, pp. 239-249; A. CONTI, *Tempera, oro, pittura a fresco: la bottega dei "primitivi"*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento* cit., 1986, 2 voll., II, pp. 513-528; T. TURCO, *Il doratore*, Milano 1987; A. CONTI, *Oro e tempera: aspetti della tecnica di Simone Martini*, in *Simone Martini*, Atti del Convegno (Siena, 27-29 marzo 1985), a cura di L. Bellosi, Firenze 1988, pp. 119-129; L. BALDELLI, *Una proposta di classificazione dei punzoni su tavola nei dipinti del XIV e XV secolo nelle Marche*, "Storia dell'arte", 72, 1991, pp. 145-182; *Preparazione e finitura delle opere pittoriche, materiali e metodi, preparazioni e imprimiture-leganti-vernici-cornici*, a cura di C. Maltese, Milano 1993; G. SERANGELI, s.v. *Punzone*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, diretto da M. Laclotte con la collaborazione di J. - P. Cuzin, ed. it. diretta da E. Castelnuovo e B. Toscano, IV, Torino 1993, pp. 428-483; A. TARTUFERI, *Note in margine ad un trattato sulla decorazione punzonata dei dipinti trecenteschi*, "Arte Cristiana", LXXXIII, 1995, 771, pp. 478-482; C. MERZENICH, *Dorature e policromie delle parti architettoniche nelle tavole d'altare toscane fra Trecento e Quattrocento*, "Kermes", IX, 1996, 26, pp. 51-71; M. MESSINA, *La decorazione dei fondi oro nella pittura riminese del Trecento*, "Studi Romagnoli", XLIX, 1998, pp. 391-401; P. BUTTUS, *Decorazioni in oro nella pittura tardogotica veneziana: due dipinti di Jacobello del Fiore e del Maestro di Ronciette a Trieste*, "Atti dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste", 20, 2004 (2005), pp. 271-283.

²⁹⁶ E. SKAUG, *Punch marks – what are they worth? Problems of Tuscan workshop interrelationships in the mid-fourteenth century; the Ovile Master and Giovanni da Milano*, in *La pittura nel XIV e XV secolo. Il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte*, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (Bologna, 1979), a cura di H. van Os e J. R. J. Van Asperen de Boer, Bologna 1983, pp. 253-282; IDEM, *Punch marks from Giotto to Fra Angelico: attribution, chronology, and workshop relationships in Tuscan panel painting; with particular consideration to Florence, c. 1330-1430*, Oslo 1994; IDEM, *Painters, punchers, gilders or goldbeaters? A critical survey report of discussion in recent literature about early Italian painting*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 71, 2008, pp. 571-582.

²⁹⁷ M. S. FRINTA, *An investigation of the punched decoration of medieval Italian and non-Italian panel paintings*, "The Art Bulletin", 47, 1965, pp. 261-265; IDEM, *Notes on the punched decoration of two early painted panels at the Fogg Art Museum: St. Dominic and the Crucifixion*, "The Art Bulletin", 53, 1971, pp. 306-309; IDEM, *On the punched decoration in Medieval Panel Painting and Manuscript illumination*, in *Conservation of paintings and the graphic arts*, Atti del Convegno internazionale (Lisbona, 9-14 ottobre 1972), ed. by the International Institute for conservation of historic & artistic works, London 1972, pp. 115-121; IDEM, *Stamped halos in the "Maestà" of Simone Martini*, in *Simone Martini* cit., 1988, pp. 139-150; IDEM, *Punched decoration on late Medieval panel and miniature painting*, Prague 1998.

²⁹⁸ Cfr. E. SKAUG, *Siena e non la Lombardia: Giovanni da Milano tra il 1346 e il 1363*, in *Giovanni da Milano. Capolavori del gotico fra Lombardia e Toscana*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 10 giugno – 2 novembre 2008), a cura di D. Parenti, Prato 2008, pp. 103-113.

stesse²⁹⁹, riteniamo che uno studio a carattere monografico sul pittore non possa più prescindere da una simile analisi, cui dedicheremo le prossime pagine.

2.3.1 PITTURA SU TAVOLA: LA DECORAZIONE DELLE AUREOLE

I primi dipinti su tavola, forse anche per le loro piccole dimensioni, si caratterizzano per una certa sobrietà formale e moduli semplificati; le due tavolette della Vaticana con *Quattro Santi* e *Quattro Sante* (cat. 1, tavv. I-II), l'*Ascensione* di collezione Cini e la *Pentecoste* già di collezione Estense (cat. 2, tavv. III-IV) presentano decorazioni limitate ai soli elementi essenziali. E' tuttavia possibile che le tavole centrali dei polittici di cui facevano parte si distinguessero per maggiore esuberanza decorativa, come nel più tardo polittico del Norton Simon Museum (cat. 4, tavv. XV-XXXIX); la *Croce* di Bassano (cat. 3, tavv. V-XIV), del resto, annoverabile fra le prime opere uscite dalla bottega del pittore, rivela una tale raffinatezza e perizia nelle decorazioni da far supporre che fin dagli esordi Guariento padroneggiasse magistralmente la tecnica.

I nimbi dei dipinti della Vaticana presentano decorazioni piuttosto semplici, con una fila di minuti punzoni battuti sul compasso esterno dell'aureola; solo quella del piccolo Gesù tenuto saldamente sulla spalla di San Cristoforo (tav. I) si differenzia per la presenza della consueta partitura crucigera nello specchio, evidenziata da una leggera incisione e segnata nel campo interno da un singolo bollo circolare. Un modulo analogo è utilizzato dal pittore nelle tue tavole con l'*Ascensione* e la *Pentecoste* (tavv. III-IV), porzioni di un polittico disperso: ancora una volta, singole battiture in successione di punzoni circolari, sulla circonferenza preventivamente tracciata con l'ausilio di un compasso, costituiscono l'unica decorazione del fondo oro delle tavole.

La *Croce* di Bassano (cat. 3, tavv. V-XIV) offre al contrario un sistema estremamente elaborato e formato dall'utilizzo congiunto di strumenti e tecniche diversi. La ricchezza della decorazione in quest'opera suggerisce che il pittore si avvalsesse di maestranze specializzate in tale tipo di produzione, ovvero che che egli stesso riservasse più attenzione alle opere di dimensioni maggiori; la seconda ipotesi si adatterebbe a quanto verificabile nel polittico Norton, che mostra un'estrema sobrietà nelle tavolette laterali di contro ad un alto grado di elaborazione formale nella tavola centrale, di dimensioni maggiori e di centralità iconografica.

²⁹⁹ Cfr. E. SKAUG, *Two new paintings by Ambrogio Lorenzetti: technical criteria and the complexity of chronology*, "Arte Cristiana", 91, 2003, pp. 7-17; IDEM, *Bernardo Daddi's chronology and workshop structure, as defined by technical criteria*, in *Da Giotto a Botticelli: pittura fiorentina tra Gotico e Rinascimento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Firenze, Università degli Studi e Museo di San Marco, 20-21 maggio 2005), a cura di F. Pasut e J. Tripps, Firenze 2008, pp. 79-96.

Il profilo dei nimbi dei *Dolenti* di Bassano (fig. 40) è segnalato da una fascia decorativa inquadrata da una doppia incisione a compasso, che presenta nel margine esterno una battitura di



Fig. 40: Guariento, *Vergine dolente*. Bassano del Grappa (Vi), Museo Civico.

bolli circolari in rapida sequenza, e nel margine interno la foglia d'oro a risparmio; un unico punzone tondo è impresso ripetutamente per formare decorazioni



Fig. 41: Guariento, *Cristo redentore*. Bassano del Grappa (Vi), Museo Civico.

romboidali campite sul fondo inciso con fitte linee poste in diagonale. Lo specchio interno è un trionfo di squisite decorazioni, realizzate con tale precisione da far supporre che il pittore abbia utilizzato dei

riferimenti grafici, probabilmente dei modelli sulla base dei quali tracciare i singoli moduli ornamentali, poi lasciati a risparmio sul fondo tratteggiato con fitte incisioni rettilinee, che si ripetono infatti identici nelle forme e nelle dimensioni. L'elemento principale è costituito da un motivo quadrilobato a nastro intrecciato, direttamente desunto da partiti ornamentali tessili ripresi anche in finte tappezzerie dipinte: Giotto lo utilizzò in diverse occasioni proprio per fingere elementi in tessuto, come nel bellissimo paliotto che decora l'altare nella *Preghiera dei pretendenti* in Cappella Scrovegni, mentre il Maestro del coro Scrovegni lo ripropose nei partiti decorativi a finta tappezzeria nell'Abbazia di Santa Maria a Sesto al Reghena³⁰⁰; lo stesso Guariento lo riprese agli Eremitani, negli sguanci delle monofore della cappella maggiore e di quella di Sant'Antonio abate. I campi interni del modulo a intreccio presentano ulteriori decorazioni: un rombo formato da

³⁰⁰ In particolare nello zoccolo dell'abside, trattato come un velario aggiornato però sui motivi tessili trecenteschi. Cfr. E. COZZI, *Il ciclo giottesco* cit., 2001, p. 145, fig. 183.

quattro elementi circolari al centro, un motivo trilobato agli incroci dei nastri, e un elemento vegetale nel campo più esterno. Fra i singoli esemplari così realizzati, che si ripetono in successione nello specchio interno dei nimbi, fioriscono volute vegetali, che sbocciano dal compasso esterno dell'aureola, e che esibiscono al centro una sorta di giglio stilizzato, affiancato da due sinuose foglie ricciolute. Di grande finezza è anche il nimbo del *Redentore benedicente* ritratto sul tabellone superiore (fig. 41), diversificato rispetto a quello dei *Dolenti* ma altrettanto elegante: il compasso esterno è contrassegnato dalla doppia incisione già rilevata nelle aureole dei dolenti, guarnita da moduli circolari forse in origine riempiti con paste vitree o inserti polimaterici³⁰¹ poi caduti, che hanno lasciato evidenti segni scuri a distanza regolare sulla superficie. Scomparse sono anche le decorazioni che in origine fregiavano le partiture crucigere del nimbo, e di cui rimane solo la sagoma circolare sulla superficie dorata; poteva forse trattarsi di inserti in pastiglia, ovvero di altro materiale riflettente in analogia a quanto già sperimentato da Giotto³⁰². Lo specchio esibisce un elegante motivo romboidale ripetuto in successione, al cui interno è una sorta di stella a quattro punte i cui margini sono rilevati da una fitta granitura; inserti vegetali riempiono il campo negli spazi lasciati vuoti dai rombi.

Il nimbo di *Cristo* (tav. V) è invece realizzato in pastiglia, a rilievo, e presenta delle decorazioni dipinte in rosso che scandiscono l'aureola secondo il consueto modello crucigero. L'oro del fondo appare tuttavia rifatto, ed è possibile che le decorazioni visibili riprendano quelle forse ancora parzialmente intuibili nell'originale lamina metallica, ma eseguite in tecnica diversa. Nei bracci della croce rimangono ormai solo le sagome di un elemento circolare al centro e di quattro più piccoli inserti a loro volta tondeggianti ai lati, secondo un sistema probabilmente simile a quello più tardi utilizzato per il *Redentore* del Mount Holyoke College Art Museum di South Hadley (cat. 12, tavv. CLXVIII-CLXXI).

Le opere a cavallo fra gli anni Quaranta e Cinquanta segnano un allineamento a coevi esiti della produzione veneziana. La *Vergine in trono con Bambino* conservata presso il Courtauld Institute di Londra (cat. 5, tavv. XL-XLVII), databile proprio a cavallo fra quinto e sesto decennio, offre interessanti indizi in tal senso. I nimbi della Madre e del Figlio sono decorati da motivi incisi a mano libera e con l'ausilio di punzoni; entrambi sono disegnati, sul compasso esterno, da una fila di bolli circolari racchiusi entro una doppia incisione ottenuta a compasso. Gli specchi interni si differenziano, invece, per la presenza di moduli decorativi individualizzati: quello del piccolo Gesù (fig. 42) presenta la consueta partizione crucigera, evidenziata ai margini da una successione di punzoni circolari, disposti in maniera piuttosto irregolare e racchiusi da una doppia incisione

³⁰¹ S. PETTENATI, *I vetri decorati*, in *Giotto. La Croce di Santa Maria Novella*, a cura di M. Ciatti e M. Seidel, Firenze 2001, pp. 203-215, in partic. pp. 206-208.

³⁰² *Ibidem*.

eseguita a mano libera; il campo interno mostra un rombo color rubino ai cui angoli stanno quattro tondi scuri, mentre sui lati lunghi quattro cerchi bianchi. Lo specchio dell'aureola presenta un motivo vegetale inciso a mano libera con grande disinvoltura; un segno sottile disegna foglie rigogliose, notevolmente espanse in larghezza; lo spazio esterno mostra invece una fitta decorazione granita. Il nimbo di Maria (fig. 43) si caratterizza per una decorazione diversa, e per certi versi più curata: lo specchio interno esibisce infatti una serie di girali, eseguiti a mano libera ed evidenziati lungo le linee principali da fitte battiture di piccoli punzoni circolari, sicché l'effetto finale ottenuto è simile ad una granitura.



Fig. 42: Guariento, *Vergine in trono col Bambino*. Londra, The Courtauld Institute of Art Gallery.



Fig. 43: Guariento, *Vergine in trono col Bambino*. Londra, The Courtauld Institute of Art Gallery.

Dai girali più grandi si dipartono minuti racimoli che si concludono in singole battiture di bolli circolari. Sebbene la superficie si presenti attualmente piuttosto abrasa e non agevoli la lettura del brano, è facile immaginare come in origine l'effetto dovesse essere quello di una decorazione vegetale a risparmio, ed evidenziata dalla granitura dei margini. Una tecnica simile era già stata ampiamente sperimentata a Venezia, dove il Maestro dell'Incoronazione del 1324, Paolo e Lorenzo Veneziano ne avevano fatto sfoggio in molte delle loro opere³⁰³, con risultati, tuttavia, di maggior nitore formale rispetto a quelli raggiunti da Guariento. E' possibile che il padovano, in anni in cui i suoi contatti con Venezia divennero più stretti, e il dialogo con gli artisti locali più serrato, intendesse riproporne gli esiti decorativi. Del resto, possibili influssi veneziani nelle opere databili fra anni Quaranta e Cinquanta sono già stati discussi e argomentati, e non stupirebbe, quindi, un'analogia influenza anche in campo decorativo.

³⁰³ Cfr. R. M. SALVADOR, *Punzoni e altre operazioni dell'oro in Paolo Veneziano e nella pittura del primo Trecento a Venezia*, Tesi di laurea in Conservazione dei Beni Culturali, Università degli Studi di Udine, Rel. Prof. A. De Marchi, A. A. 2006-2007, pp. 121-124; I. SAMASSA, *Punzoni e altre lavorazioni dell'oro nelle opere di Lorenzo Veneziano*, Tesi di laurea specialistica in Storia dell'arte, Università degli Studi di Padova, Rel. Dott.ssa C. Guarnieri, A.A. 2008-2009.

Il secondo dipinto della serie delle *Vergini in trono* conferma quanto detto; si tratta della tavola già in collezione privata svizzera (cat. 6, tavv. XLVIII-LII), la cui ubicazione attuale è sconosciuta, e che si qualifica come la più preziosa delle tre: decorazioni in pastiglia (che verranno analizzate più avanti) ornano la corona e la spilla di Maria, e forse un bottone dell'abito del piccolo



Fig. 44: Guariento, *Vergine in trono col Bambino*. Ubicazione sconosciuta.

Gesù, connotando il dipinto nel senso di una ricercata preziosità materica e decorativa. I nimbi sono oggetto di particolare attenzione da parte del pittore, che li differenzia in base ai personaggi raffigurati. I quattro simboli degli Evangelisti, agilmente disposti in bilico sui pilastrini che affiancano il trono, mostrano un comune sistema decorativo (tav. XLVIII): il compasso esterno è segnato da una sottile linea incisa, mentre lo specchio interno è diviso in settori semicirculari, tracciati con l'ausilio del compasso e lasciati a risparmio. Lo spazio fra essi e il margine esterno è decorato da una fitta granitura, mentre agli apici degli archetti stanno grappoli di tre minuti bolli circolari. L'aureola di Gesù (fig. 44) è segnata lungo il margine esterno da una successione di

punzoni circolari, racchiusi all'interno di una doppia incisione a compasso.

Gli stessi bolli scandiscono la partizione crucigera del nimbo, rilevandone i profili. I tre bracci della croce dovevano essere in origine preziosamente decorati: si intuisce infatti la presenza di ornamentazioni in pastiglia, di cui rimane solo la traccia sulla superficie dorata, che dovevano comporsi di un elemento tondo di grandi



Fig. 45: Guariento, *Vergine in trono col Bambino*. Ubicazione sconosciuta.

dimensioni accompagnato da due simili motivi, più piccoli, vicini al margine esterno. Il corpo

interno del nimbo è invece percorso da eleganti motivi vegetali incisi a mano libera, che mostrano foglie sinuose piegarsi in virtuose flessioni. Il nimbo di Maria (fig. 45) appare decisamente il più prezioso della tavola: all'esterno corre una fascia disegnata da una doppia fila di piccoli punzoni circolari che evidenziano il compasso; al suo interno si trovano dei rombi eseguiti con la battitura di bolli, e intervallati da tre punzoni circolari. I minuti punzoni intervengono anche all'interno, e tracciano la traiettoria di quattro elementi che si vanno a congiungere con il bollo centrale, come si trattasse del castone di una pietra preziosa. Lo specchio si caratterizza per l'estrema raffinatezza decorativa: con il compasso il pittore traccia semicerchi che racchiudono al proprio interno motivi vegetali a risparmio, ma rilevati da una fitta granitura. Negli spazi liberi fra i singoli moduli si trovano degli elementi triangolari, a loro volta ottenuti in granitura, che assecondano il profilo dei moduli circolari.

L'ultima tavola della serie, la *Vergine in trono con Bambino e offerente* conservata presso la Gemäldegalerie di Berlino (cat. 7, tavv. LIII-LXVII), si caratterizza per la fantasiosa *verve* decorativa. In quest'opera Guariento sembra abbandonare definitivamente l'uso di strumenti di precisione, limitandolo al compasso utilizzato per disegnare le aureole, in favore di una maggiore libertà esecutiva perseguita attraverso la realizzazione di incisioni a mano libera. Rigogliose volute



Fig. 46: Guariento, *Vergine in trono col Bambino e offerente*. Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.

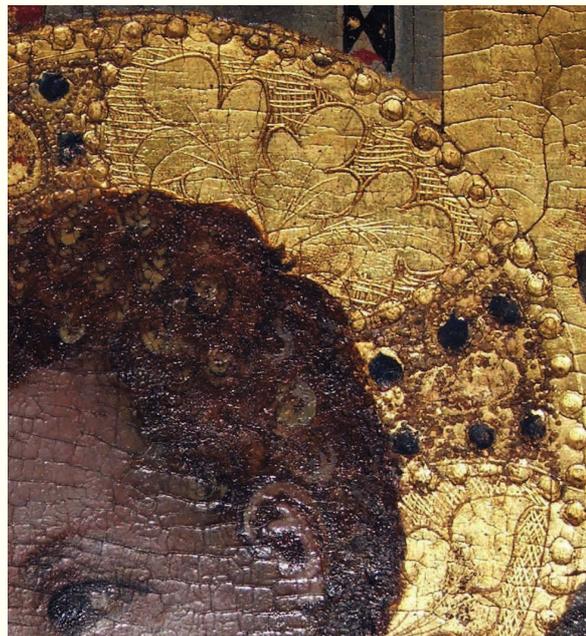


Fig. 47: Guariento, *Vergine in trono col Bambino e offerente*. Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.

vegetali fioriscono sull'intera superficie dello specchio dei nimbi (figg. 46-47), e con aggraziata leggerezza si dispongono armoniosamente in morbide volute arricciate. L'intento decorativo e prezioso è del resto dimostrato dalla base stessa del trono, ispirata a coevi manufatti di oreficeria

(figg. 16-17), che proprio a Padova erano spesso dotati di piedi costruiti con l'alternarsi di volumi concavi e convessi.

Decorazioni simili a quelle che ornano il nimbo della *Vergine* di Berlino si rintracciano nel fondo oro della Croce Fogg (cat. 10, tavv. CXLVIII-CLXIV), di cui parleremo a breve, a conferma della vicinanza cronologica fra le due opere per altro già postulata su basi stilistiche.

Dopo la breve parentesi “veneziana” dei bei nimbi fin qui trattati, il pittore sembra orientarsi verso una maggiore sobrietà, evidentemente attirato da altri aspetti dell'opera d'arte; le incisioni divengono meno rigorose, realizzate spesso a mano libera, all'insegna di una grande spontaneità inventiva ed esecutiva. In particolare, nella decorazione delle aureole sembra farsi strada un sistema ornamentale che accomuna molte opere databili alla metà del sesto decennio e oltre: la circonferenza esterna è generalmente individuata da incisioni a compasso, accompagnate talvolta dalla battitura di bolli circolari; lo specchio interno ospita invece una decorazione incisa ad archetti, a linea singola o doppia, ai cui apici stanno delle combinazioni variate di punzoni tondi che disegnano racimoli o forme più complesse. Tale impianto sembra fare la sua comparsa a partire dalle tavole che componevano il soffitto della cappella carrarese (cat. 9): lo si rintraccia nell'ottagono con la *Vergine con il Bambino* (tav. CXIII), dove è utilizzato anche per decorare i margini esterni della tavola, nel *San Matteo* (tav. CXIV), dove enfatizza tanto il profilo ottagonale del campo pittorico quanto il nimbo dell'*Evangelista*, e ancora nelle tavole con le *Gerarchie angeliche* (tavv. CXV-CLXVII), pur se limitato in questo caso ai soli elementi essenziali.

Estendendo l'analisi alla produzione successiva del pittore, ritroviamo ancora un'analogia decorazione nel nimbo del *Redentore* del Mount Holyoke College Art Museum di South Hadley (cat. 12, tavv. CLXVIII-CLXXI): profilato da una fitta sequenza di bolli circolari, il nimbo è decorato all'interno da archetti tracciati interamente a mano libera, su cui si innestano racimoli. L'idea di sfruttare tre bolli disposti a triangolo era già stata messa a punto da Paolo Veneziano, che dopo un periodo iniziale in cui aveva utilizzato un unico strumento imprimendolo in successione sulla superficie, passò ad un unico punzone dotato di tre punte che assicurava una maggiore precisione alla decorazione³⁰⁴. Guariento continua invece ad avvalersi di uno strumento unico, ribattuto più volte; le forme ottenute sono meno precise, e il pittore le definisce poi con un'incisione a mano libera per inscrivere in un circolo. I campi interni delle partizioni crucigere della croce si distinguono per una diversa modalità ornamentale: al centro è un rombo dipinto di rosso, profilato da una fila di bolli circolari; agli angoli sono invece dei tondi dipinti di blu, evidenziati da una fitta serie di incisioni. Il pittore, poi, disegna liberamente fiori quadripetali attorno ad un bollo circolare isolato.

³⁰⁴ R. M. SALVADOR, *Punzoni e altre operazioni dell'oro in Paolo Veneziano* cit., 2006-2007, pp. 119-124.

Ancora lo stesso sistema, ad archetti incisi a mano libera e terminazioni trilobate, si individua nella deliziosa *Natività* di ubicazione sconosciuta (cat. 13, tav. CLXXII), per altro finemente decorata anche nel fondo oro, che analizzeremo più avanti. L'ampia aureola che incornicia il volto dolce e affabile di Maria (tav. CLXXII), così come quella leggermente più piccola di cui è dotato Giuseppe, mostrano precisamente il sistema decorativo appena analizzato. Così anche le aureole dei personaggi che popolano la *Crocifissione* della Pinacoteca Civica di Ferrara, valva sinistra di un dittico ora diviso fra Ferrara, appunto, e il North Carolina Museum of Art di Raleigh (cat. 20, tavv. CCL-CCLI), trattati con la stessa modalità decorativa.

Le opere fin qui analizzate sono scalabili in stretta successione fra la metà e la fine del sesto decennio circa, a dimostrazione del fatto che il pittore, pur all'interno di una pratica esecutiva meno rigorosa di quella adottata dalle botteghe veneziane dell'epoca, variò comunque la propria prassi modificando periodicamente moduli e metodi ornamentali.

Un'opera più tarda, la *Madonna con Bambino* del Metropolitan Museum di New York (cat. 15, tavv. CLXXXV-CLXXXVI), ci mostra l'estremo sviluppo della decorazione così concepita. Il dipinto, di grande eleganza, e rara finezza esecutiva, ostenta aureole eseguite in parte in pastiglia, utilizzata per rilevare il compasso esterno e disegnare plasticamente i consueti archetti con terminazioni trilobate, per altro profilate da una fitta e rapida successione di bolli circolari di minute dimensioni. Mentre il nimbo del piccolo Gesù è ulteriormente ornato da rombi e semicerchi, a loro volta in pastiglia, posti all'interno delle partizioni crucigere, quello della Vergine (tav. CLXXXVI) presenta nel campo interno un bel fiore a sei petali realizzato a stampo, l'unico caso noto in cui Guariento non si limita ad utilizzare bolli circolari ma ne adotta anche uno di formato più elaborato.

2.3.2 PITTURA SU TAVOLA: LA DECORAZIONE DEI FONDI ORO

La decorazione delle lamine dorate delle tavole dipinte da Guariento conferma, in sostanza, quanto visto a proposito delle ornamentazioni dei nimbi.

I *Santi* e le *Sante* della Vaticana (cat. 1, tavv. I-II) sono inquadrati da una semplice cornice rettangolare, che delimita il campo pittorico; racchiusa da una doppia profilatura incisa presenta all'interno un motivo di grande sobrietà, ottenuto semplicemente incidendo la superficie a mano libera con fitte linee diagonali. Lo stesso motivo si riscontra identico su entrambe le tavole, con l'unica variante dell'andamento diversificato delle linee diagonali: nella tavola con i *Santi* infatti, va dall'alto verso il basso, mentre in quella gemella va in direzione contraria, dal basso verso l'alto. Le figure in parte si sovrappongono alla decorazione incisa, anticipando una tipica prassi del pittore.

La *Croce* di Bassano (cat. 3, tavv. V-XIV) è decorata lungo tutto il margine esterno da una profilatura estremamente elaborata (tav. XIV): verso l'interno, una doppia incisione rettilinea

inquadra la bordura, ed è marcata da una fila di bolli circolari impressi fittamente in successione. All'interno, dei semicerchi incisi a compasso creano degli archetti, e nelle porzioni libere fra tali elementi è presente una decorazione a fitta razzatura eseguita a mano libera. Ai vertici stanno delicati fiori ottenuti imprimendo sulla superficie strumenti tondi posti a riempire i petali, segnati sul profilo da bolli di piccole dimensioni. Il modulo asseconda le forme della croce, e nei punti in cui il braccio verticale si innesta sull'orizzontale e dove la croce si allarga in corrispondenza delle ginocchia e dei piedi di Cristo, la fascia decorativa abbandona le forme geometriche orizzontali per seguire quella della tavola. Lungo i bracci orizzontali della croce la decorazione si complica ulteriormente: nella parte finale si conclude con un motivo polilobato all'interno di un'inquadratura quadrangolare, da cui sboccia un fiore trilobato ottenuto con una fitta granitura.

L'effetto visivo finale doveva suggestionare profondamente lo spettatore. L'opera svettava dal tramezzo che divideva la chiesa di San Francesco fino al Cinquecento (cfr. § 4.1), e difficilmente i più minuti dettagli decorativi potevano scorgersi distintamente da terra. Tuttavia, alla luce calda e mutevole delle candele che spesso venivano poste in corrispondenza delle Croci stazionali³⁰⁵, dovevano accendersi con varietà di riflessi, e brillare con fulgente splendore, ottenendo così un effetto altamente suggestivo³⁰⁶.

Il Polittico dell'*Incoronazione* del Norton Simon Museum di Pasadena (cat. 4, XV-XXXIX) ostenta una squisita decorazione, limitata tuttavia a singoli elementi che il pittore intendeva evidenziare: se, infatti, i nimbi presentano moduli semplicissimi, simili a quelli delle opere più precoci (una disadorna battitura di bolli in successione sul compasso esterno), la tavola centrale, fulcro visivo e iconografico dell'opera, si caratterizza al contrario per la raffinata trattazione del fondo oro. La mandorla sorretta dagli angeli, al cui interno sono racchiusi la Vergine e il Figlio, è finemente decorata da razzature, graniture e incisioni (fig. 48). All'esterno è una fascia inclusa in una doppia incisione con punzoni circolari in successione; all'interno di questa profilatura motivi vegetali di notevole fantasia si materializzano sul campo risparmiato dell'oro, mentre una razzatura pare quasi far da sfondo, nel campo lasciato libero, come a creare una bucolica ambientazione per fiori e piante. All'interno della mandorla si sussegue un motivo a semicerchi incisi a compasso; questi inquadrano delle stelle a otto punte, mentre agli apici si sviluppano dando vita ad un motivo floreale a tre petali. Lo spazio più interno è invece riempito da una granitura che lascia libero un motivo vegetale che, all'interno della mandorla, si insinua fra gli archi; pare piuttosto simile a quello

³⁰⁵ Cfr. M. BACCI, *Pro remedio animae. Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale, secoli XIII e XIV*, Pisa 2000, pp. 302-308, e G. VALENZANO, *La suddivisione dello spazio nelle chiese mendicanti: sulle tracce dei tramezzi delle Venezie*, in *Arredi liturgici e architettura*, a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 99-114, in partic. p. 112.

³⁰⁶ Cfr. A. DE MARCHI, *Oro come luce, luce come oro. Manipolazioni dei materiali preziosi fra mimesi e anagogia, da Simone Martini a Pisanello*, in *Medioevo: natura e figura*, Atti del XIV Convegno internazionale di studi (Parma, 20-25 settembre 2011), a cura di A. C. Quintavalle, in corso di stampa.

che colma gli spazi vuoti fra i nastri intrecciati del nimbo della *Vergine dolente* della croce di Bassano (fig. 38) sebbene qui appaia in una versione leggermente meno precisa.



Fig. 48: Guariento, *Incoronazione della Vergine*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.

Tale raffinato sistema decorativo venne precocemente abbandonato dal pittore; se le successive opere su tavola non mostrano decorazioni debordanti oltre i limiti delle aureole, è alla *Croce* opistografa del Fogg Art Museum (cat. 10, tavv. CXLVIII-CLXIV) che bisogna guardare per rintracciare nuovamente decorazioni che invadono l'intero campo del fondo oro, sebbene qui realizzate in massima parte a mano libera con grande disinvoltura. Come poi si dirà più



Fig. 49: Guariento, *Croce dipinta*. Cambridge (MA), The Fogg Art Museum.

approfonditamente (cfr. § 4.1), lo specifico modulo decorativo che ricorre identico sui due lati della croce è stato di fondamentale utilità nel ricomporre il dipinto, privato dei tabelloni laterali e superiore all'epoca della sua immissione sul mercato antiquario; lo stesso modulo, infatti, si rintraccia precisamente in tutte le porzioni, ora divise, che componevano l'opera, e che è stato così possibile ricondurre al medesimo dipinto³⁰⁷. Il fondo delle tavole si presenta decorato da un modulo inciso che si ripete lungo il margine esterno del supporto (fig. 49): esso è formato da una cornice semicircolare realizzata a compasso, intervallata da una leggera

granitura, che racchiude elementi a pigna disegnati dalla battitura di singoli punzoni circolari che si innestano su volute vegetali di larghe foglie liberamente tracciate a mano. Le decorazioni vegetali si

³⁰⁷ Z. MURAT, *Una "Vergine dolente" di Guariento* cit., 2011.

avvicinano molto a quelle incise sulle aureole della tavola di Berlino (figg. 46-47) che mostra la *Vergine in trono con il Bambino*, già analizzate, a confermare la cronologia ravvicinata fra le opere suggerita dal dato stilistico. La stretta contiguità cronologica fra la Croce Fogg e le tre tavole della serie delle *Vergini in trono*, che abbiamo già detto essere state eseguite in rapida sequenza, è confermata inoltre dall'analisi della decorazione dei nimbi: quello della *Vergine dolente* di collezione privata (cat. 10.2), in particolare, in origine tabellone laterale sinistro della Croce Fogg, mostra un sistema decorativo (tav. CLXIV) simile a quello della tavola londinese, con la presenza di sinuosi girali che si appropriano della superficie dell'aureola.

La già analizzata *Natività* di ubicazione sconosciuta (cat. 13, tav. CLXXII) si caratterizza per le fantasiose decorazioni che ornano i margini polilobati del fondo oro: si tratta di due fregi rettilinei che all'interno di una doppia incisione ospitano bolli circolari racchiusi in circonferenze eseguite a compasso, ma non centrate con i bolli stessi. Una fitta successione di punzoni di piccole dimensioni marca i profili delle linee rette e crea forme geometriche libere, fra cui si nota, a destra, un rombo, e a sinistra forse un simile elemento che racchiude però delle incisioni libere rettilinee.

La *Madonna* del Metropolitan (cat. 15, tavv. CLXXXV-CLXXXVI), che potrebbe essere l'ultimo dipinto su tavola realizzato dal pittore, si distingue per l'accurata fattura delle decorazioni e per l'utilizzo di strumenti che presentano forme ornamentali assai elaborate, anziché il semplice bollo circolare normalmente utilizzato dal padovano. Come i nimbi, anche i margini della tavola esibiscono raffinati ornamenti (tav. CLXXXVI): sul profilo più esterno bolli circolari si susseguono serrati, mentre accanto una fitta granitura crea un fulgido sfondo a moduli che presentano due circonferenze inscritte l'una nell'altra, e realizzate imprimendo sulla superficie un unico strumento di tal foggia. Il limite della granitura è segnato con un punzone che crea deliziosi fiorellini a sei petali, fittamente accostati. Due linee rette incise servono al pittore da guida per i due estremi inserti decorativi: sulla prima linea si innesta una fila di bolli circolari, mentre sulla seconda il modulo a doppio archetto e racimolo già visto in altre opere dello stesso periodo.

2.3.3 GLI AFFRESCHI: DECORAZIONI IN PASTIGLIA E INSERTI POLIMATERICI

Gli affreschi si connotano per l'uso abbondante di inserti polimaterici e in pastiglia, sfruttati non solo per accrescere l'aspetto decorativo dei dipinti, ma anche per rendere in maniera immediata e palpabile la realtà materiale di determinati elementi.

I Carraresi, in particolare, interessati a pitture sontuose che dimostrassero tutta la ricchezza e il fasto della corte, privilegiarono l'uso della pastiglia, in origine ricoperta da una brillante lamina dorata, che il pittore pare aver pressoché abbandonato nelle opere successive. Nelle pitture funerarie di Sant'Agostino (cat. 8, tavv. LXVIII-LXXIX) la pastiglia è abbondantemente utilizzata

non solo per le decorazioni architettoniche, ma anche per le vesti e le suppellettili: la base del trono in cui è ambientata l'*Incoronazione* sfoggia su un fondo rosa pallido degli inserti quadrangolari, ora molto rovinati e difficilmente giudicabili, ma probabilmente di foggia floreale (tavv. LXVIII, LXX, LXXII). In pastiglia sono anche la spilla polilobata che chiude il manto della Vergine, e i vistosi bottoni sulla veste di Cristo, che mostrano un bel modulo floreale con numerosi petali. Così anche lo scettro retto da Gesù presenta all'apice una sorta di pigna molto allungata, a sua volta rilevata.

Anche gli affreschi della cappella Carrarese (cat. 9, tavv. LXXX-CXII) confermano il frequente utilizzo della pastiglia, usata soprattutto a scopo decorativo per ornare vesti e simulare



Fig. 50: Guariento, *L'angelo salva dalla fornace i compagni di Daniele*. Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carrarese).

corone: in particolare Nabucodonosor indossa, in tutte le scene in cui è protagonista, una sfarzosa corona (fig. 50) formata da una base in cui si susseguono singoli moduli rettangolari che presentano un rombo al centro e quattro tondi ai lati, su cui si innesta un elemento trilobato e ulteriormente decorato al proprio interno. In alcuni brani sopravvive anche parte della lamina d'oro che rivestiva integralmente le decorazioni, che ben restituisce l'impressione finale di gradevole preziosismo e mutevole luminosità.

La precisa reiterazione di esemplari identici presuppone l'uso di modelli, in questo caso veri e propri stampi che potevano essere replicati più volte. Tale circostanza è confermata dal fatto che gli stessi moduli decorativi si trovano ripetuti anche su tavola, e precisamente nella citata *Vergine in trono con Bambino* già di collezione privata svizzera (cat. 6, tavv. XLVIII-LII), la cui corona è realizzata proprio con la medesima matrice (fig. 45). Non è questa l'unica tangenza fra la tavola e gli affreschi: la spilla indossata da Maria (fig. 52) è la stessa di cui si fregia il Faraone (fig. 51) in *Giuseppe interpreta i sogni del Faraone*, ad ulteriore conferma da un lato di una diffusa pratica di bottega, che prevedeva il ricorrente utilizzo degli stessi strumenti³⁰⁸, e dall'altro della vicinanza cronologica delle opere.

Ancora un inserto in pastiglia decorava l'apice della tenda in cui si svolge l'episodio di *Giuditta taglia il capo ad Oloferne* (tav. CVII), ora purtroppo deteriorato, mentre ben conservate sono la corona e la spilla, già citate, del Faraone. Simile doveva essere la corona di Dio padre in *Dio istruisce Adamo ed Eva* (tavv. LXXXI-LXXXII), e forse anche la spilla, ora in gran parte

³⁰⁸ Cfr. A. CONTI, *Tempera, oro, pittura a fresco* cit., 1986; M. SIMONETTI, *Tecniche della pittura veneta*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, a cura di M. Lucco, Milano 1990, 2 voll., I, pp. 247-270.

cadute per i danni arrecati alla superficie pittorica dall'operazione di stacco di quel brano pittorico.



Fig. 51: Guariento, *Giuseppe interpreta i sogni del Faraone*. Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carrarese).

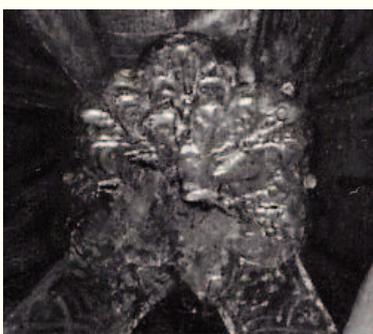


Fig. 52: Guariento, *Vergine in trono con il Bambino*. Ubicazione sconosciuta.

L'effetto di diffusa opulenza degli affreschi doveva essere accresciuto dai molteplici inserti polimaterici: in particolare è evidente che tutte le armature e le armi erano in origine ricoperte da lamine metalliche, e si vedano in particolare gli elmi di Golia (tav. C), e del soldato nel *Giudizio di Salomone* (tav. CI), la cui

mano ora come serrata su se stessa nel vuoto doveva in origine

impugnare una spada metallica di cui rimane la sagoma sull'intonaco. Anche gli elmi dei soldati in *L'angelo salva i compagni di Daniele dalla fornace* (tav. CIV), e dei militari addormentati in *Giuditta e Oloferne* (tav. CVII) dovevano in origine essere ricoperti di lamina metallica, come si evince non solo dalla sagoma ancora visibile sulla superficie pittorica ma anche dai fori realizzati per far meglio aderire il materiale.

Altrettanto frequentemente utilizzato era l'oro, la cui presenza si coglie a stento perchè, steso a secco, è nella maggior parte dei casi caduto. In particolare, le apparizioni di Dio erano avvolte da una mandorla di raggi dorati, forse rilevati lungo i margini in pastiglia, il cui effetto visivo doveva lasciare ammirati e stupefatti anche i visitatori più prestigiosi: il Dio padre che plana dal cielo nella *Benedizione di Noè* (tav. LXXXIII) doveva splendere di raggi dorati di cui ora rimangono solo i segni sulla superficie pittorica, che dovevano creare effetti di una bellezza e raffinatezza senza pari; così in *Dio istruisce Adamo ed Eva* (tavv. LXXXI-LXXXII), la caduta dell'abbondante lamina d'oro ha messo in luce la preparazione rossa dei lunghi raggi, che ai margini si fondevano a creare una mandorla abbagliante. Anche *i Tre angeli che appaiono ad Abramo* (tav. LXXXVI), risultano ora avvolti da una fitta trama di razzature ma in origine dovevano piuttosto risplendere nell'oro, come dorato e probabilmente in pastiglia era lo scettro che tenevano in mano, di cui rimane solo la sagoma sulla superficie.

Altrettanta opulenza doveva caratterizzare l'ultima opera del pittore, ovvero il *Paradiso* di Palazzo Ducale (cat. 22, tavv. CCLIII-CCLXXXI). Gli inserti in pastiglia e polimaterici dovevano essere numerosi, sebbene risultino difficilmente isolabili a causa del pessimo stato di conservazione dell'affresco. Si evince chiaramente, tuttavia, anche dalle successive opere ispirate alla composizione di Guariento³⁰⁹, che i simboli degli Evangelisti erano interamente realizzati in lamina

³⁰⁹ Si veda in particolare la tavola di Jacobello del Fiore, conservata presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia,

metallica, che disegnava le forme degli scattanti esseri alati, facendoli risaltare nella composizione. Anche i singoli raggi che la colomba indirizza alla Vergine nell'*Annunciazione* (tav. CCLIX) erano senz'altro dorati, e frammenti del prezioso materiale sopravvivono ancora, ormai ridotti a modesti brani isolati. Le ammirate parole di Savonarola, del resto, che ricordava pitture sofisticate e dotate di fulgide decorazioni, restituiscono l'immagine di un dipinto sfarzoso e di forte impatto visivo, in cui l'elemento decorativo si integrava perfettamente alla resa razionale delle architetture del trono, in aperta competizione con il baluginante splendore dei vicini mosaici di San Marco.

2.3.4 LE DECORAZIONI DI VESTI E GIOIELLI IN TAVOLE E AFFRESCHI

Le sfarzose vesti indossate dai personaggi dipinti da Guariento trovano adeguata collocazione nel contesto di un'arte di corte che laicizzava la narrazione sacra, attribuendo ai protagonisti le caratteristiche di sontuosa esibizione tipiche del cerimoniale cortese, e vestendoli con stoffe sontuose e abiti alla moda, che trovano preciso riscontro nelle testimonianze dell'epoca³¹⁰.

Le bellissime armature che indossano i suoi personaggi sono degne delle più sfarzose parate in cui nobili cortigiani sfilavano in gran pompa: angeli guerrieri, santi cavalieri, e personaggi in armi indossano la stessa tipologia di corazza, che riproduce nei minimi dettagli quelle realmente utilizzate all'epoca. Si componevano di tre elementi fondamentali, ovvero il *petto*, unito alla *panziera*, la parte principale che proteggeva il busto, il *fiancale* che copriva il bacino, e infine gli *spallacci*³¹¹; gli ultimi due erano elementi rigidi, ma mobili, per assicurare libertà di movimento senza rinunciare alle esigenze difensive. *Principati e Arcangeli* (tavv. CXL-CXLIV) della cappella carrarese sfoggiano armature simili: su uno sfondo verde scuro spiccano decorazioni dorate a missione che creano girali vegetali posti a riempire l'intera superficie. La sapiente modulazione del chiaroscuro crea l'impressione di un materiale di vario spessore, in cui alcuni dettagli risultano leggermente in rilievo rispetto ad altri, a simulare probabilmente la reale produzione di armature in cuoio. Così realizzata, l'armatura è simile a quelle indossate da alcuni santi guerrieri e angeli dipinti da Paolo Veneziano³¹², qui trattata, tuttavia, con maggiore attenzione all'aspetto volumetrico e plastico della materia. L'abbigliamento militare degli angeli è ulteriormente abbellito dal cinturone, ben calato sui fianchi, che presenta una serie di decorazioni sul corpo interno, e da iscrizioni a

modellata sul precedente di Guariento fin nei più minuti dettagli; cfr. G. NEPI SCIRE', *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, con la collaborazione di G. Manieri Elia e S. Rossi, Milano 2009, p. 15.

³¹⁰ C. HOENIGER, *Le stoffe nella pittura veneziana del Trecento*, in *La pittura nel Veneto* cit., 1992, pp. 442-462; P. FRATTAROLI, *I tessuti medievali nell'entroterra veneto* cit., 1993, pp. 191-228; A. M. SPIAZZI, *Per la storia del tessile in area veneta* cit., 1993, pp. 171-190.

³¹¹ Cfr. R. LEVI PISETZKY, *Enciclopedia della moda* cit., 2005, p. 208.

³¹² Si vedano ad esempio i *Santi Michele e Giorgio* del trittico della Galleria Nazionale di Parma, o l'elegantissimo *San Michele* del polittico della Pinacoteca Comunale di San Severino Marche; F. PEDROCCO, *Paolo Veneziano*, Milano 2003, pp. 146-147 e 202-203.

caratteri pseudo-cufici nella parte inferiore della gonnella sfrangiata.

Non meno elaborate sono le vesti civili indossate dai sacri personaggi, per le quali Guariento si applica compiaciuto in una serie di soluzioni di grande varietà. Generalmente profilate di oro fin dai dipinti più precoci, le vesti acquistano maggior caratterizzazione nelle opere degli anni Cinquanta. Nella cappella carrarese (cat. 9, tavv. LXXX-CXLVII), in particolare, si evidenziano espedienti di notevole efficacia, che accanto ai metodi canonici mostrano scelte di maggiore inventiva: il Dio padre in *Dio istruisce Adamo ed Eva* (tavv. LXXXI-LXXXII) indossa una veste chiara di stupefacente bellezza, in cui eleganti decorazioni che ricordano, pur reinterprelandole, delle pigne, appaiono lasciate a risparmio e in origine erano probabilmente colmate di oro. Dorate sono anche le ornamentazioni sul manto blu della *Vergine* nell'ottagono del soffitto (tav. CXIII), che ripropongono in forma leggermente variata e più sinuosa i modelli della veste di *Dio padre*.

Se numerose opere degli anni successivi mostrano simili sistemi ornamentali, inedite soluzioni si riscontrano nella *Santa Caterina* del trittico di collezione Alana (cat. 11, tavv. CLXV-CLXVII): tanto l'ampio scollo, quanto i profili della lunga veste, sono segnati da bolli circolari di grandi dimensioni, impressi sulla superficie a creare inserti decorati ai margini da finte perline; il pittore ottiene in questo modo un'efficace impressione di tangibile plasticità della veste, oltre che un originale effetto decorativo.

Anche corone e gioielli sono oggetto di grande attenzione e, quando non decorate a pastiglia, offrono notevole varietà di soluzioni. Le prime opere, le predelline della Vaticana e fino al Polittico Norton, presentano corone semplicemente dipinte, dotate di apici trilobati; profilate di nero e ingemmate, sono generalmente comprese all'interno dei nimbi. Solo quella della *Madonna dell'umiltà* del Getty Museum di Los Angeles (cat. 18, tavv. CCXI-CCXIII) appare ampliata rispetto ai modelli precedenti, al punto che travalica in parte i limiti dell'aureola, sovrapponendosi al suo margine esterno.

Si differenziano notevolmente quella della Vergine del polittico Norton (cat. 4, tavv. XV-XXXIX), efficacemente evidenziata per l'ovvio significato iconografico attribuito alla corona: è formata da una base rettilinea in cui si alternano pietre ovali e altre trapezoidali (fig. 54). Una fitta e profonda granitura fa da sfondo agli inserti preziosi. Sulla base così realizzata si innestano dei motivi a giglio eseguiti nella medesima tecnica: granitura di sfondo e pietre preziose a decorare il campo. Le dita di Cristo si insinuano fra la corona mentre la adagia sul capo della Madre e i calibrati effetti decorativi danno realmente l'impressione di un elemento tangibile e materico. Interessa rilevare come la tipologia decorativa della corona di Maria sia utilizzata anche per ornare il nimbo di Cristo (fig. 53), come ad istituire un parallelo visivo fra la regalità di Gesù, innata, e

quella di Maria, acquisita e derivata dal figlio. Il margine esterno è profilato dalla consueta battitura in sequenza di bolli circolari, mentre i bracci della partitura crucigera presentano grande ricchezza decorativa: un castone polilobato, con una pietra rosso rubino di forma ovoidale accompagnata da una serie di perle, occupa il campo centrale; i margini esterni sono invece decorati da più semplici gemme circolari, evidenziate lasciando a risparmio una sottile profilatura che le inquadra.



Fig. 53: Guariento, *Incoronazione della Vergine*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.



Fig. 54: Guariento, *Incoronazione della Vergine*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.



Fig. 55: Guariento, *Vergine in trono col Bambino e offerente*. Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.

Quasi altrettanto raffinata appare la corona (fig. 55) indossata dalla Vergine della tavola di Berlino (cat. 7, tavv. LIII-LXVII), trattata con grande eleganza evidentemente per soddisfare le esigenze di fasto lussuoso del

facoltoso committente inginocchiato ai piedi del trono (tav. LVIII): è riproposta la tipologia ad apici trilobati e ingemmata, ma il fondo non è più liscio quanto piuttosto fittamente granito. Le pietre preziose dovevano in origine risplendere sulla superficie così lavorata, e vantavano forse applicazioni in pasta vitrea, come certe croci giottesche, oggi cadute. Il raffinatissimo diadema, rilucente e cangiante alla luce, dona un aspetto realmente regale alla Vergine assisa in trono.

In altre opere il pittore sfrutta ancora i punzoni, utilizzati per definire singole porzioni delle corone; così, quella indossata dalla *Vergine in trono* del Courtauld Institute di Londra (cat. 5, tavv. XL-XLVII), in cui pietre preziose, perle e cammei sono rilevati da spesse profilature nere, è ulteriormente evidenziata lungo i margini inferiore e superiore imprimendo sulla superficie dei bolli circolari. Così, la base della corona della deliziosa *Santa Caterina* del trittico Alana (cat. 11, tavv. CLXVI-CLXVII) è a sua volta interamente realizzata imprimendo sulla superficie dei punzoni circolari, mentre le applicazioni probabilmente trilobate che ne formavano il fregio superiore sono

scomparse ma erano forse eseguite su una simile traccia.

Ancora con l'ausilio di punzoni è realizzata la corona della *Vergine dell'umiltà* che campeggia nella parte superiore della valva di dittico conservata presso il South Carolina Museum of Art di Raleigh (cat. 20, tav. CCLI), dove tanto la base quanto le decorazioni appuntite che su di essa si innestano sono realizzate imprimendo sulla superficie lo stesso strumento usato per decorare i nimbi.

Seppur lontano, quindi, dalle precise decorazioni dei veneziani, realizzate con rigore e scrupolosa disciplina, Guariento dimostra di aver saputo variare con grande fantasia le decorazioni delle sue opere, sempre coerenti con la sua più generale evoluzione stilistica, mettendo a punto stratagemmi che certo dovevano incontrare il favore dei suoi facoltosi committenti. L'indagine fin qui condotta contribuisce pertanto a completare l'analisi stilistica dell'opera dell'artista, restituendo l'immagine di un abile mistificatore della materia pittorica.

3. I COMMITTENTI DI GUARIENTO

3.1. I CARRARESI

Nel corso della sua intera carriera Guariento intrattenne uno stretto e duraturo rapporto con i Signori padovani, che lo elessero privilegiato pittore di corte.

Negli anni del massimo splendore della Signoria, i luoghi più rappresentativi del suo potere vennero decorati da sfarzosi cicli pittorici che celebravano pubblicamente la dinastia regnante. In particolare, furono la chiesa di Sant'Agostino, primo *pantheon* cittadino, e il palazzo privato dei principi, ad essere oggetto di privilegiate attenzioni; in entrambi i siti, importanti cicli encomiastici vennero affidati a Guariento. Su di essi concentreremo ora la nostra analisi.

3.1.1 LA DECORAZIONE DELLE ARCHE CARRARESI IN SANT'AGOSTINO

Sono ben note le parole del frate domenicano Valerio Muscheta che nella seconda metà del Cinquecento diceva a proposito della chiesa padovana di Sant'Agostino “*a Carrariensium nobilissima familia multo aere fuit ornatum, ob id iure Carrariensium Lararium vulgo dicitur*”¹. L'identificazione del tempio con il sacrario dei principi carraresi era certo indotta dalla cospicua quantità di sepolture di membri di quella famiglia poste al suo interno; ma anche -ed è lo stesso Muscheta a suggerirlo- dalla ricchezza ed entità degli ornamenti generosamente finanziati dai Carraresi, di cui si aveva ancora consapevolezza storica a distanza di quasi due secoli dalla fine della signoria.

A partire da Marsilio da Carrara, morto nel 1338², si intensificarono le donazioni carraresi in favore del tempio domenicano, che solennemente consacrato il 12 maggio 1303, fu completato probabilmente attorno al 1308³, ed offriva pertanto nella prima metà del secolo ampi spazi di cui influenti committenti potevano ambire ad appropriarsi. Grazie al lascito di Marsilio, fu eretto e dotato l'altare di san Tommaso d'Aquino, collocato nella prima cappella sinistra sotto il tramezzo⁴; lo stemma familiare e un'iscrizione commemorativa campeggiavano sulla sua facciata. Benché inaugurasse l'intensa stagione di lasciti e donazioni ai frati domenicani, il Carrarese scelse tuttavia

¹ V. MUSCHETA, *Libellus in quo de Prioribus coenobii nostri Sancti Augustini Patavini, de Aedificatione Ecclesiae, de Altaribus, Reliquiis et Viris illustribus eiusdem*, ms. fine sec. XVI, Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza (d'ora in poi BCBVi), G.3.11.9 (=1378), [1588, copia del 1744 con aggiunte fino al 1748], c. 56.

² M. C. GANGUZZA BILLANOVICH, s.v. *Carrara, Marsilio da*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XX, Roma 1977, pp. 688-691.

³ Cfr. C. GASPAROTTO, *Il convento e la chiesa di S. Agostino dei Domenicani in Padova*, Firenze 1967; M. MEROTTO GHEDINI, *La chiesa di Sant'Agostino in Padova. Storia e ricostruzione di un monumento*, Padova 1995.

⁴ M. MEROTTO GHEDINI, *La chiesa di Sant'Agostino in Padova* cit., 1995, p. 70.

come luogo di sepoltura il periferico sito di Santo Stefano a Carrara⁵, su cui fino a quel momento si erano orientate le preferenze della famiglia. Fu Nicolò da Carrara, morto valorosamente in battaglia a Chioggia nel 1344, il primo membro della dinastia ad essere sepolto nella chiesa domenicana, entro un'arca perduta (ma di cui sopravvive l'iscrizione, ora conservata nell'antisacrestia della chiesa degli Eremitani) collocata nel braccio settentrionale del transetto⁶. La localizzazione dei posteriori sepolcri carraresi all'interno del tempio segue di pari passo l'espansione del potere signorile, e sembra anzi dargli forma tangibile: i successivi signori si appropriarono infatti dello spazio di maggior prestigio all'interno della chiesa, ovvero la cappella maggiore, dove furono sepolti Ubertino e Jacopo II prima, Carlo Ubertino e Jacopino poi⁷.

I sontuosi monumenti di Ubertino e Jacopo II⁸, rispettivamente III e V signore della città, si fronteggiavano sulle pareti destra e sinistra della cappella ed erano organicamente inseriti in una articolata decorazione pittorica interamente eseguita da Guariento (cat. 8, tavv. LXVIII-LXXIX), artista favorito dai principi. Il pomposo allestimento, che come qui si ricostruirà, prevedeva una vasta scena paradisiaca con la *Commendatio animae* dei due defunti, e un ciclo dedicato al santo titolare della chiesa affrontato ad uno con *Storie di Cristo*⁹, giustificava a pieno le eloquenti parole del frate domenicano citate in apertura. I due monumentali sepolcri, lodati già da fonti antiche per la loro qualità e la straordinaria verosimiglianza dei *gisants* scolpiti¹⁰, vennero ricollocati nella chiesa

⁵ Cfr. W. WOLTERS, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, Venezia 1976, 2 voll, I, pp. 162-163, cat. 30; G. TIGLER, *La scultura del Trecento a Padova*, in *Giotto e il suo tempo*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 25 novembre 2000 – 29 aprile 2001), a cura di M. Cisotto Nalon, Milano 2000, pp. 248-261, in partic. p. 249; F. MAGANI, *La tomba di Marsilio nell'abbazia di Santo Stefano di Due Carrare*, in *I luoghi dei Carraresi: le tappe dell'espansione nel Veneto nel XIV secolo*, a cura di D. Banzato e F. Flores D'Arcais, Treviso 2006, pp. 121-124.

⁶ M. MEROTTO GHEDINI, *La chiesa di Sant'Agostino in Padova* cit., 1995, p. 72. Su Nicolò si veda M. GANGUZZA BILLANOVICH, s.v. *Carrara, Nicolò da*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XX, 1977, pp. 696-698.

⁷ M. MEROTTO GHEDINI, *La chiesa di Sant'Agostino in Padova* cit., 1995, pp. 76-78. Le sepolture carraresi, come i molto lasciti e donazioni, sono registrati nell'Obituario che si conserva manoscritto presso la Biblioteca Bertoliana di Vicenza, e che è stato pubblicato nel 1894: *Obituarium conventus Sancti Agustini ordinis praedicatorum Patavii*, ms. secc. XIII-XVII, BCBVi, G2.9.20 (=292); G. MAZZATINTI, *L'Obituario del convento di Sant'Agostino di Padova*, "Miscellanea di Storia Veneta", II, 1894, pp. 1-45.

⁸ La bibliografia è molto vasta e non può qui essere citata integralmente; si vedano almeno, con bibliografia precedente, G. BISCARO, *Le tombe di Ubertino e Jacopo da Carrara*, "L'Arte", II, 1899, pp. 88-97; W. WOLTERS, *La scultura veneziana gotica* cit., 1976, pp. 168-169, catt. 40-41; A. M. SPIAZZI, *Andriolo de' Santi e la sua bottega*, in *Cultura, arte e committenza al Santo nel Trecento*, Atti del Convegno internazionale (Padova, 24-26 maggio 2001), a cura di L. Baggio e M. Benetazzo, Padova 2003, pp. 329-334, in partic. pp. 333-334; EADEM, *Le tombe carraresi nella chiesa degli Eremitani*, in *I luoghi dei Carraresi* cit., 2006, pp. 125-128.

⁹ Cfr. Z. MURAT, *Il Paradiso dei Carraresi. Propaganda politica e magnificenza dinastica nelle pitture di Guariento a Sant'Agostino*, in *Arte di corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Losanna, 24-26 maggio 2012), a cura di S. Romano e D. Zaru, in corso di stampa.

¹⁰ Di Ubertino i Gatari ricordano che fu sepolto "in un'archa realissima, ne la capella da l'altaro grande a man dritta"; G. e B. GATARI, *Cronaca Carrarese*, ms. fine sec. XIV, ed. a cura di A. Medin e G. Tomei, Città di Castello 1931 (*Rerum Italicorum Scriptores*, 17.1.1), p. 24. Di Jacopo II Guglielmo Cortusi ricorda che "sepultus fuit honorifice *justa Ecclesiam Sancti Augustini*", con il compianto di tutta la città e il cordoglio dei rappresentanti di vari governi, mentre i Gatari attestano più diffusamente che "Fu [...] tolto il predito corpo morto, con solenne e magno onore de bandiere e de chavagli, portato a sopolire suso una sbarra coverta de panno d'oro e uno baldacchino di panno d'oro, l'uno e l'altro fodrati d'armelini, a la chiesa di frà predicatori di santo Agostino; e fu posto nell'archa ne la capella

degli Eremitani, dove ancora si trovano, negli anni Venti dell'Ottocento; la loro sede originaria infatti, il tempio domenicano di Sant'Agostino, venne demolito fra 1819 e 1822 e fu solo grazie all'interessamento di eruditi locali che i preziosi monumenti vennero salvati dalla distruzione.

Anche le pitture che decoravano la cappella scamparono in parte all'abbattimento della chiesa: il chimico farmacista padovano Giuseppe Zeni ne strappò alcuni frammenti, testando un metodo di sua invenzione che descrisse in un testo dato alle stampe¹¹; le sue *Memorie* manoscritte¹² parlano di molti brani asportati dalla chiesa, ben più numerosi di quelli oggi conosciuti, e che all'epoca “*parte si conservano ancora in casa dello stesso Zeni a Padova, parte furono venduti o regalati; di questi ultimi n'ebbero il Comune e il Vescovado di Padova, l'Ingegnere militare che presiedeva alla demolizione della chiesa suddetta, il cavalier Thoner allora vice delegato*”¹³. Se di tali pitture, evidentemente immesse poi sul mercato antiquario, o andate perdute nel corso degli anni, non si hanno informazioni né ulteriori testimonianze, sono ben note al contrario cinque porzioni del vasto ciclo che permettono di proporre ipotesi circostanziate sull'originario assetto formale e iconografico delle pitture commissionate dai signori di Padova, confortate dalle testimonianze offerte dalle fonti. Si tratta dei ben noti brani pittorici ora esposti sulla parete destra della cappella maggiore della chiesa degli Eremitani di Padova, cui lo stesso Zeni li destinò consapevole del fatto che là si trovavano i sepolcri carraresi, e che mostrano l'*Incoronazione della Vergine* e i *Ritratti di Jacopo II e Ubertino da Carrara*¹⁴, (cat. 8.1, tavv. LXVIII-LXXV) da

grande a man sinistra, corendo gli anni di Christo mille tresento e zinquanta”; G. CORTUSI, *Chronica de novitatibus Padue et Lombardie*, ms. fine sec. XIV, ed. a cura di P. Pagnin, Città di Castello 1941 (Rerum Italicorum Scriptores, 12.5), pp. 127-128; G. e B. GATARI, *Cronaca Carrarese* cit., ms. fine sec. XIV, p. 29.

¹¹ G. ZENI, *Sul distacco delle pitture a fresco. Lettera di Giuseppe Zeni ad un amico*, Padova 1840.

¹² G. ZENI, *Memoria*, ms. prima metà sec. XIX, Biblioteca del Museo Correr, Venezia, P.D. 307/XVII.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ M. MICHIEL, *Notizia d'opere del disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia scritte da un anonimo di quel tempo*, ms. sec. XVI, edizione critica a cura di T. Frimmel, saggio introduttivo di C. De Benedictis, Firenze 2000, p. 80; P. SELVATICO, *Guida di Padova e dei suoi principali contorni*, Padova 1869, p. 150; A. SCHIAVON, *Guariento pittore padovano del secolo XIV*, “Archivio veneto”, XXXV, 1888, pp. 303-319, in partic. p. 315, n. 1; G. BISCARO, *Le tombe* cit., 1899, p. 97; A. VENTURI, *Storia dell'Arte italiana. V. La pittura del Trecento e le sue origini*, Milano 1907, p. 927; G. FIOCCO, s.v. *Guariento*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler bis Antike zu Gegenwart*, XV, ed. by U. Thieme and F. Becker, Leipzig 1922, pp. 172-173, in partic. p. 173; R. VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting. IV. The local Schools of North Italy of the 14th Century*, The Hague 1924, p. 117; L. COLETTI, *Studi sulla pittura del Trecento a Padova, I, Guariento e Semitecolo*, “Rivista d'Arte”, XII, 1930, pp. 323-380, in partic. p. 361; A. FITZGERALD, *Guariento di Arpo*, “Memoirs of the American Academy in Rome”, IX, 1931, pp. 167-198, in partic. p. 189; A. MOSCHETTI, *La Cappella degli Scrovegni e la Chiesa degli Eremitani a Padova: con 89 illustrazioni e una pianta*, Milano 1934, p. LXXVI; W. ARSLAN, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. VII. Provincia di Padova, Comune di Padova*, Roma 1936, pp. 101-102; P. TOESCA, *Storia dell'Arte italiana. II. Il Trecento*, Torino 1951, p. 716; R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia-Roma 1964, p. 110; F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento. Tutta la pittura*, con prefazione di S. Bettini, Venezia 1974, pp. 24-25, e pp. 65-66; L. GROSSATO, in *Da Giotto al Mantegna*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 9 giugno – 4 novembre 1974), a cura di L. Grossato, Milano 1974, s.i.p, catt. 13-15; W. WOLTERS, *La scultura veneziana gotica* cit., 1976, p. 168, cat. 40; A. M. SPIAZZI, *Padova, in La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucco, Milano 1992, 2 voll., I, pp. 88-177, in partic. p. 115; M. MEROTTO GHEDINI, *La chiesa di Sant'Agostino in Padova* cit., 1995, pp. 84-91; F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento e Bolzano*, in *Tr3cento. Pittori gotici a Bolzano*, catalogo della mostra (Bolzano, Städtisches Museum, 29 aprile – 23 luglio 2000), a cura di A. De Marchi, T. Franco e S. Spada

ricondere evidentemente ad una vasta scena di *Commendatio animae*. Si conoscono altri due frammenti della vasta composizione, che precocemente presero la via del mercato antiquario: il *Battesimo di Cristo* (cat. 8.3, tav. LXXIX) fu venduto al conte Luigi Malaspina di Sannazzaro entro il 1832, anno in cui era già citato negli catalogo manoscritto della ricca collezione privata, e venne infine destinato dallo stesso proprietario alla Pinacoteca Civica di Pavia con lascito testamentario¹⁵. Il profilo con *Volto maschile* (cat. 8.2, tav. LXXVIII) venne invece donato nel 1827 al Tiroler Landesmuseum di Innsbruck dove è tuttora esposto¹⁶.

Fonti antiche concordano nell'attribuire i dipinti a Guariento¹⁷, qui evidentemente al suo esordio come pittore di corte dei signori di Padova; la cronologia dell'opera è suggerita dalle fondamentali notizie contenute in un documento pubblicato da Gerolamo Biscaro, datato 26 febbraio 1351, in cui i lapicidi incaricati di scolpire l'arca di Jacopo II, Andriolo de' Santi, Alberto di Ziliberto e Francesco di Bonaventura, si impegnavano a completare il lavoro entro il successivo mese di aprile¹⁸. L'intervento di Guariento va evidentemente collocato subito dopo, e gli valse probabilmente la commissione della decorazione della cappella carrarese (cat. 9, tavv. LXXX-CXLVII).

Sebbene ormai in stato frammentario, i lacerti superstiti restituiscono l'immagine di un complesso di altissima qualità, che non ha paragoni nella Padova dell'epoca tanto per la maestosità della decorazione pittorica, quanto per la spregiudicata appropriazione di spazi figurativi di grandissimo impatto visivo e simbolico.

I due principi carraresi, ritratti con straordinario verismo e cura lenticolare, si mostrano in pio atteggiamento di preghiera, genuflessi e a mani giunte (tavv. LXXIV-LXXV); le raffinate vesti,

Pintarelli, Trento 2000, pp. 119-133, in partic. p. 121; A. M. SPIAZZI, in *Giotto e il suo tempo* cit., 2000, pp. 317-319, cat. 9, EADEM, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 16 aprile – 31 luglio 2011), a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais e A. M. Spiazzi, Venezia 2011, pp. 123-124, catt. 13.1-13.3.

¹⁵ G. GIACOMELLI VEDOVELLO, *Di alcuni affreschi padovani nella Pinacoteca di Pavia*, "Bollettino della Società Pavese di Storia Patria", XLII, 1990, pp. 223-234; E. VICINI, *Guariento. Battesimo di Cristo*, "Museo in Rivista. Notiziario dei Musei Civici di Pavia", I, 1998, pp. 114-115; IDEM, in *Giotto e il suo tempo* cit., 2000, pp. 322-323, cat. 11; A. M. SPIAZZI, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento* cit., 2011, pp. 126-127, cat. 15; E. VICINI, in *La pinacoteca Malaspina*, a cura di S. Zatti, Milano 2011, p. 223, cat. 51.

¹⁶ H. SEMPER, *Ein Freskobildd angeblich des Guariento im Ferdinandeum zu Innsbruck*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", X, 1907, pp. 89-104, in partic. pp. 89-90; G. FIOCCO, s.v. *Guariento* cit., 1922, p. 173; A. FITZGERALD, *Guariento di Arpo* cit., 1931, p. 190; B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and their Works with an Index of Place. Central Italian Schools*, London 1968, p. 203; F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento. Tutta la pittura* cit., 1974, p. 61; G. GIACOMELLI VEDOVELLO, *Di alcuni affreschi padovani* cit., 1990, p. 229; M. MEROTTO GHEDINI, *La chiesa di Sant'Agostino in Padova* cit., 1995, p. 84; F. FLORES D'ARCAIS, in *Tr3cento. Pittori gotici* cit., 2000, pp. 136-137, cat. 17; E. GASTALDI, in *Giotto e il suo tempo* cit., 2000, pp. 320-321, cat. 10; A. M. SPIAZZI, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento* cit., 2011, p. 125, cat. 14.

¹⁷ Le attestazioni più antiche si devono al Michiel, che riprese la notizia dal Campagnola; M. MICHIEL, *Notizia d'opere del disegno* cit., ms. sec. XVI, p. 80.

¹⁸ G. BISCARO, *Le tombe di Ubertino e Jacopo* cit., 1899.

bordate di ermellino e abbellite da inserti dorati, ne comunicano visivamente lo *status* elevato, l'abbondante ricchezza, e l'eleganza tutta cortese delle loro persone; caratteristiche, del resto, confermate dalle iscrizioni che accompagnano i sacelli¹⁹. Sono presentati da *Angeli* e *Santi* che li sospingono delicatamente, posando le lunghe mani sinuose sulle loro spalle. I profili, nobili eppure straordinariamente realistici, fissano con sguardo estatico ciò che si sta svolgendo lì accanto, ovvero l'*Incoronazione di Maria* che doveva in origine porsi in posizione centrale rispetto ai due effigiati. Il gruppo principale è di rara bellezza, non solo per la sontuosità dei molti dettagli decorativi, e per la monumentalità plastica delle figure, ma anche per l'inedita struttura del trono che da semplice seggio evolve qui in una vera e propria architettura di articolata fattura. La parete di fondo del soglio regale è traforata da eleganti monofore, in cui snelle colonne tortili di una calda tonalità rosata scandiscono lo spazio; archi acuti, internamente trilobati, offrono una perfetta trascrizione pittorica della contemporanea plastica veneziana (figg. 25-27). Un bellissimo rosoncino, suddiviso in sei campi interni, si staglia nella parte alta della parete, assecondando con la propria forma circolare l'andamento della volta cassettonata che contraddistingue il vano centrale; un'analoga copertura è riproposta nei due ambienti laterali, aperti sui fianchi in fantasiose monofore ritratte con efficace resa prospettica. La porzione inferiore si configura come una struttura a gradoni digradanti, che da quello su cui appoggiano i due protagonisti si dirama fino al frammento che ancora si osserva accanto a Jacopo, e che in origine doveva chiaramente saldarsi all'articolata costruzione del trono. Raffinate applicazioni in pastiglia decorano la porzione verticale dei singoli scalini, suggerendo in tal modo lo sviluppo della struttura: così, ad esempio, è possibile capire che la decorazione semicircolare centrale, facilmente confondibile con la metà superiore di un rosone, altro non è se non una parte dello scalino, come suggerisce non solo la modanatura che la disegna, e che ricorre a sagomare lo scalino anche ai lati, ma precisamente il fregio ornamentale in rilievo, che si riscontra identico nelle altre battute degli scalini.

Analizzando i frammenti sopravvissuti, e idealmente completando la struttura prolungando le linee di ciò che ancora sopravvive, è possibile elaborare un'ipotesi ricostruttiva che prevede la presenza di almeno due gradoni in successione, di foggia polilobata e dai volumi alternativamente rettilinei e semicircolari (fig. 56)²⁰. Un'analoga struttura, del resto, fu evidentemente replicata da

¹⁹ Quella di Ubertino ricorda il Carrarese come *pater patriae* e benefattore della città, mentre quella di Iacopo II, composta da Francesco Petrarca in versi elegiaci, è ancora più eloquente nel definire il Carrarese non solo *pater*, ma anche *spes* e *salus patriae*. Per una trascrizione dei testi si vedano D. DAL LEGNAME, *Inscriptiones et epigrammata omnia quae visuntur Patavii in celeberrimo D. Augustini Templo collecta et non nulla etiam conscripta*, ms. metà sec. XVI, Biblioteca Civica di Padova (d'ora in poi BCPd), BP.1102, [1561], c. 2v; J. SALOMONIO, *Inscriptiones patavinae sacrae et profanae tam in urbe quam in agro post annum 1701*, Patavii 1701, pp. 41-42; W. WOLTERS, *La scultura veneziana gotica* cit., 1976, pp. 168-169, catt. 40-41.

²⁰ La ricostruzione grafica che qui si propone è stata realizzata da Giovanni Filippo Marchiani, che ringrazio per il lavoro svolto.

Stefano Plebanus di Sant'Agnese nella sua *Incoronazione della Vergine* conservata presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia (fig. 57)²¹, che presenta i medesimi elementi già utilizzati da Guariento, sebbene declinandoli in una versione che semplifica soprattutto la porzione superiore del trono, non più stupefacente architettura, ma di nuovo semplice seggio.



Fig. 56: Guariento, *Incoronazione della Vergine*, Jacopo II e Ubertino da Carrara. Ricostruzione grafica.



Fig. 57: Stefano di Sant'Agnese, *Incoronazione della Vergine*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.

Una variopinta folla paradisiaca assisteva all'evento sacro dipinto da Guariento; ne fanno fede i numerosi dettagli che suggeriscono appunto una compatta presenza, e si vedano in particolare quelli riemersi ai lati del trono (tav. LXVIII) dopo l'ultimo restauro -a sinistra un'ala dal candido piumaggio, un giglio, parti di uno strumento a corda, un cartiglio; a destra la sezione di un volto e di una serafica veste, e una mano armoniosamente disposta a trattenere un giglio-, nonché i diversi personaggi che si intravedono alle spalle dei Carraresi (tavv. LXXIV-LXXV). Lo testimoniano, inoltre, precise fonti antiche che descrivono il pregevole dipinto e che permettono di comprendere dove, esattamente, si collocasse la scena paradisiaca nello spazio sacro della chiesa.

²¹ Cfr. C. GUARNIERI, *Per un corpus della pittura veneziana del Trecento al tempo di Lorenzo*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 30, 2006 (2008), p. 56.

Se, infatti, il già citato Valerio Muscheta parlava di “*coelestium hierarchiarium Choros Angelorum imagines pictae*”²², autori successivi sono più espliciti nel descrivere, con Giambattista Rossetti, “*un Paradiso, col Padre Eterno sedente in magnifico, e maestoso Trono, circondato da gran moltitudine di Angeli, e di Santi*”²³, e ancora con Giuseppe Gennari, che parla di “*una pittura creduta di Giotto [che raffigura] Nostra Signora sedente in mezzo un coro di Angeli e di Santi*”²⁴. Sebbene gli autori descrivano la scena in maniera variata, e facendo riferimento a diverse componenti, è tuttavia evidente che si tratta del medesimo dipinto in cui i cori angelici, accompagnati da santi, si disponevano attorno ad un maestoso trono paradisiaco in cui sedevano Cristo e la Madre. Non è escluso che la fantasiosa struttura, così come la generale disposizione dei personaggi, anticipasse gli esiti del *Paradiso* di Palazzo Ducale a Venezia (cat. 22, tavv. CCLIII-CCLXXXI), ultima opera di Guariento, che ripropone un'analogica iconografia; il seggio veneziano si apparenta strettamente al precedente carrarese, pur se sviluppandone ulteriormente la struttura, soprattutto nell'idea di concepirlo come un'architettura di grande complessità e articolazione. E' allora possibile che, come poi a Venezia, già a Padova il pittore avesse dipinto degli stalli laterali non direttamente collegati al seggio divino, e di cui oggi non sopravvive alcuna porzione, in cui i numerosi santi citati dalle fonti avrebbero potuto prendere comodamente posto. Una simile ipotesi spiegherebbe le ammirate parole delle fonti, che ricordano una gran folla di personaggi sacri e un trono di straordinaria fattura.

Le stesse fonti, debitamente contestualizzate, permettono inoltre di ricollocare idealmente le pitture, facendo conoscere il punto esatto in cui gli affreschi erano dipinti, e scalzando nettamente le ipotesi finora proposte dalla critica. Forti di una tradizione ben documentata a Padova, infatti, gli studiosi ipotizzarono inizialmente che l'*Incoronazione* e i *Ritratti* dei due Carraresi fossero collocati in corrispondenza della lunetta sovrapposta ad uno dei sepolcri dei signori, inquadrata dall'arcosolio scolpito²⁵; le proposte si orientarono in direzione dell'arca di Jacopo, dove infatti i brani pittorici risultavano affissi all'inizio del Novecento²⁶. Più di recente, Monica Merotto Ghedini²⁷ rilevava l'incongruità di una simile sistemazione, che non solo avrebbe lasciato uno dei sepolcri privo di decorazione pittorica, ma avrebbe anche previsto la dislocazione di entrambi i ritratti in

²² V. MUSCHETA, *Libellus in quo de Prioribus coenobii* cit., ms. sec. XVI, c. 56.

²³ G. ROSSETTI, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova con alcune osservazioni intorno ad esse, ed altre curiose notizie*, Padova 1765, pp. 8-9.

²⁴ G. GENNARI, *Memorie sopra alcune chiese di Padova*, ms. fine sec. XVIII, BCPd, BP.125.VI, [1795], c. 12.

²⁵ F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento. Tutta la pittura* cit. 1974, pp. 65-66; L. GROSSATO, in *Da Giotto al Mantegna* cit., 1974.

²⁶ L'allestimento è dimostrato da foto Alinari scattate all'inizio del Novecento; per una riproduzione si vedano W. WOLTERS, *La scultura veneziana gotica* cit., 1976, II, fig. 137; D. NORMAN, “*Splendid models and examples from the past*”: *Carrara patronage of art*, in *Siena Florence and Padua: Art, society and religion 1280-1400*, ed. by D. Norman, Singapore 1995, 2 voll., I, pp. 155-175, in partic. p. 158, fig. 164; B. G. KOHL, *Padua under the Carrara, 1318-1405*, Baltimore 1998, p. 88, fig. 11.

²⁷ M. MEROTTO GHEDINI, *La chiesa di Sant'Agostino in Padova* cit., 1995, pp. 84-91.

corrispondenza di un unico monumento, posizionandovi anche l'effigie del signore sepolto nell'altro. Le ragguardevoli dimensioni dei brani pittorici, inoltre, da immaginare ben più vaste di quanto oggi visibile, richiedevano senz'altro uno spazio maggiormente sviluppato, dove l'apoteosi carrarese avrebbe potuto manifestarsi in tutta la sua magnificenza. La studiosa propone pertanto che l'imponente composizione si stagliasse sulla parete di fondo dell'abside, appropriandosi quindi di una superficie di grandi dimensioni e distintamente visibile in tutta la chiesa.

La testimonianza delle fonti, tuttavia, suggerisce una soluzione di impatto ancora maggiore, e priva di precedenti nel contesto padovano dell'epoca. Al fine di comprenderne a fondo le affermazioni, è necessario chiarire preliminarmente come gli spazi interni della chiesa, ed in particolare quello della cappella maggiore, fossero stati riallestiti nel corso del XVII e XVIII secolo; una rapida digressione in tal senso permetterà di intendere pienamente i riferimenti spaziali delle fonti.

Il coro dei religiosi sorgeva inizialmente nella zona orientale del tempio domenicano, accanto al tramezzo²⁸; dopo che il podio fu abbattuto, il coro fu ricollocato all'interno della cappella maggiore nel 1615, come precisamente documentato tanto da fonti testuali²⁹ quanto da documenti d'archivio³⁰. L'imponente struttura lignea occultava completamente la vista dell'altare maggiore, collocato sul fondo della cappella e dotato di una pregevole pala dipinta da Domenico Campagnola inserita in una cornice architettonica scolpita³¹. Un tale assetto non risultava accettabile, né dal punto di vista liturgico e nemmeno da quello estetico, come si evince dalle numerose lamentele che deplorano il fatto che altare e dipinto fossero schermati dall'ingombrante coro³². I frati decisero quindi di rimediare, e commissionarono al confratello Giorgio Bovio da Feltre la progettazione di un nuovo altare di formato e dimensioni ben più imponenti di quello esistente, sì da restituirgli il ruolo di prestigio che l'importante arredo doveva rivestire in chiesa. Il nuovo altare, installato nel 1660³³, aveva tutte le caratteristiche necessarie per imporsi debitamente alla vista dei fedeli: cinque scalini in marmo rosso lo rialzavano rispetto al piano di calpestio, rendendo immediatamente

²⁸ M. MEROTTO GHEDINI, *La chiesa di Sant'Agostino in Padova* cit., 1995, pp. 59-64, e pp. 74-75.

²⁹ A. PORTENARI, *Della felicità di Padova*, Padova 1623, p. 445; *Descrizione della chiesa di S. Agostino*, in *Diario o sia giornale per l'anno 1761*, Padova 1761, pp. 75-96, in partic. p. 84; cfr. M. MEROTTO GHEDINI, *La chiesa di Sant'Agostino in Padova* cit., 1995, pp. 74-75.

³⁰ A. SARTORI, *Archivio Sartori. Evoluzione del Francescanesimo nelle tre Venezie. Monasteri, Contrade, Località, Abitanti di Padova Medioevale*, III/2, a cura di G. Luisetto, Padova 1988, doc. 82 pp. 1530-1531; cfr. M. MEROTTO GHEDINI, *La chiesa di Sant'Agostino in Padova* cit., pp. 74-75.

³¹ E. SACCOMANI, in *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalle metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 19 maggio 1991 – 17 maggio 1992), a cura di A. Ballarin e D. Banzato, Roma 1991, pp. 153-154, cat. 75.

³² Si vedano in particolare gli *Schizzi del baldacchino entro cui stava la pala di Domenico Campagnola, posta nella cappella maggiore di Sant'Agostino* di Andrea Minorello, conservati presso l'Archivio di Stato di Padova, in cui si segnala precisamente l'altezza degli stalli lignei e il punto in cui che questi coprivano pala e cornice; cfr. M. MEROTTO GHEDINI, *La chiesa di Sant'Agostino in Padova* cit., 1995, p. 79, figg. 46-47.

³³ Archivio di Stato di Padova, *Sant'Agostino, Libro per la fabbrica dell'Altare Grande e del Tabernacolo*, vol. 317; cfr. M. MEROTTO GHEDINI, *La chiesa di Sant'Agostino in Padova* cit., 1995, pp. 73-74.

visibile la mensa elegantemente decorata da inserti marmorei; su questa si innestava il tabernacolo in due ordini, segnalato da un baldacchino cupolato, e arricchito da statue e pietre intagliate. Nel complesso il nuovo altare superava i sette metri di altezza, e la sua mole imponente ma raffinata al contempo è testimoniata da alcune foto, scattate quando fu trasferito nella parrocchiale di Quero (Bl)³⁴, e dalle ammirate descrizioni dei cronisti dell'epoca³⁵.

Il nuovo, maestoso altare non fu collocato in cappella maggiore, occupata dagli stalli dei frati, e dove rimase la tela di Campagnola ma privata della sua cornice³⁶; venne, invece, sistemato nello spazio antistante alla cappella stessa, in corrispondenza dell'arco trionfale che ad essa dava accesso. La nuova ubicazione è testimoniata puntualmente non solo da fonti documentarie³⁷, ma anche figurative, ed è in particolare la dettagliata *Pianta di Padova* di Giovanni Valle³⁸ a mostrare l'arredo precisamente sistemato nella posizione che abbiamo detto.

Privata dell'altare maggiore, la cappella perse la sua originaria funzione liturgica, e fu destinata a semplice sede del coro dei religiosi. La risemantizzazione dello spazio è palesemente suggerita dal fatto che le fonti³⁹, compresi i documenti prodotti dagli stessi frati, si riferiscano ad essa definendola appunto coro e non più cappella, pur continuando ad usare il termine originario per le altre cappelle della chiesa.

Al “*cielo e muraglie pitturate del coro*”⁴⁰ fa riferimento un documento datato 1750 in cui i frati dispongono la scialbatura di tutte le pitture presenti in chiesa, ad eccezione di quelle interne al

³⁴ Cfr. M. MEROTTO GHEDINI, *La chiesa di Sant'Agostino in Padova* cit., 1995, pp. 73-74, e fig. 41.

³⁵ Si vedano, in particolare, le descrizioni del bollandista Paperbroch (cfr. U. KINDERMANN, *Zwei tage in Padua. Eine lateinische Beschreibung der Kunstdenkmäler der Stadt durch den Jesuiten Daniel Paperbroch*, in *Kontinuität und Wandel. Lateinische Poesie von Naevius bis Baudelaire. Franco Munari zum 65. Geburtstag*, Herausgegeben von U. Justus Stache, W. Maaz und F. Wagner ed., Hildesheim 1986, pp. 633-690, in partic. p. 652; il testo è stato pubblicato anche in traduzione italiana -con qualche imprecisione- in G. BELTRAME, *Un seicentesco itinerario padovano*, “Padova e il suo territorio”, 4, 1989, pp. 15-19, in partic. p. 17); dell'anonimo autore della descrizione del tempio domenicano contenuto nel *Diario* del 1761 (*Descrizione della chiesa di S. Agostino* cit., 1761, pp. 8-9), di Giovambattista Rossetti (G. ROSSETTI, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture* cit., 1765, p. 8), e infine di Pietro Brandolese (P. BRANDOLESE, *Pitture, sculture, architetture ed altre cose notabili di Padova*, Padova 1795, p. 156).

³⁶ Il dipinto è citato e descritto, privo di cornice, da Giovambattista Rossetti (*Il forestiere illuminato per le pitture, sculture ed architetture della città di Padova, ovvero descrizione delle cose più rare della stessa città con altre curiose notizie*, Padova 1786, pp. 10-11) e Pietro Brandolese (*Le cose più notabili di Padova principalmente riguardo alle Belle Arti*, Padova 1791, p. 156). Solo l'anonimo autore della *Descrizione della chiesa di S. Agostino* fa riferimento ad un altare di pietra dipinto in verde antico, decorato da uno stemma della famiglia Papafava; si tratta evidentemente dell'altare che i frati avevano concesso di innalzare in cappella a Giacomo Papafava, forse allo scopo di celebrarvi funzioni private, il 16 agosto del 1658 (A. SARTORI, *Archivio Sartori. Evoluzione del Francescanesimo* cit., 1988, doc. 89, p. 1531).

³⁷ Si veda la descrizione del tempio domenicano del bollandista Paperbroch, in visita a Padova nel 1660; U. KINDERMANN, *Zwei tage in Padua* cit. 1986; G. BELTRAME, *Un seicentesco itinerario padovano* cit., 1989.

³⁸ In particolare la *Pianta di Padova* realizzata nel 1784 da Giovanni Valle; *Pianta di Padova di Giovanni Valle (1784)*, a cura di L. Gaudenzio, Padova 1968.

³⁹ Giacomo Ferretto, ad esempio, afferma esplicitamente che “*Coro, che una volta dicevasi Cappella dei Carraresi, perchè da essi con somma spesa costruita et ornata [...] fu stabilita ad uso di coro soltanto l'anno 1616*”; G. FERRETTO, *Memorie storiche intorno alle chiese, gli oratori, i palazzi, i ponti, i luoghi pubblici e privati della città*, ms. inizio sec. XIX, BCPd, BP.156.II, [1814], c. 107.

⁴⁰ A. SARTORI, *Archivio Sartori. Evoluzione del Francescanesimo* cit., 1988, docc. 111 e 113, p. 1534.

coro, *alias* cappella maggiore, che al contrario dovevano essere restaurate. Il documento è molto esplicito nell'affermare che tutti gli affreschi dislocati in navate e cappelle dovevano essere intonacati, e così infatti si procedette a fare, mentre altri documenti di poco successivi registrano l'avvenuto restauro delle pitture interne alla cappella maggiore⁴¹.

Considerate le modifiche apportate al tempio domenicano fra Sei e Settecento, pertanto, ed in particolare il riposizionamento del coro, dell'altare con relativo tabernacolo, e la scialbatura degli affreschi esterni alla cappella maggiore, le testimonianze offerte dalle fonti assumono un fondamentale significato, che permette di ricollocare idealmente le pitture di Guariento con grande precisione.

Di primaria importanza, in particolare, è la testimonianza offerta da Giambattista Rossetti, fine osservatore di fatti artistici padovani; si dovrà fare riferimento non all'ultima edizione della sua *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova*, pubblicata nel 1780⁴², su cui gli studiosi che si sono occupati della questione hanno sempre fatto affidamento; ma alla prima, uscita nel 1765⁴³, che contiene una serie di informazioni poi eliminate dalle successive e nello specifico una notazione determinante per riposizionare debitamente gli affreschi carraresi.

L'erudito padovano descrive compiutamente la chiesa di Sant'Agostino, indugiando ampiamente su altari e cappelle a partire dall'ingresso, e idealmente percorrendo l'intero perimetro dell'edificio in senso orario. Dopo aver descritto le due cappelle absidali sinistre, si dilunga sulla pregevole fattura dell'altare maggiore, cui dedica ammirati elogi, e con altrettanta considerazione passa a parlare del baldacchino e del tabernacolo che si innalzavano sulla mensa dell'altare, sotto l'arco trionfale. Si addentra poi nel “*coro*”, come lui stesso definisce lo spazio della cappella maggiore, dove vede, “*ne muri laterali di esso coro*”, i due sepolcri carraresi, la pala di Domenico Campagnola, priva di cornice, e infine i “*dipinti a fresco di maniera secca*” che decorano “*questo coro*”, ovvero le pitture restaurate nel 1750.

Ciò che interessa è che prima di addentrarsi in cappella, si sofferma a ricordare una pregiata pittura non più esistente; si tratta del già citato “*Paradiso, col Padre Eterno sedente in magnifico, e maestoso Trono, circondato da gran moltitudine di Angeli, e di Santi*” ovvero la grandiosa scena paradisiaca cui partecipano in veste di privilegiati osservatori anche i Carraresi, e che come afferma lo stesso autore “*in tempi, che si presumono tanto illuminati, furono occhi si ciechi, che non conobbero il suo pregio, e ci toccò la disgrazia di vederla miseramente cancellata*”⁴⁴. Il dipinto

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² G. ROSSETTI, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova con alcune osservazioni intorno ad esse, ed altre curiose notizie*, Padova 1780.

⁴³ G. ROSSETTI, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture* cit, 1765.

⁴⁴ *Ivi*, pp. 8-9.

faceva evidentemente parte delle pitture che poste all'esterno della cappella furono scialbate nel 1750. Ed è lo stesso Rossetti ad assicurare che l'affresco si trovasse fuori dallo spazio circoscritto del sacello, quando afferma che esso stava “*In quel tratto di muro, ch'è sopra al Tabernacolo*”⁴⁵; ovvero, sulla base di quanto già detto sui riallestimenti interni dello spazio sacro, in corrispondenza dell'arco santo. Tale ubicazione è confermata da Giuseppe Gennari, che citando il dipinto raffigurante “*Nostra Signora sedente in mezzo un coro di Angeli e di Santi*”⁴⁶ ricorda a sua volta che l'affresco era stato scialbato, e specifica, in linea con Rossetti, che esso si trovava “*nel muro che sovrasta all'altare maggiore*”⁴⁷. Si spiega così anche l'affermazione di Valerio Muscheta, che delle “*coelestium hierarchiarium Choros Angelorum imagines pictae*” diceva che si trovavano “*in fornice*”⁴⁸, arco da riconoscere precisamente in quello trionfale.

La localizzazione del dipinto sull'arco santo, in rapporto quindi con il seicentesco altare maggiore e il relativo tabernacolo, è definitivamente confermata da una fonte autorevolissima, ovvero lo stesso autore dello strappo dell'affresco. Nelle sue *Memorie* manoscritte, infatti, Giuseppe Zeni ricordava di aver asportato “*dalle cadenti muraglie di Sant'Agostino*” numerosi affreschi di varia epoca; in particolare “*Salvò quindi nell'altare maggiore della stessa chiesa il quadro attribuito a Guariento che rappresenta in figura al naturale l'Incoronazione di Maria Vergine, nonché i ritratti dei due ultimi Carraresi Signori di Padova, cioè di Giacomo e di Ubertino, li quali pezzi gli regalò alla Chiesa degli Eremitani di Padova come quella in cui si conservano i mausolei di que' due principi stessi*”⁴⁹. L'esplicita testimonianza dello Zeni riveste capitale importanza sotto molteplici punti di vista: assicura innanzitutto definitivamente che i tre brani pittorici ora esposti agli Eremitani, vale a dire l'*Incoronazione* e i due *Ritratti carraresi*, facevano parte di un'unica vasta composizione; attesta inoltre che il monumentale dipinto si trovava in corrispondenza dell'altare maggiore, venendo a confermare quanto detto dalle fonti precedenti, ed indicando quindi ancora nell'arco trionfale la parete che accoglieva la pregevole apoteosi carrarese. Poiché l'affresco, come esplicitamente affermato da Rossetti e Gennari, era stato scialbato nel 1750, si dovrà ipotizzare che alcuni frammenti fossero riemersi forse durante le prime fasi della demolizione della chiesa, ovvero che lo stesso Zeni procedesse a rimuovere lo scialbo, consapevole della celata presenza di pitture di gran pregio.

Possiamo quindi immaginare la mirabile *Incoronazione* svettante al culmine della parete (tavv. LXXVI-LXXVII). La folta assemblea paradisiaca doveva ordinatamente disporsi tutto attorno, mentre le effigi dei due carraresi si posizionavano ai due lati del trono centrale. Sebbene si

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ G. GENNARI, *Memorie sopra alcune chiese di Padova*, cit., ms. fine sec. XVII, c. 12.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ V. MUSCHETA, *Libellus in quo de Prioribus coenobii* cit., ms. fine sec. XVI, c. 56.

⁴⁹ G. ZENI, *Memoria* cit, ms. prima metà sec. XIX.

tratti di un'allestimento piuttosto singolare, alcuni confronti con la produzione coeva ne attestano la fattibilità: non solo, infatti, sono note altre maestose *Incoronazioni della Vergine* poste proprio in corrispondenza di archi santi⁵⁰, ma pare inoltre che nel corso del Trecento il debordare della decorazione pittorica dai limiti imposti dallo spazio circoscritto delle cappelle, con la conseguente monumentalizzazione del loro prospetto esterno⁵¹, divenisse fenomeno piuttosto diffuso, e soprattutto nelle chiese mendicanti, che attraevano con sempre maggior vigore ambiziosi committenti pronti a finanziare ricche imprese, in cambio di uno spazio di pubblica visibilità per sé o per la propria famiglia. E se in Veneto uno dei casi più noti è rintracciabile nella chiesa veronese di San Fermo, dove il finanziatore della decorazione absidale, Guglielmo da Castelbarco, e il padre guardiano Daniele Gusmerio si fecero ritrarre nel 1314 precisamente sull'arco trionfale⁵², un caso altrettanto emblematico è offerto dallo stesso Guariento a Bolzano, che nella chiesa dei domenicani dipinse un articolato ciclo all'interno della cappella di San Nicolò, di patronato Rossi-Botsch, completato da un secondo realizzato in parte da maestranze locali che si prolungava ampiamente sul prospetto esterno della cappella, fino ad investire parti della parete di controfacciata della chiesa (cfr. § 3.2). E' evidente che gli esempi appena citati obbligano a ripensare il sistema di gestione dello spazio, ambigualmente pubblico e privato allo stesso tempo, esterno alle cappelle di famiglia, il cui diritto di proprietà si estendeva anche alla parte esteriore delle murature.

Nello specifico caso carrarese, si trattò di una scelta notevolmente ambiziosa, resa evidentemente possibile non solo dal potere dei committenti, cui forse i frati non avrebbero potuto opporsi facilmente, ma anche dall'ingente somma versata per le sepolture di Ubertino e Jacopo II⁵³, nonché dai numerosissimi lasciti e donazioni di vario tipo disposti da molti membri della famiglia, che generosamente sostennero le necessità dei domenicani padovani⁵⁴. Dall'alto dell'arco trionfale i signori dominavano l'intero spazio religioso, e si imponevano alla vista di tutti i fedeli, anche quelli

⁵⁰ Le *Incoronazioni* sugli archi trionfali del duomo di Santa Maria Assunta a Gemona e della chiesa suburbana di San Floriano a San Giovanni di Polcenigo ci offrono un possibile riferimento visivo cui confrontare idealmente l'assetto delle pitture padovane; attestano inoltre l'esistenza di una diffusa tradizione che prevedeva la presenza di pitture di tale soggetto in corrispondenza degli archi santi, oggi difficilmente valutabile a causa della loro pressoché totale scomparsa; M. RICCHIZZI, *Un affresco frammentario in Sant'Antonio abate a Udine e l'iconografia dell'Ultima Cena nel Trecento friulano*, "Vultus Ecclesiae", VI, 2005, pp. 19-36, in partic. p. 20; R. SIGNORA, *Un contributo sugli affreschi della chiesa di San Floriano*, in *La chiesa di San Floriano a San Giovanni di Polcenigo*, a cura di C. Sottile, Pordenone 1999, pp. 59-85, in partic. pp. 79-80.

⁵¹ Si veda in particolare il recente intervento che Andrea De Marchi ha dedicato a *Frontespizi figurati: la monumentalizzazione esterna delle cappelle fra Tre e Quattrocento*, nel contesto della Giornata di studi *Spazio Figurato: Architettura e Programmi Iconografici in Italia, 1100-1450*, svoltasi il 2 dicembre 2011 presso la Biblioteca Hertziana di Roma.

⁵² A. DE MARCHI, *La prima decorazione della chiesa francescana*, in *I Santi Fermo e Rustico: un culto e una chiesa in Verona; per il XVII centenario del loro martirio (304-2004)*, a cura di P. Golinelli e C. G. Brenzoni, Verona 2004, pp. 199-219, in partic. pp. 200-201.

⁵³ Per la sepoltura di Ubertino, i domenicani ricevettero quasi 900 lire, mentre per quella di Iacopo II oltre mille; G. MAZZATINTI, *L'Obituariario del convento di Sant'Agostino* cit., 1894, pp. 20, 44.

⁵⁴ *Ibidem*.

che sostavano oltre il tramezzo. Come di consueto, la presenza di due blasoni, da immaginare ben visibili anche a grande distanza, palesava con sfacciata evidenza l'identità degli effigiati⁵⁵.

Del resto, gli stessi frati potevano avere un loro tornaconto in tale grandiosa impresa: le fonti concordano nell'affermare che alla scena prendevano parte angeli e santi, ed è possibile ipotizzare che i domenicani avessero avuto un ruolo decisionale nella scelta di quali santi fossero da ritrarre, secondo una tipica prassi dell'epoca, e certo allo scopo di promuovere l'ordine attraverso il riferimento ai suoi esponenti più rappresentativi, riuniti in bella mostra proprio sull'arco trionfale.

Un intervento in tal senso dei frati è suggerito del resto dai soggetti cui erano dedicate le pitture interne alla cappella, quelle che i documenti ricordano essere state restaurate nel 1750. Nonostante i frammenti sopravvissuti siano piuttosto esigui, sono fortunatamente sufficienti a suggerire qualche fosse il tema degli affreschi: il *Volto maschile* di Innsbruck (cat. 8.2, tav. LXXVIII) è stato variamente interpretato dalla critica, che l'ha riconosciuto come una semplice comparsa⁵⁶ ovvero come un membro della famiglia carrarese a sua volta invitato ad assistere all'*Incoronazione*⁵⁷. Più di recente, Anna Maria Spiazzi⁵⁸ e Tiziana Franco⁵⁹ lo identificavano in maniera assai convincente con Alipio o Adeodato, rispettivamente compagno e figlio di Agostino, titolare della chiesa e quindi plausibilmente protagonista di un ciclo dipinto in cappella maggiore. Il giovane uomo è visibilmente nudo, ed è in parte coperto dal soffice tessuto che un personaggio in piedi accanto a lui gli avvolge sulle spalle; è quindi evidente che si tratta di una scena di battesimo e verosimilmente, appunto, quello di Alipio o Adeodato. Il frammento austriaco, pertanto, pur nelle ridotte dimensioni, è estremamente eloquente nell'indicare il soggetto del ciclo pittorico, evidentemente dedicato alla vita del santo titolare della chiesa. Il brano pavese (cat. 8.3, tav. LXXIX), invece, conferma che secondo una tipica prassi dell'epoca le scene agiografiche erano affrontate da un ciclo cristologico, di cui rimane solo l'episodio con il *Battesimo di Cristo*. È facile immaginare che la presentazione di Agostino come *alter Christus*, suggerita dal confronto delle vicende biografiche dei due sacri personaggi, incontrasse il favore dei frati domenicani, che si proponevano quindi come veri campioni di fede. Sulla parete di fondo, un *Giudizio Finale* poteva completare la narrazione, al pari di quanto verificabile in cappella maggiore degli Eremitani (cfr. § 3.3.2), impresa per molti versi analoga a quella che si sta ora analizzando.

⁵⁵ V. MUSCHETA, *Libellus in quo de Prioribus coenobii* cit., ms. fine sec. XVI, c. 56.

⁵⁶ F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento. Tutta la pittura* cit., 1974, p. 61; EADEM, in *Tr3cento. Pittori gotici* cit., 2000, pp. 136-137, cat. 17.

⁵⁷ La proposta è stata avanzata da Monica Merotto Ghedini, che ha visto nel frammento austriaco il ritratto di Jacopino da Carrara, anch'egli sepolto nella chiesa domenicana di Padova; M. MEROTTO GHEDINI, *La chiesa di Sant'Agostino in Padova* cit., 1995, p. 84. La tesi della studiosa è stata favorevolmente accolta da parte della critica successiva; E. GASTALDI, in *Giotto e il suo tempo* cit., 2000, pp. 320-321, cat. 10.

⁵⁸ A. M. SPIAZZI, in *Giotto e il suo tempo* cit., 2000, pp. 317-319, cat. 9, in partic. p. 318.

⁵⁹ T. FRANCO, *Guariento: ricerche tra spazio reale e spazio dipinto*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. Valenzano e F. Toniolo, Venezia 2007, pp. 335-349, in partic. pp. 338-339.

L'ordine domenicano, del resto, era glorificato anche nelle sculture delle arche carraresi, che dovevano felicemente integrarsi negli affreschi in maniera fluida e armonica, analogamente a quanto osservabile in Battistero nel sepolcro di Fina Buzzacarini. Oltre ai santi evidentemente legati ai singoli signori e svincolati dall'esperienza domenicana, fanno la loro comparsa in scultura alcuni dei più rappresentativi santi dell'ordine, in una sorta di propagandistica galleria di ritratti: così, nel sepolcro di Ubertino, si osservano *San Francesco* e *San Pietro martire*, mentre in quello di Jacopo vediamo *Antonio Abate* con campanella e bastone, uno dei più amati santi dell'ordine, di cui rappresentava le origini pauperistiche, *Antonio da Padova*, *Tommaso d'Aquino* -forse anche in omaggio alla cappella finanziata da Marsilio-, e nel sottarco un domenicano (probabilmente lo stesso *Domenico*), e due vescovi fra cui *Agostino*. I domenicani di Padova, pertanto, potevano contare su una folta e compatta schiera di santi, che era forse completata da ulteriori presenze fra i beati del *Giudizio Finale*, se volessimo pensare ad un assetto simile a quello poi adottato da Guariento agli Eremitani.

Le spoglie mortali dei Carraresi erano quindi custodite da un esercito di tutto rispetto, mentre le loro anime erano introdotte alle più alte gerarchie celesti da un'altrettanto valente schiera. E' inoltre possibile che le lunette fossero dotate di ulteriore decorazione dipinta, dove potevano essere reiterate ancora le effigi dei signori, secondo una prassi rara, ma testimoniata, di moltiplicazione dei ritratti del committente⁶⁰.

La riconoscibilità dei ritratti dipinti sulla fronte della cappella era efficacemente affidata al realismo delle fisionomie, che non solo accomuna affreschi e sculture, ma che trova valido riscontro in altre testimonianze figurative dell'epoca⁶¹. I signori, inoltre, nella versione affrescata, indossano le stesse vesti dei loro *gisant* scolpiti, mentre la coerenza della collocazione, che prevedeva che le effigi dipinte si ponessero in corrispondenza rispetto ai rispettivi monumenti funebri all'interno della cappella -Jacopo quindi a sinistra dell'arco, come sulla parete sinistra della cappella era il suo sepolcro, e Ubertino invece sul lato opposto-, offriva ulteriori garanzie di riconoscibilità.

La vasta apoteosi carrarese doveva certo affascinare i fruitori e suggestionare la fantasia di

⁶⁰ L'arca del doge Giovanni Dolfin, ad esempio, conservata presso la Basilica dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia, presenta l'effigie del doge scolpita, mentre un suo ritratto dipinto è citato dalle fonti nella lunetta sovrapposta al sepolcro; analogamente il monumento funebre di Michele Morosini mostra il ritratto del doge a mosaico sulla lunetta, forse in origine accompagnato da un secondo, ad affresco, inserito nell'impressionante composizione paradisiaca che fa da sfondo alle sculture, oggi ridotta alla sola sinopia. Cfr. T. FRANCO, *Le pitture delle tombe dogali (XIII-XIV secolo)*, in *Tombe dogali: la commemorazione dei principi della repubblica veneziana*, Atti del Convegno internazionale di studi (Venezia, 30 settembre-1 ottobre 2010), in corso di stampa; Z. MURAT, in *La basilica dei Santi Giovanni e Paolo. Pantheon della Serenissima*, a cura di G. Pavanello, Venezia 2012, pp. 70-72, cat. 13b, e pp. 86-88, cat. 17b.

⁶¹ Si considerino soprattutto i ritratti miniati nel *Liber de principibus Carrariensibus et gestis eorum* di Pier Paolo Vergerio; si veda, con bibliografia precedente, E. COZZI, in *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione-Palazzo del Monte di Pietà; Rovigo, Accademia dei Concordi, 21 marzo 1999 – 27 giugno 1999), a cura di G. Baldissin Molli, G. Mariani Canova e F. Toniolo, Modena 1999, pp. 152-153, cat. 53.

influenti committenti; non è un caso se proprio i membri dell'*entourage* carrarese affidarono ai migliori pittori dell'epoca elaborate *Incoronazioni della Vergine*, con troni di grande articolazione e molti personaggi, cui abbinare la propria *Commendatio animae* certo con la volontà di assecondare le scelte stilistiche dei signori, come evidente anche in altri campi artistici. Così le lunette dipinte nella tomba di Nicolò e Bolzanello da Vigonza al Santo, opera di Giusto de' Menabuoi⁶², e in quella della famiglia Dotto nella loro cappella privata agli Eremitani, distrutta nel 1944 ma testimoniata da riproduzioni fotografiche pre-belliche⁶³, presentano proprio analoghi dipinti, rintracciabili del resto anche in più ambiziose imprese decorative, e si pensi in particolare all'articolata composizione che si staglia sulla parete di fondo dell'Oratorio di San Giorgio⁶⁴.

La chiesa domenicana di Sant'Agostino rimase a lungo luogo privilegiato di sepolture carraresi, e anche membri della famiglia sepolti altrove omaggiarono il principale sacrario dinastico destinando a chiesa e cappella generosi lasciti. Francesco Novello, in particolare, promulgò importanti atti in suo favore nel 1388, accordando svariati privilegi al convento, e donando beni immobili come dotazione della cappella funeraria, assicurando così un reddito adeguato al sacello che ospitava i suoi più noti avi⁶⁵. Contestualmente alla donazione richiese tre messe al giorno per sé e per la sua famiglia, da celebrarsi nell'altare maggiore.

La generosa donazione del Novello potrebbe essere alla base della notizia diffusa dal frate archivista Domenico Maria Federici, che basandosi a suo dire su documenti del convento, affermava che Federico Tedesco aveva dipinto la cappella maggiore della chiesa di Sant'Agostino in anni attorno al 1390, su commissione del Carrarese⁶⁶.

L'affermazione del Federici va riconsiderata alla luce di altre riflessioni: se, infatti, le pitture note non possono in alcun modo essere attribuite alla mano di Federico Tedesco, il cui stile si discosta profondamente da quello di Guariento⁶⁷, è piuttosto ipotizzabile che al delizioso pittore fosse stato commissionato un arredo destinato all'altare maggiore, con il quale il Novello avrebbe

⁶² C. SEMENZATO, *Le pitture del Trecento al Santo*, in *La cappella del Beato Luca e Giusto de' Menabuoi nella Basilica di Sant'Antonio*, a cura di C. Semenzato, Padova 1988, pp. 103-125, in partic. p. 111; B. KOHL, *La corte carrarese, i Lupi di Soragna e la committenza artistica al Santo*, in *Cultura, arte e committenza* cit., 2003, pp. 317-327, in partic. p. 320; B. HEIN, *Sulle insegne araldiche nelle cappelle gentilizie dei Lupi e una attribuzione ad Altichiero*, *ivi*, pp. 373-389, in partic. pp. 387-388.

⁶³ G. L. MELLINI, *Altichiero e Jacopo Avanzi*, Milano 1965, tavv. 148-152; J. RICHARDS, *Altichiero. An Artist and his Patrons in the Italian Trecento*, Cambridge 2000, p. 319, figg. 117-118.

⁶⁴ L. BAGGIO, *Storia e arte nell'oratorio di San Giorgio*, in *Altichiero da Zevio nell'oratorio di San Giorgio. Il restauro degli affreschi*, a cura di L. Baggio, G. Colalucci e D. Bertolotti, Roma 1999, pp. 11-31.

⁶⁵ R. PAPAFAVA, *Documenti per servire alla storia dei Carraresi. Documentorum Summaria ex chirographis in Patavino Tabulario existentibus Excerpta*, ms. sec. XVIII, BCPd, BP.928.2, c. 6r.; D. GALLO, *Appunti per uno studio delle cancellerie signorili venete del Trecento*, in *Il Veneto nel medioevo. Le signorie trecentesche*, a cura di A. Castagnetti e G. M. Varanini, Verona 1995, pp. 125-161, in partic. pp. 148-149, e 158.

⁶⁶ La notizia è riportata da Rossetti, in G. ROSSETTI, *Descrizione delle pitture* cit., 1765, p. 10.

⁶⁷ Sul pittore si veda M. LUCCO, *Padova*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, a cura di M. Lucco, Milano 1989, 2 voll., I, pp. 80-101, in partic. pp. 80-83; IDEM, s.v. *Federico Tedesco*, *ivi*, pp. 344-345.

potuto celebrare pubblicamente il suo lascito. Le fonti indicano chiaramente che l'altare era dotato di pala lignea, ed è Muscheta a testimoniare che il dipinto di Domenico Campagnola era stato commissionato proprio in sostituzione della pala “*oblata veteri quae lignea erat et in sacello Apostulorum posita*”⁶⁸; il dipinto, quindi, da immaginare come un grandioso polittico, divenuto obsoleto era stato destinato all'altare degli Apostoli, nella prima cappella *a cornu epistulae*⁶⁹. Tale pittura non è più esistente, e pertanto non è verificabile la congettura che si trattasse di un'opera di Federico Tedesco; è tuttavia un'ipotesi affascinante che la pala sicuramente dipinta dal pittore per un altare della chiesa di Sant'Agostino, dedicato a San Domenico (in origine collocato sotto il tramezzo, e poi spostato sulla parete destra della chiesa dopo che il podio fu abbattuto⁷⁰), firmata e datata 1424 e ora dispersa⁷¹, fosse stata richiesta proprio grazie al prestigio del dipinto collocato sull'altare maggiore, con la volontà quindi non solo di assecondare le scelte dei signori di Padova aggiudicandosi i servizi di un pittore che aveva già lavorato per loro, ma anche di emulare quello che era il principale arredo della chiesa.

La sontuosa e innovativa decorazione pittorica messa a punto da Guariento per i Carraresi, così come le pregevoli arche scolpite dalla bottega di Andriolo de' Santi, manifestavano il potere e la ricchezza dei Signori cittadini, celebrati in pompa magna nello spazio sacro di una delle più importanti chiese cittadine. Pitture e sculture veicolavano nella preziosità della loro materia e nella loro altissima tenuta qualitativa messaggi celebrativi ed encomiastici, in cui la potente casata era esaltata anche nella morte.

⁶⁸ V. MUSCHETA, *Libellus in quo de Prioribus coenobii* cit., ms. fine sec. XVI, c. 56.

⁶⁹ M. MEROTTO GHEDINI, *La chiesa di Sant'Agostino in Padova* cit., 1995, p. 79.

⁷⁰ *Ivi*, p. 82.

⁷¹ *Ibidem*.

3.1.2 LA CAPPELLA PRIVATA DI PALAZZO

La cappella carrarese (cat. 9, LXXX-CXLVII) merita senz'altro di essere annoverata fra le più pregevoli imprese del Trecento padovano, non solo per il prestigio della committenza, ma anche per la raffinatezza della sua decorazione pittorica, che comprendeva un ciclo affrescato dedicato a *Storie dell'Antico Testamento*, dispiegato senza soluzione di continuità sulle pareti in due registri sovrapposti, e una serie di tavole con la *Vergine con il Bambino*, i *Quattro Evangelisti* e le *Nove gerarchie angeliche* incastonate sul soffitto. Interamente dipinta dal pittore di corte dei Signori, la cappella appare, per le peculiari caratteristiche, come un *unicum* nella produzione di quel secolo. Essa rappresenta al contempo uno degli enigmi irrisolti dell'arte trecentesca padana: la sua parziale distruzione, la mancanza tanto di precedenti quanto di successive copie o riprese con cui confrontarla, e la totale assenza di sue descrizioni, non hanno finora permesso di comprenderne a pieno l'assetto originario, profondamente alterato alla fine del Settecento.

Il riferimento a fondamentali testimonianze documentarie, tuttavia, permette di colmare in parte le lacune: si tratta, nello specifico, del ricco materiale d'archivio conservato presso l'Accademia Galileiana di Padova⁷², finora non sondato dalla critica, della documentazione prodotta dai Riformatori dello Studio in concomitanza alle radicali modifiche settecentesche, confluita nei fondi dell'Archivio di Stato di Venezia⁷³, e di altre fonti testuali e figurative che si citeranno man mano nel testo.

La restituzione ideale della cappella, possibile almeno in parte attraverso l'analisi delle testimonianze storiche, permetterà di meglio inserirla nel generale contesto della committenza carrarese, e di comprenderne al contempo le scelte iconografiche; ma anche di riesaminarne l'uso funzionale e liturgico, che finora non è stato opportunamente indagato.

Sono fin troppo note le vicende che portarono alla semidistruzione dell'ambiente. Dopo la conquista di Padova da parte della Serenissima⁷⁴ la reggia carrarese fu destinata agli usi dei nuovi signori cittadini: l'ala nord-orientale fu assegnata al Capitano veneziano di stanza in città, e venne radicalmente modificata soprattutto fra Quattro e Cinquecento; il settore sud-occidentale fu invece adibito ad abitazione del Cancelliere⁷⁵ e della numerosa curia che lo affiancava nei suoi compiti di

⁷² Ringrazio il direttore dell'Accademia, Prof. Oddone Longo, che mi ha permesso di consultare il vasto materiale, e il bibliotecario Diego Rossi che mi ha gentilmente aiutata nel compito.

⁷³ Archivio di Stato di Venezia (d'ora in avanti ASVe), *Riformatori dello Studio di Padova*, buste 435-440.

⁷⁴ Cfr. I. RAULICH, *La caduta dei Carraresi, con documenti inediti e rari*, Padova 1890; M. E. MALLETT, *La conquista della Terraferma*, in *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima. IV. Il Rinascimento: politica e cultura*, a cura di A. Tenenti, Roma 1996, pp. 181-244.

⁷⁵ Cfr. M. A. MICHIEL, *Notizia d'Opere di disegno cit.*, ms. sec. XVI, p. 77: "La sala piccola -o Verde- verso la casa del Cancelliere".

governo⁷⁶, subendo poche modifiche fino al secolo XVIII⁷⁷. Il progressivo spostamento dell'asse principale di interesse in direzione est, verso le grandi piazze cittadine⁷⁸, portò ad un graduale declassamento dell'opposta area di palazzo, che venne a trovarsi in posizione sempre più periferica.

Lo stato di abbandono in cui versava l'edificio nel corso dell'inoltrato XVIII secolo, vale a dire in anni ormai prossimi alla sua completa risistemazione, è ben testimoniato dai resoconti compilati in occasione di ripetuti sopralluoghi disposti a scopi fiscali: nel 1729 il Capitano

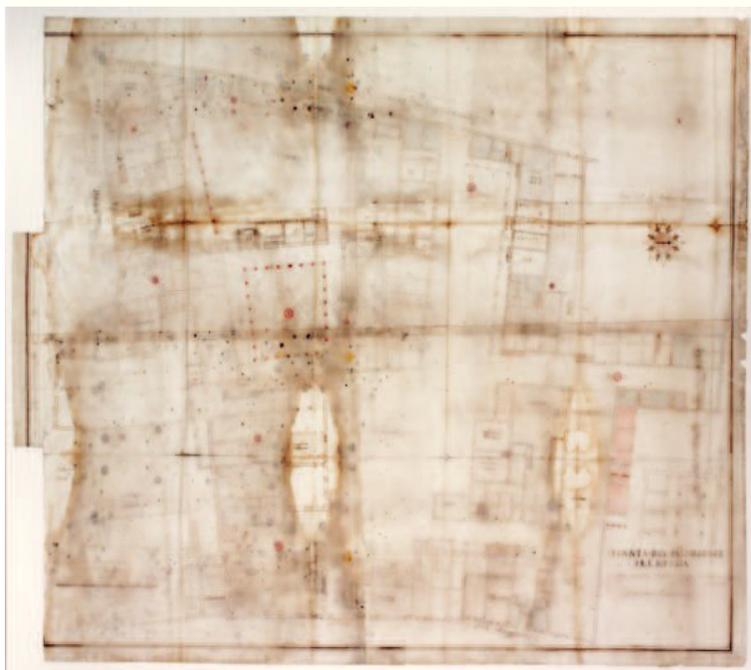


Fig. 58: G. B. Savio, *Pianta del Palazzo e Corte Prefetizia* (1729).

Francesco Corner incaricava il perito Giovan Battista Savio di “*portarsi sopra luoco in tutti li siti e quartieri di questa città ove sono poste case di pubblica ragione et ivi fare una descrizione d’ognuna d’esse nelle maniere più distinte*”⁷⁹. L'originale rilievo planimetrico del Palazzo e della Corte, realizzato dal Savio, ritenuto a lungo perduto e noto tramite una copia novecentesca (fig. 59), è di recente riemerso e se ne pubblica qui una riproduzione⁸⁰ (fig. 58), che permette di interpretare con chiarezza la

descrizione dei locali stesa nella stessa occasione da Paolo Giustachini⁸¹. Nel 1778 gli ambienti

⁷⁶ Cfr. A. VIGGIANO, *Il Dominio da terra: politica e istituzioni*, in *Storia di Venezia* cit., 1996, pp. 529-575.

⁷⁷ Notizie relative ad alcune modifiche apportate agli ambienti della Reggia si rintracciano in A. PORTENARI, *Della felicità* cit., 1623, p. 104; G. B. ROSSETTI, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture* cit., 1780, pp. 286-293; P. SELVATICO, *Guida di Padova* cit., 1869, pp. 267-271.

⁷⁸ In particolare dopo l'edificazione fra 1423 e 1428 di un nuovo ingresso curiale, che sostituiva il precedente aperto in direzione del Duomo; l'organo di governo cittadino infatti, il Consiglio dei Nobili, si riuniva nella Loggia del Consiglio (cfr. G. RUSCONI, *La loggia del Consiglio*, “*Padova. Rassegna mensile del Comune*”, IX, 1935, 4, pp. 32-47; M. MAFFEI, *La loggia del Consiglio di Padova: la ricostruzione della sede del Consiglio della Comunità (1491-1535)*, “*Bollettino del Museo Civico di Padova*”, 83, 1994 (1995), pp. 65-115) affacciata su Piazza della Signoria, e antistante il Palazzo di Levante dove viveva il Capitano. Si giudicò decoroso quindi che l'ingresso principale si aprisse sulla piazza dei Signori, “*spostando l'asse da Padova a Venezia*”. Si demolì pertanto la portatore meridionale, simbolo decaduto della Signoria, e si costruì la monumentale porta orientale poi perfezionata nel 1532 da Falconetto.

⁷⁹ Spetta ad Adriano Verdi il merito di aver richiamato l'attenzione su questa fondamentale fonte settecentesca: A. VERDI, *La Reggia carrarese*, in *I luoghi dei Carraresi* cit., 2006, pp. 86-98, in partic. p. 90.

⁸⁰ La pianta è stata esposta temporaneamente al Palazzo del Monte di Pietà, ed è stata pubblicata in C. REBESCHINI, G. SILVANO, *La città come manufatto*, in *Il Palazzo del Monte di Pietà a Padova*, a cura di C. Rebeschini, Milano 2011, pp. 9-29, in partic. p. 12 fig. 5. Ringrazio la Dott.ssa Alessia Vedova, della Fondazione Cariparo, per avermi fornito la riproduzione fotografica che qui si pubblica.

⁸¹ La dettagliata descrizione dei locali, al contrario, stesa da Paolo Giustachini, è conservata manoscritta presso la Biblioteca Civica di Padova; P. GIUSTACHINI, *Nuovo Catastico e distinta descrizione di tutte le case che sono ed erano di pubblica ragione poste nella città di Padova*, ms. inizio sec. XVIII, BCPd, BP.393, [1729].

venivano nuovamente esaminati dai periti Lorenzo Corubolo e Andrea Sciotto, incaricati di individuare i lavori necessari al restauro degli edifici e di formulare i relativi preventivi di spesa⁸².

Le perizie mettono ben in evidenza le radicali modifiche apportate agli ambienti, che nel corso dei secoli vennero destinati agli usi più disparati e tutt'altro che nobili⁸³, in aperto contrasto con la prestigiosa fondazione del Palazzo; molte stanze, anditi di passaggio, vani di vario tipo e scale risultavano in stato di avanzato degrado; numerose stanze erano poi suddivise in ambienti più piccoli tramite tavolati o altre barriere lignee, che

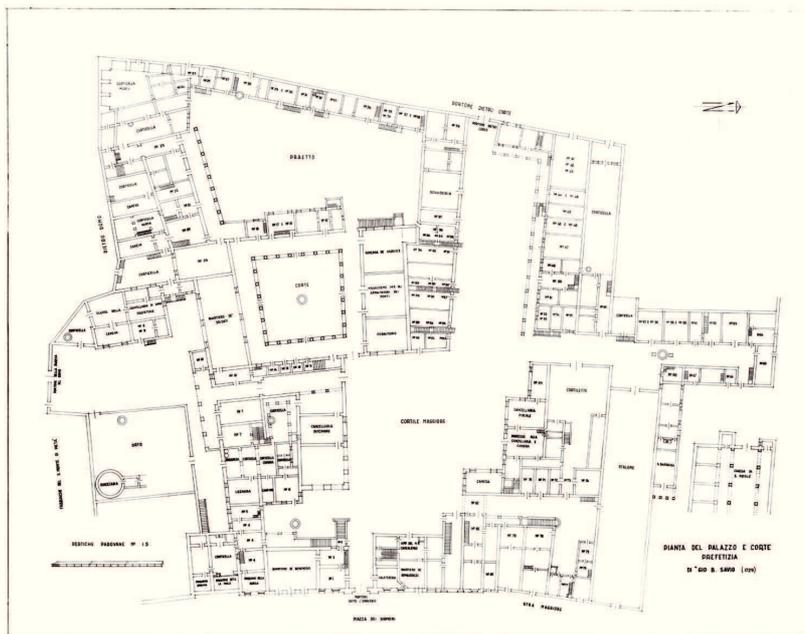


Fig. 59: G. B. Savio, *Pianta del Palazzo e Corte Prefetizia* (copia del 1936).

ne frazionavano lo spazio. Ciò che interessa in questa sede, è che almeno all'inizio del Settecento la cappella di palazzo era ancora destinata all'uso originario: lo si evince dal fatto che essa viene ancora indicata con il termine appunto di “cappella” o “chiesa”, a differenza di quanto si riscontra per le altre sale segnalate con la funzione che avevano assunto all'epoca, e soprattutto dalla precisa testimonianza di Paolo Giustachini che ricorda “un camerino di taole [sic], che va comodo d'udir la Santa Messa nella Chiesa di Sua Eccellenza Capitano”⁸⁴, chiaro indizio del fatto che all'epoca la cappella era ancora officiata.

Del resto, che la cappella continuasse a servire a scopi religiosi anche dopo la caduta della signoria, soddisfacendo le esigenze liturgiche dei capitani veneziani, è deducibile dal fatto che gli affreschi vennero restaurati⁸⁵, e che sulle due pareti brevi vennero dipinte, probabilmente nel Cinquecento, monumentali figure di *Santi* ora deteriorate e solo in parte leggibili, che occultano lo strato pittorico trecentesco; probabilmente nella stessa occasione, la cappella fu dotata di una nuova

⁸² La perizia si conserva presso l'Archivio di Stato di Padova: L. CORUBOLO, A. SCIOTTO, *Perizia sui restauri da farsi nelle Pubbliche Fabbriche*, 28 ottobre 1778, c. 133-140, ASPd., *Strade, piazze, mura*, b. 47 bis.

⁸³ G. TOFFANIN, A. MAGGIOLO, *Una curiosa destinazione del pianterreno dell'Accademia durante l'Ottocento*, “Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti”, CV/III, 1992-1993, pp. 69-77.

⁸⁴ P. GIUSTACHINI, *Nuovo Catastico e distinta descrizione* cit., ms. inizio sec. XVIII, c. 21v.

⁸⁵ Lo notava già Leonetto Tintori, che scelse di non eliminare un frammento di ridipintura in corrispondenza della figura di Nabucodonosor in *I tre compagni di Daniele rifiutano di adorare l'idolo* (tav. CIII) per il suo valore di testimonianza storica; L. TINTORI, *Restauro degli affreschi del Guariento nel Palazzo dei Carraresi*, “Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti”, 77, 1964-1965, 1, pp. 57-79, in partic. pp. 72-74.

pala d'altare, ora esposta in una delle sale al piano superiore dell'Accademia Galileiana, realizzata da Alessandro Maganza e commissionata dal nobile veneziano ritratto ai piedi della composizione, verosimilmente uno dei Capitani di Padova che la volle sfoggiare sull'altare della propria cappella privata⁸⁶. Anche le tavole collocate sul soffitto furono pesantemente ritoccate, tanto che alcuni dettagli -ed in particolare il bel fondo di azzurrite su cui in origine si muovevano le schiere angeliche- appaiono ormai irrecuperabili⁸⁷. Si segnalano, inoltre, i graffiti recentemente trascritti da Franco Benucci⁸⁸, che ben testimoniano di un uso continuo della cappella nei secoli; tre, in particolare, riportano i nomi di noti personaggi veneziani, e due di essi anche date connesse ad eventi particolari: il primo, datato 1553, registra la morte del capitano Giovanni Alvise Soranzo⁸⁹, il secondo si limita a ricordare l'“*illustrissimo ed eccellentissimo signor Alvise Pisani*”, il terzo infine riporta la data 1681 accanto al nome di Francesco Vendramini⁹⁰.

Frattanto l'Accademia dei Ricovrati, fondata il 25 novembre del 1599 “*nella bellissima casa*” dell'abate Federico Cornaro⁹¹, aveva ottenuto alcuni ambienti dell'ex palazzo carrarese; già dal XVII secolo gli accademici disponevano della Sala Verde, accanto alla cappella della reggia, in cui tenevano le assemblee private⁹², e della Sala dei Giganti, in cui invece si svolgevano quelle

⁸⁶ Lì la vide Giovambattista Rossetti nel 1780; G. B. ROSSETTI, *Descrizione delle pitture* cit., 1780, p. 301.

⁸⁷ Secondo Laudadeo Testi “*La tinta azzurra venne ridipinta ad olio nel sec. XVIII ed ora sembra nera*”; L. TESTI, *Storia della pittura veneziana*, Bergamo 1909, p. 266; cfr. S. ORIANA, *Indagini conoscitive sull'Angelo dei Principati di Guariento nel Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna di Arezzo*, in *Attorno a Giusto de' Menabuoi: aggiornamenti e studi sulla pittura a Padova nel Trecento*, Atti della Giornata di studio (Padova, 18 dicembre 1990), a cura di A. M. Spiazzi, Treviso 1994, pp. 97-103; F. PELLEGRINI, *Il restauro delle gerarchie angeliche di Guariento*, in *Guariento e la Padova carrarese. Guariento* cit., 2011, pp. 73-79; EADEM, *Guariento e i dipinti su tavola dell'Accademia Galileiana*, in *Da Guariento a Giusto de' Menabuoi. Studi, ricerche e restauri*, Atti della Giornata di studi (Padova, 7 luglio 2011), a cura di V. Fassina, Crocetta del Montello (Tv) 2012, pp. 33-43.

⁸⁸ F. BENUCCI, *I titoli dipinti della cappella carrarese*, in *Guariento e la Padova carrarese. Guariento*, cit., 2011, pp. 70-71; IDEM, *I titoli dipinti della Sala Guariento*, “*Atti e Memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti di Padova*”, CXXIII, 2010 (2011), pp. 107-162.

⁸⁹ Cfr. A. GLORIA, *I podestà e capitani di Padova dal 6 giugno 1509 al 28 aprile 1797*, Padova 1861, p. 18.

⁹⁰ F. BENUCCI, *I titoli dipinti della Sala Guariento* cit., 2011, pp. 150-157.

⁹¹ A. MOSCHETTI, *La R. Accademia di Scienze Lettere ed Arti in Padova*, “*Atti e Memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova*”, LI, 1934-1935, p. 7. Cfr. A. PROSDOCIMI, *La sede dell'Accademia patavina di scienze lettere ed arti, con documenti relativi alla sede ed alla fondazione*, “*Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti*”, LXXI, 1958/1959 (1959), pp. 65-112. La prima sede stabile fu la Sala dei Giganti, allora biblioteca pubblica, con l'intenzione però di trovare presto “*altro luogo più acconcio*”; *Raccolta di notizie che mostrano il governo, così letterario, come economico, dell'Accademia de' Ricovrati, da darsi a ciascuno degli Accademici per ordine del Sig. Guglielmo Camposanpiero principe, come fu fatto nell'anno 1709, 8 luglio; giornale B c. 201*, Padova 1730, p. 4.

⁹² Archivio dell'Accademia Galileiana di Padova (d'ora in poi AAGPd), *Carteggio* 18, busta LVII, Sede, fascicolo 3331; *Documentazione relativa ai locali della sede dell'Accademia, al loro acquisto e alla loro manutenzione, planimetria e sezioni*. Si evince pertanto che l'Accademia usufruiva già della Sala Verde per le proprie riunioni e adunanze periodiche. Una conferma viene da un documento inedito conservato presso l'Archivio dell'Accademia Galileiana, datato 1716: in quell'anno i soci chiedevano “*che con tutta sollecitudine sia provveduto al restauro del coperto della Sala Verde destinata dal Senato per uso dell'accademia stessa [...] e trovandosi essa non praticabile per la rovina che ne minaccia il coperto, per il che si dovette anche nel prossimo passato l'aunanza tenere in altro luogo, il Consiglio supplicava umilissimamente l'Eccellenza Vostra a voler affrontarne possibilmente il restauro necessario non meno alla preservazione di detta Pubblica Fabbrica che all'uso che ne è dalla clemenza pubblica concessa all'accademia stessa*”; AAGPd, *Carteggio con le autorità politiche*, busta XXV. Documento 1716, p. 277.

pubbliche. Nel corso del Settecento la Sala dei Giganti fu adibita a biblioteca; le mire degli accademici allora, che necessitavano di nuovi spazi anche per riporre i propri libri e materiali d'archivio, si orientarono sulle stanze adiacenti alla Sala Verde: già il 24 aprile del 1721 si registrano delle spese per “*chiudere in forma di camera un sito vicino alla chiesa del Palazzo Prefettizio, da tenere in custodia la cattedra, ed altri arnesi*”⁹³; si tratta evidentemente del “*piccolo sito di una spaziosa camera, la maggior parte disoccupata, vicina alla Chiesa della Prefettura*”⁹⁴ citato in un inventario steso nel 1730⁹⁵. A partire da questo momento venne inaugurata una fitta serie di modifiche e riallestimenti degli spazi che interessarono pesantemente anche la cappella di palazzo, progressivamente abbandonata; le celebrazioni liturgiche vennero sospese e pare anzi che si spostassero in altro luogo⁹⁶, probabilmente per non interferire con le attività e con gli spazi dell'Accademia.

Il 18 marzo del 1779 il Senato veneziano, accogliendo una proposta dei Riformatori dello Studio, decretò la fusione dell'Accademia dei Ricovrati con l'Accademia di Arte agraria⁹⁷, istituita nel 1769⁹⁸, dando vita così alla nuova Accademia di Scienze, Lettere ed Arti⁹⁹. Gli accademici chiesero di poter unire alla Sala Verde la cappella di palazzo e l'andito che le stava a fianco¹⁰⁰, abbattendo i muri divisorii, e il 29 luglio del 1779 il Senato Veneto concesse l'autorizzazione¹⁰¹. Il 16 agosto successivo si incaricava il cassiere dell'Accademia Luigi Calza “*di dar pronta mano alla riduzione e restauro de' luoghi all'Accademia assegnati dalla pubblica autorità, raccomandandogli di conciliare il più che è possibile l'economia dell'Accademia col maggior comodo e decenza de' luoghi suddetti*”¹⁰². Veniva così abbattuta la parete orientale della cappella, che la divideva dalla

⁹³ *Raccolta di notizie che mostrano il governo* cit., 1730, p. 15.

⁹⁴ *Inventario di tutta la Roba, che serve per uso dell'Accademia dei Ricovrati, e de' Luoghi, dove sta riposta*, in *Raccolta di notizie che mostrano il governo* cit., 1730, p. 23.

⁹⁵ *Ivi*, pp. 22-24.

⁹⁶ E' ciò che si evince da documenti datati 6 e 8 luglio 1779 in cui si fa riferimento alla “*antica Capella del Reggimento resa già affatto inutile dopo essersi trasportata la Capella in altro luogo*” e alla “*Cappella da vari anni non più officiata, né inserviente agli Usi Sacri, essendosene fabbricata altra privata nel Pub.co Palazzo*”; Archivio di Stato di Venezia (d'ora in avanti ASVe), *Senato, Deliberazioni, Terra, f. 2699*. (Senato I, Registro 369, Terra 1779, 4 marzo – 14 agosto)

⁹⁷ Cfr. *Dall'Accademia dei Ricovrati all'Accademia Galileiana*, Atti del Convegno storico per il IV centenario della fondazione (1599-1999) (Padova, 11-12 aprile 2000), a cura di E. Riondato, Padova 2001.

⁹⁸ Sull'istituzione cfr. L. GALLETTO, *Ruolo dell'Accademia Patavina nello sviluppo delle scienze agrarie nei secoli XVIII e XIX*, “*Atti e memorie dell'Accademia patavina di scienze, lettere ed arti di Padova*”, CVII, 1994-1995, pp. 129-134.

⁹⁹ L'atto di fondazione e i relativi allegati si conservano presso l'Archivio di Stato di Venezia: *Senato, Deliberazioni, Terra, f. 2699*. (Senato I, Registro 369, Terra 1779, 4 marzo – 14 agosto).

¹⁰⁰ Nel luglio di quell'anno si registra una fitta corrispondenza fra gli accademici e il Senato veneto per risolvere il problema di una sede adeguata: gli accademici chiedevano infatti “*di unire ai locali dell'Accademia due altri, uno cioè dell'antica abbandonata Cappella del Palazzo Prefettizio, l'altro di quella porzione di corridore che comunica colla Capella ridetta e stanze dell'Accademia*”. ASVe, *Senato, Deliberazioni, Terra, f. 2699*. (Senato I, Registro 369, Terra 1779, 4 marzo – 14 agosto).

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² AAGPd, *Corrispondenza*, buste XXVI-XXVIII, corrispondenza ricevuta dal 1770 al 1852; Busta XXVIII, doc. 2431, p. 378.

stanza attigua, ricavandone un unico ambiente di dimensioni maggiori; le tavole che componevano il soffitto vennero smontate, e la sala fu dotata di una nuova copertura. I lavori procedettero a ritmo serrato, e già il 23 novembre si tenne la prima adunanza “*nella sala a tal fine preparata co' denari dell'accademia [...] fabbricata della camera de' Ricovrati e della chiesa contigua, e un tempo serviva ad uso del capitano [...] siccome l'accennata chiesetta era tutta dipinta dal nostro Guariento, così furono conservati alcuni pezzi di esse pitture e tutte quelle che in tavola ne adornavano il soffitto*”¹⁰³. Due frammenti di affresco strappati dalla parete abbattuta, infatti, e le tavole che componevano il soffitto, sebbene già deteriorati all'epoca¹⁰⁴, vennero fortunatamente preservati, e appesi alle pareti alla stregua di quadri da cavalletto¹⁰⁵; fu solo nel 1902 che le tavole vennero acquistate dal Museo Civico¹⁰⁶, mentre gli affreschi strappati sono ancora affissi alla parete orientale della Sala delle Adunanze dell'Accademia Galileiana.

Ai danni causati dal tempo, dall'incuria e da restauri condotti con eccessiva disinvoltura, si sommano le ingenti perdite di intere porzioni della originaria decorazione pittorica: per quanto riguarda gli affreschi, oltre naturalmente a quelli che non vennero strappati dalla parete abbattuta, e a quelli occultati dai *Santi* cinquecenteschi, vanno ricordate le abbondanti porzioni danneggiate o totalmente perdute in seguito all'ampliamento settecentesco delle due finestre che si aprono sulla

¹⁰³ G. GENNARI, *Notizie giornaliera di quanto avvenne specialmente in Padova dall'anno 1739 all'anno 1800*, ms secc. XVIII-XIX, ed. a cura di L. Olivato, Fossalta di Piave (Ve) 1982, (Scrittori padovani, 7), p. 194.

¹⁰⁴ Menin parla di dipinti “*giunti ormai a decrepitezza [che] non poterono conservarsi che in piccola parte*”, e afferma inoltre che “*Alcuni frammenti dei freschi furono trasportati di luogo [...] altri si lasciarono perire giunti a tale da non ammettere veruna medicina*”; L. MENIN, *Memoria sulle pitture del Guariento esistenti nelle stanze della I. R. Accademia di scienze lettere ed arti di Padova*, Padova 1826, p. 9. Lo stesso viene detto a proposito delle tavole dipinte che ornavano il soffitto, “*già guasto*” della cappella (P. SELVATICO, *Guida di Padova* cit., 1869, p. 394). Analoghi riferimenti si rintracciano anche fra le carte dell'accademia; cfr. AAGPd, Busta LVII, 3331, 18. Sede, doc. 56/18; Antonio Schiavon ricorda che “*vennero sconnessi gli spartimenti del soffitto dipinto a tempera, si conservarono i più intatti e si lasciarono perire gli altri*”; A. SCHIAVON, *Guariento. Pittore padovano del secolo XIV*, Padova 1888, p. 213. Cfr. inoltre G. ROSSETTI, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture* cit., 1780, pp. 300-301. Pare inoltre che a fine Settecento il soffitto fosse addirittura pericolante, al punto che nel 1894 l'Accademia non sapeva dire se le tavole fossero state staccate prima o dopo l'aver preso possesso dei locali; G. TOFFANIN, *Le tavole del Guariento cedute al Museo Bottacin*, “*Atti e memorie dell'Accademia patavina di Scienze, Lettere ed Arti*”, CII, 1991, pp. 37-42, in partic. p. 38.

¹⁰⁵ I primi vennero collocati “*nella piccola stanza che serve d'ingresso*” (L. MENIN, *Memoria sulle pitture del Guariento* cit., 1826, p. 9), ovvero “*nella sala d'aspetto*” (AAGPd, *Corrispondenza*, buste XXVI-XXVIII, corrispondenza ricevuta dal 1770 al 1852; Busta LVII, 3331, 18, Sede, doc. 2194/18, *Polizza Riunione Adriatica di Sicurtà, 30 giugno 1886, Descrizione degli oggetti assicurati*); mentre le seconde “*nel corridoio che guida alle mentovate stanze*” (L. MENIN, *Memoria sulle pitture del Guariento* cit., 1826, p. 11) e successivamente “*nella sala delle sedute*” (AAGPd, *Corrispondenza*, buste XXVI-XXVIII, corrispondenza ricevuta dal 1770 al 1852; Busta LVII, 3331, 18, Sede, doc. 2194/18, *Polizza Riunione Adriatica di Sicurtà, 30 giugno 1886, Descrizione degli oggetti assicurati*).

¹⁰⁶ A. MOSCHETTI, *Per i “Guariento” della Accademia di Padova. Nota Polemica*, Estratto dal Giornale “*Il Veneto*” del 21 aprile 1902, Padova 1902, pp. 3-8, in partic. pp. 6 e 8. La documentazione relativa alla cessione delle tavole è conservata presso l'Archivio dell'Accademia Galileiana: Busta LVII, Fascicolo 3332, *Documentazione e carteggio su manutenzione e restauro della sede. Sottofascicolo contenente la pratica relativa alla cessione al Museo Civico delle tavole del Guariento possedute dall'Accademia, con copia conforme*. Le tavole sono ora esposte nel Museo Civico, in un ambiente creato appositamente in occasione della mostra *Giotto e il suo tempo* svoltasi nel 2000, che riproduce la volumetria della cappella; F. PELLEGRINI, *Il restauro delle gerarchie angeliche di Guariento*, in *Guariento e la Padova carrarese. Guariento* cit., 2001, pp. 73-79, in partic. p. 73.

parete occidentale della cappella¹⁰⁷, solo in parte idealmente risarcibili dal punto di vista iconografico. Per le tavole, invece, si segnalano le deprecabili sottrazioni, più o meno lecite, di alcuni esemplari¹⁰⁸ precocemente immessi sul mercato antiquario¹⁰⁹, ovvero intercettati da amatori locali e finiti in private abitazioni padovane¹¹⁰, al punto da arrivare alla situazione paradossale dei *Quattro Evangelisti* di cui rimane solo il *San Matteo*, l'unico “che potè preservarsi dalle mani degli avidi amatori”¹¹¹.

La conseguenza maggiormente negativa tuttavia, anche se forse a prima vista meno evidente, è la difficoltà attuale di intuire come fossero allestite le pitture trecentesche, ed in particolare le tavole che componevano il soffitto, che vennero smontate senza che fosse prodotta alcuna documentazione precisa. Altrettanto incerta è l'organizzazione degli spazi interni della cappella, al punto che si ignora dove fosse collocato l'altare (di cui peraltro non è nota nemmeno l'intitolazione), e dove si aprisse l'originaria porta di accesso.

L'analisi delle pitture superstiti, tuttavia, opportunamente integrata dalla testimonianza delle fonti, offre validi elementi per chiarire, almeno in parte, la complessa questione.

L'interpretazione iconografica delle scene affrescate non ha mai posto eccessivi problemi, ed è stata recentemente avvalorata dalla lettura dei *tituli* dipinti nelle fasce sovrapposte ai registri pittorici¹¹². Le storie sono tratte dalla Genesi, e dai Libri dei Re, di Daniele, e di Giuditta.

Il dettagliato racconto dispiegato sulle pareti prendeva avvio con episodi della Genesi, di cui

¹⁰⁷ Lodovico Menin parla di affreschi “*mutilati dall'apertura di vaste finestre*” (L. MENIN, *Memoria sulle pitture del Guariento* cit., 1826, p. 9), ma è probabile che delle finestre esistessero in quella parete fin dalle origini, sebbene più piccole rispetto alle attuali; ne fa fede la porzione di cornice tuttora esistente, ed il sistema decorativo dello zoccolo, di cui diremo più avanti.

¹⁰⁸ Già Andrea Moschetti denunciava la gravità della situazione in una “*Nota polemica*” indirizzata al prof. Burgi, che lamentava il fatto che le tavole venissero cedute dall'Accademia al Museo Civico, privando così la Sala delle adunanze di un prezioso ornamento; l'allora direttore del Museo deplorava il fatto che “*i quadri antichi fan gola a molti, e la tentazione può un giorno venire, ed, è bene dirlo, il fatto è pure avvenuto appunto per quei quadri medesimi. Si sa per certo che tre o quattro di quella raccolta furono in tempi differenti e ormai abbastanza lontani, taluno disperso, taluno sottratto all'Accademia, e si sa anzi che uno d'essi è oggi privata e legittima proprietà di persona residente in Padova*”; era stato inoltre informato del fatto che le tavole avevano suscitato l'interesse internazionale, tanto che alcune fotografie dei dipinti circolavano a Londra, dove erano state avviate trattative di acquisto. Pare vi fosse addirittura il rischio che l'intera serie venisse venduta, quando alcuni anni prima un “*deputato provinciale*” si era recato dal Moschetti ad avvisarlo che “*era giunto qui da Venezia un noto speculatore per trattare l'acquisto delle tavole del Guariento*”, negoziato evidentemente, e fortunatamente, non andato a buon fine. A. MOSCHETTI, *Per i “Guariento” della Accademia di Padova* cit., 1902, pp. 5-6.

¹⁰⁹ Si veda la *Dominazione* che Suida citava in una collezione privata a Vienna, venduta ad un'asta Christie's il 9 dicembre del 1989 (lot. 94), ed entrata a far parte di una collezione privata padovana; il dipinto è stato esposto alla mostra di Rovigo del 2010, dopo che per lungo tempo non era stato possibile vederlo: P. FANTELLI, in *Tesori delle dimore storiche del Veneto. Capolavori dal '300 al '700*, catalogo della mostra (Rovigo, Museo dei Grandi Fiumi, 30 gennaio – 13 giugno 2010), a cura di P. Fantelli, Padova 2009, p. 118, cat. 1.

¹¹⁰ “*Ricorderemo particolarmente un quadretto del Guariento con un Angiolo*”; G. MOSCHINI, *Guida per la città di Padova all'amico delle belle arti*, Padova 1817, p. 182.

¹¹¹ L. MENIN, *Memoria sulle pitture del Guariento* cit., 1826, p. 11.

¹¹² F. BENUCCI, *I titoli dipinti della cappella* cit., 2011, pp. 70-71; IDEM, *I titoli dipinti della Sala Guariento* cit., 2011.

sopravvive solo il lacerto strappato dalla parete abbattuta che mostra *Dio istruisce Adamo ed Eva*¹¹³ (tavv. LXXXI-LXXXII). L'ambientazione ancora paradisiaca della scena si intuisce osservando le tracce di fiorente vegetazione accanto alla figura di Dio Padre, mentre alle spalle di Adamo ed Eva si indovina la presenza di un albero, le cui fronde si estendono fin sopra il capo dei due protagonisti, e che va evidentemente identificato con l'Albero della Conoscenza. La figura divina, dall'insolito aspetto giovanile, è avvolta da una mandorla luminosa che in origine doveva risplendere di raggi dorati. Adamo ed Eva sono ancora nudi, con le braccia incrociate sul grembo: mentre Adamo ascolta attentamente le istruzioni divine, Eva è piuttosto attirata da altro e volge gli occhi allungati alla sua sinistra, come a suggerire il successivo evolversi del racconto.

La narrazione biblica doveva proseguire con altri episodi tratti dalla Genesi, fra cui probabilmente la *Cacciata* e i fatti salienti della vita terrena dei progenitori, distrutti nel 1779 e non ricordati dalle fonti. Il racconto riprende nella fascia superiore della parete occidentale (tav. LXXX), con le vicende immediatamente successive al Diluvio Universale, ovvero la *Benedizione di Noè* e l'*Ebrezza di Noè* (tavv. LXXXIII-LXXXIV). A sinistra il patriarca è inginocchiato in preghiera, avvolto nell'ampio mantello allacciato al petto. Alle sue spalle è radunata la famiglia al completo: in alto i tre figli, ciascuno individuato da precisi tratti fisiognomici, accompagnati dalle rispettive mogli e da quattro vivaci bambini, figli di Cam¹¹⁴. Dall'alto irrompe la figura di Dio, che plana sulla famiglia di Noè avvolto dalla consueta mandorla luminosa. E' questo il momento in cui Noè riceve l'ordine di piantare la prima vigna, che vediamo già florida e assicurata ad una struttura lignea di supporto accanto all'abitazione della famiglia. Nella scena successiva, visivamente separata dalla prima grazie alla diversa ambientazione, Noè giace scompostamente sul letto, totalmente ubriaco per aver bevuto vino in abbondanza, ignorando ancora gli effetti dell'alcool; il giaciglio è descritto nei minimi dettagli, nella solida base di legno che sostiene la struttura, e nel morbido pagliericcio strettamente avvolto da un lenzuolo. Sem e Jafet, allertati da Cam che li aveva avvisati del fatto che il padre giaceva ebbro e impudicamente nudo a letto, entrano nella stanza portando sulle spalle un ampio tessuto, e camminando rispettosamente a ritroso per non vedere le nudità del padre si apprestano a coprirlo. Cam, invece, non si fa alcuno scrupolo a guardare l'ignaro genitore, disonorandolo. La sapida scenetta, resa dal pittore con divertita vena aneddótica, contiene in sé i semi del destino futuro delle tre etnie in cui si credeva che la popolazione umana fosse divisa: al suo risveglio, infatti, Noè aveva benedetto i figli Sem e Jafet, che gli avevano dimostrato rispetto, maledicendo al contrario l'irriverente Cam; dai tre uomini sarebbero discese le tre stirpi dei semiti,

¹¹³ Cfr. C. GASPAROTTO, *L'Adamo ed Eva di Guariento nella Cappella dei Principi da Carrara in Padova*, "Patavium", V, 1974, pp. 41-46.

¹¹⁴ Franco Benucci ha fatto notare che Cam era l'unico, fra i figli di Noè, che il testo biblico indica già come padre alla fine del diluvio. F. BENUCCI, *I titoli dipinti della Sala Guariento* cit., 2011, p. 113 nota 7.

degli jafetiti, e dei cananei, questi ultimi destinati a divenire schiavi degli altri pagando lo scotto dell'antica condanna.

Subito accanto la narrazione si interrompe bruscamente, sbrecciata dall'ampliamento della finestra originale; è stato supposto¹¹⁵ che la larghezza delle aperture trecentesche corrispondesse all'ampiezza del raffinato fregio a tre archetti in prospettiva che si insinua nello zoccolo a riquadri marmorei, proprio sotto le due finestre attuali (figg. 60-61). L'ipotesi è ragionevole, e trae conferma dall'unica porzione ancora esistente della cornice modanata che evidentemente profilava, ai lati, le finestre originali, visibile in corrispondenza di quella di destra (tav. CIV), e che si dispone in maniera assolutamente coerente rispetto alla cornice ad archetti sottostante.



Fig. 60: Guariento, *Cornice ad archetti ciechi*. Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carrarese).



Fig. 61: Guariento, *Cornice ad archetti ciechi*. Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carrarese).

Dopo la prima finestra la narrazione riprende a ritmo sostenuto e libera da interruzioni; il racconto biblico prosegue con quattro episodi delle *Storie di Abramo*, tratte anch'esse dal libro della Genesi: la sequenza si apre con il *Colloquio di Abramo con gli angeli* (tav. LXXXVI), continua con la *Distruzione di Sodoma* (tavv. LXXXVII-LXXXVIII) e la *Fuga di Lot* (tav. LXXXIX) e si conclude infine con il *Sacrificio di Isacco* (tavv. XC). Nella prima scena Abramo riceve dai tre angeli l'annuncio della futura gravidanza della moglie Sara. A sinistra l'anziano patriarca è inginocchiato con le mani in preghiera,

mentre di fronte a lui i Tre angeli gesticolano vivacemente comunicandogli la notizia; le lunghe ali eleganti avvolgono le figure come un manto, mentre sottili tratti incisi suggeriscono la presenza di raggi dorati che in origine emanavano dalle sacre presenze. Con fedele aderenza al testo biblico, gli stessi angeli nell'episodio successivo sono ritratti nell'atto di distruggere Sodoma; si narra infatti che dopo il felice annuncio, gli angeli informarono il patriarca anche della prossima devastazione della città, e mentre due prendevano il volo per adempiere la missione, il terzo -in realtà lo stesso Dio- rimaneva a colloquio con Abramo. Tale circostanza è confermata non solo dall'aspetto degli angeli, che a Sodoma mostrano identica livrea, ma anche dal *titulus* abbinato all'episodio, che nella lettura

¹¹⁵ L. TINTORI, *Restauro degli affreschi del Guariento* cit., 1964-1965, pp. 61-62.

proposta da Franco Benucci¹¹⁶ riporta le parole che l'angelo rivolge ad Abramo, come a simulare un discorso diretto.

Più a destra, separata dall'episodio precedente e successivo da due speroni rocciosi, ha luogo appunto la *Distruzione di Sodoma* (tavv. LXXXVII-LXXXVIII) che il pittore colloca abilmente in secondo piano. Tale stratagemma gli consente di non interrompere bruscamente il racconto della vicenda di Abramo, a cui riserva il primo piano, e che infatti continua poi con l'episodio del *Sacrificio di Isacco*; è inoltre funzionale a suggerire la contemporaneità degli avvenimenti, che se fossero stati dipinti sullo stesso piano sarebbero stati letti, al contrario, come consequenziali. Tale organizzazione scenica ha riscontro nella disposizione dei *tituli* relativi ai vari episodi: quelli infatti che si riferiscono alle *Storie di Abramo* sono dipinti nella cornice superiore, mentre quelli inerenti alla *Distruzione di Sodoma* sono collocati all'interno della scena stessa, in due cartigli posti rispettivamente sopra la famiglia in fuga, e lungo lo sperone roccioso che la separa dall'episodio dipinto accanto. La distruzione della città peccatrice per antonomasia ha luogo in diversi piani spaziali e mostra il contemporaneo avvicinarsi di più momenti narrativi: dall'alto i due angeli si avventano sulla città da due diverse direzioni, pronti ad incenerire l'intera popolazione; le vesti sono mosse dal vento, mentre dalle loro mani fuoriescono fiamme tortuose, scagliate con foga impietosa. Gli edifici sono tipici di una città trecentesca, e si distinguono solai, portici, e palazzi turrati; si impone per la sua mole e articolazione il palazzo in primo piano, dove sta il re con alcuni personaggi alle spalle, e che non a caso è il primo edificio ad essere distrutto. La torre in primo piano crolla su stessa, mentre l'intero palazzo è avvolto dalle fiamme di cui si intravedono, oggi, poche tracce e i segni lasciati sulla superficie pittorica. Alla disperata concitazione del sovrano che all'interno della loggia del suo palazzo tenta invano di salvarsi dall'ira divina, corrisponde quella dei personaggi in primo piano che investiti dalle fiamme si accasciano ormai impotenti a terra in pose scomposte e torcendosi dal dolore. Con grande attenzione al dato realistico e psicologico, il pittore li differenzia nei dettagli (tav. LXXXVIII) e presenta un'umanità varia per età -si veda il giovane in primo piano, con i lunghi capelli e la veste azzurra, contrapposto al vecchio in secondo piano- ceti sociale, suggerito dalla diversità di abiti, e sesso, con l'unica presenza femminile a sinistra, avvolta in un'abbondante veste color ocra con soggolo e velo. Più a destra, ed evidentemente provenienti dalla porta urbana, gli unici sopravvissuti alla distruzione fuggono dalla città portandosi appresso pochi oggetti e del cibo contenuti in un sacco e nel cestino che Lot assicura al bastone posato sulla sua spalla (tav. LXXXIX). Nonostante la figura di Lot sia molto rovinata, e dell'abito sopravviva solo la sinopia e la manica destra -si noti l'economia di segni grafici, sufficienti al pittore per tracciare le linee fondamentali dei panneggi, rifiniti poi direttamente in pittura-, alcuni dettagli di

¹¹⁶ F. BENUCCI, *I titoli dipinti della Sala Guariento* cit., 2011, p. 118.

grande realismo e minuto descrittivismo si fanno ancora apprezzare, e si veda soprattutto il fitto intreccio di vimini che compone il cesto, il tessuto posto a proteggerne il contenuto, e la borraccia che pende colma di liquido dalla zavorra. Poco a sinistra la moglie di Lot che, contravvenendo all'ordine divino si volta a guardare la città, è trasformata in statua di sale; solo l'uso del monocromo suggerisce la metamorfosi ormai compiuta, poiché la figura rivela al contrario ancora una grande vitalità nella mano destra alzata come a voler richiamare la famiglia perchè l'aspetti, e nella sinistra posta a reggere la lunga veste, sollevata per permetterle un'andatura più veloce e agile. Franco Benucci ha opportunamente rilevato un particolare iconografico degno di nota: a fuggire dalla città non sono solo Lot e le figlie, ma anche i mariti di queste, in aperto contrasto con quanto invece riportato dalla Bibbia; la raffigurazione dipinta ha un preciso riscontro nel *titulus* ad essa associato. Si definirebbe, così, una versione moralizzata dei fatti attraverso l'ideale censura dell'incesto praticato dalle figlie per assicurare una discendenza a Lot. Come notato dallo studioso, gli unici precedenti figurativi si riscontrano in manoscritti di matrice bizantina; uno dei possibili modelli si trovava all'epoca a Venezia, e non è escluso che fosse noto anche a Padova¹¹⁷.

Più a destra, in primo piano, e separato dalla *Distruzione di Sodoma* da uno sperone roccioso, è dipinto il *Sacrificio di Isacco* (tav. XC) in ideale continuità con il primo episodio della vicenda biografica del patriarca. L'avvenimento è ritratto al culmine della sua intensità, e mostra Abramo che con scatto impetuoso trattiene il figlio e alza la mano destra per sferrargli il colpo mortale. La concitazione del momento è resa non solo attraverso l'espressione irrequieta del padre, ma soprattutto con i moti e le azioni dei personaggi.

Subito a destra di questa scena si trova la già citata cornice modanata ad andamento verticale (tavv. XC, CIV), che continua anche nel riquadro inferiore, e che evidentemente profilava la finestra. La sua pertinenza all'organizzazione degli spazi originali è dimostrata in via definitiva dalla sua perfetta integrazione nelle scene affrescate, che conclude senza brusche interruzioni, allineandosi anzi parallelamente alle strutture architettoniche dipinte.

Poco oltre la finestra la narrazione prosegue con le *Storie di Giuseppe* (XCI-XCVII), e quattro consequenziali momenti narrativi sono narrati sulla parete: *Giuseppe racconta i propri sogni al padre e ai fratelli*¹¹⁸, *Giuseppe alla ricerca dei fratelli*, *I fratelli estraggono Giuseppe dalla cisterna e lo vendono ai mercanti Ismaeliti* e, in primo piano, *La veste di Giuseppe sporcata col sangue del capro ucciso*. A sinistra è raffigurato un interno domestico: un anziano personaggio, da

¹¹⁷ *Ivi*, pp. 120-124.

¹¹⁸ Si tratta della lettura proposta da Franco Benucci e supportata da valide motivazioni iconografiche e testuali; *Ivi*, pp. 126-128. In precedenza l'episodio era stato letto in vari modi, nessuno dei quali totalmente soddisfacenti: secondo Tintori la scena raffigurava “*Giuseppe informa il padre della condotta dei fratelli*” (L. TINTORI, *Restauro degli affreschi del Guariento* cit., 1964-1965, p. 63), mentre secondo Francesca Flores D'Arcais l'episodio mostrava “*Beniamino partecipa a Giacobbe la morte di Giuseppe*” (F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento. Tutta la pittura* cit., 1974, p. 69).

riconoscere senz'altro in *Giacobbe*, il cieco padre di Giuseppe, siede su un letto con gli occhi chiusi, avvolto da un'abbondante veste rosata; il giaciglio si sviluppa in prospettiva, contribuendo a misurare la profondità spaziale della stanza. Accanto si intravede una figura, mutila, che in piedi davanti a Giacobbe parla animatamente con l'indice della mano destra alzato. L'episodio va riferito evidentemente al momento in cui il giovane Giuseppe narra ai familiari i suoi sogni, che ne profetizzano il trionfante destino, suscitando l'invidia dei fratelli, antefatto dei successivi episodi. A destra è infatti ritratto l'ignaro giovinetto che si reca a cercare i fratelli, portando un cesto con del cibo; Giuseppe fa capolino dal fondale roccioso e avanza verso il primo piano, fine accorgimento pittorico che evoca lo sviluppo in profondità e in diversi piani digradanti dello spazio scenico. A destra il giovane viene estratto nudo dalla cisterna, per essere venduto come schiavo ai mercanti intercettati dai fratelli, mentre in primo piano uno di essi ne macchia la veste con il sangue di una capra, per convincere il padre della morte del giovane. Come già negli episodi precedenti, anche in questo caso Guariento sfrutta gli elementi del paesaggio per creare non solo diversi piani spaziali, ma anche per comunicare la sequenzialità narrativa degli avvenimenti.

Il racconto biblico doveva proseguire con altri riquadri dedicati alle vicende di Giuseppe; ne fa fede il frammento che, strappato dalla parete abbattuta, è ora esposto nella Sala delle Adunanze accademiche, e che mostra *Giuseppe interpreta i sogni del faraone* (tav. XCVI, fig. 62): l'eroe biblico, ormai adulto, è al cospetto del sovrano egiziano, e mentre consulta dei registri gli rivela il significato dei suoi sogni, che si avvereranno di lì a poco. Contrariamente a quanto accade per gli altri personaggi orientali, che il pittore si sforza di vestire secondo quella che immaginava essere la moda locale, il faraone indossa uno sfarzoso abito di foggia europea. Siede su un trono piuttosto umile all'interno di un edificio che dobbiamo immaginare molto articolato, ma di cui sopravvive solo il portico dove il re dà udienza; con una mano alzata apostrofa il giovane Giuseppe, che chino davanti a lui su alcuni registri ne parafrasa i pensieri notturni, mentre numerosi personaggi, fra cui alcuni con turbante, si accalcano alle sue spalle. La presenza dei volumi, posati su un basso tavolo in tralice, estende la narrazione ad un momento immediatamente successivo, quando il giovane schiavo suggerisce al sovrano il modo per superare le calamità future. E', questo, l'istante di massima importanza nella narrazione, che segna l'ascesa del giovane schiavo, poi nominato vice re d'Egitto proprio grazie al suo fondamentale intervento, e che prelude al suo ricongiungimento con i fratelli.

Il riquadro è stato interpretato come riferimento alle contemporanee vicende politiche della famiglia Carrarese: Francesco il Vecchio, infatti, sperava di ottenere, come già Ubertino prima di lui, il titolo di vicario imperiale da Carlo IV di Boemia, che nel 1354 era stato ospite alla reggia di Padova nel corso del suo viaggio a Roma per la solenne cerimonia di incoronazione imperiale, titolo

che gli fu infatti poi concesso. La critica ha supposto che la costruzione della cappella anticipasse di poco il soggiorno dell'imperatore, e che fosse destinata proprio alla sua devozione privata¹¹⁹. Irene Hueck¹²⁰ ha proposto che il riquadro celi quindi riferimenti al rapporto fra l'imperatore e il suo vicario, che ne rappresentava il potere in terra veneta. La stessa studiosa ha inoltre ipotizzato che il dipinto si trovasse in corrispondenza della porta d'entrata alla cappella, sul muro abbattuto, e che la cornice arcuata di cui in basso è visibile la porzione superiore profilasse appunto l'ingresso; in tal modo l'imperatore, uscendo dalla cappella, avrebbe avuto come ultima immagine una sorta di “versione biblica” del rapporto che lo legava al Carrarese. Tale lettura è senz'altro affascinante, ed è del resto assai probabile che la scelta degli episodi raffigurati fosse funzionale alla trasmissione e visualizzazione di un particolare messaggio.

Alcune considerazioni consigliano tuttavia una certa prudenza: la stessa Irene Hueck ha supposto che la porta di ingresso in cappella si trovasse di fronte all'episodio di *Elia rapito sul carro di fuoco*¹²¹ (tavv. LXXX, CII), dipinto nel registro inferiore della parete occidentale, dove l'immagine del cocchio infuocato che si innalza verso il cielo rimanda chiaramente all'insegna carrarese, e ben poteva idealmente accogliere i fedeli nello spazio sacro alludendo ai signori patavini; tale episodio, tuttavia, si trova ad un terzo circa della cappella, mentre è piuttosto ipotizzabile che *Giuseppe interpreta i sogni del faraone* si trovasse a breve distanza dall'attacco della parete orientale, in logica continuità con i precedenti fatti della vita del giovane. Osservando il frammento pittorico, inoltre, la funzione figurativa della cornice arcuata, che la Hueck immaginava come un inquadramento dipinto della porta di ingresso, appare tutt'altro che sicura, e del resto le sue dimensioni ridotte non sono certo compatibili con quelle di una porta, assestandosi attorno ai 35 centimetri.



Fig. 62: Guariento, *Giuseppe interpreta i sogni del faraone*. Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carrarese).

Fondamentali informazioni, utili ad individuare l'ubicazione della porta di ingresso in cappella, si possono rintracciare nei documenti conservati presso l'Archivio dell'Accademia

¹¹⁹ C. GASPAROTTO, *La reggia dei da Carrara: il palazzo di Ubertino e le nuove stanze dell'Accademia Patavina*, “Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti”, 79, 1966-1967, pp. 71-116, in partic. p. 100.

¹²⁰ I. HUECK, *Der Besuch Karls IV. in Padua und die Bilder Guarientos aus der Kapelle der Carraresen*, “Umění”, 41, 1993, pp. 63-75; EADEM, *La corte carrarese e i rapporti con Carlo IV di Boemia*, in *Guariento e la Padova carrarese* cit., 2011, pp. 81-85, in partic. p. 81.

¹²¹ I. HUECK, *Der Besuch Karls IV* cit., 1993, p. 71; EADEM, *Proposte per l'assetto originario delle tavole del Guariento nell'ex cappella carrarese di Padova*, in *Attorno a Giusto de' Menabuoi* cit., 1994, pp. 83-96, in partic. p. 95; EADEM, *La corte carrarese e i rapporti con Carlo IV* cit., 2011, p. 81.

Galileiana e l'Archivio di Stato di Venezia; debitamente contestualizzati, suggeriscono una soluzione alternativa rispetto a quanto finora suggerito dagli studiosi, e certamente svincolata dal riquadro con *Giuseppe interpreta i sogni del faraone*. Nel fitto carteggio fra accademici e Senato Veneto immediatamente precedente ai lavori del 1779, il podestà e vice capitano Domenico Michiel fa infatti riferimento alla “porzione di corridore, o di loggia, che con questi due soli luoghi [la cappella e la sala accanto] comunica”. Il 6 luglio incaricava il perito Alvise Giaconi di recarsi sul posto e verificare “se detto corridore, o Loggia, comunichi con i due soli luoghi suddetti”; il perito rispondeva l'8 luglio, assicurando che “il pezzo poi di loggia, che dà ingresso alla predetta Cappella e Camera de' Ricovrati, comunica soltanto col corridore, che pria delle demolizione per Pubblico Ordine seguita degli antichi archi, conduceva alle mura vecchie”¹²². Il “corridore” cui si fa riferimento è naturalmente il traghetto, abbattuto nel 1777¹²³, il lungo camminamento sospeso che metteva in diretta comunicazione la reggia con il castello e le mura cittadine¹²⁴. Si evince quindi chiaramente che l'ingresso in cappella avveniva tramite una porta aperta sul loggiato, la cui ubicazione oggi non è meglio individuabile: la parete settentrionale, infatti, fu inspessita di circa 14 centimetri, come ben si evince osservando la muratura (fig. 63); nel corso del restauro condotto da Tintori parte del muro originale fu rimesso in luce, in corrispondenza del punto in cui si trova il *Santo* cinquecentesco.



Fig. 63: Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carrarese), parete settentrionale.

La prassi suggerisce che la porta si trovasse a metà della parete; la larghezza della cappella, che la critica ha calcolato in base ad una traccia sulla pavimentazione, posta in relazione alla parete abbattuta, in 5,25 metri, può ora essere confermata da un'inedita testimonianza: un manoscritto di Sertorio Orsato contiene un'articolata descrizione di vari edifici, fra cui compare anche una breve notizia della Reggia; ciò che interessa particolarmente sono le rapide parole dedicate alla “antica chiesiola dipinta,

seligiata et soffittata, longa 30, larga 13, con un altare e calice”¹²⁵, da riconoscere precisamente nella cappella privata dei principi. La larghezza dell'ambiente descritto corrisponde appunto a circa

¹²² ASVe, *Senato, Deliberazioni, Terra*, f. 2699. (Senato I, Registro 369, Terra 1779, 4 marzo – 14 agosto)

¹²³ G. GENNARI, *Notizie giornaliera* cit., ms. secc. XVIII-XIX, p. 188.

¹²⁴ Cfr. G. RUSCONI, *Il “traghetto” della Reggia carrarese*, “Atti e Memorie della R. Accademia di Scienze Lettere ed Arti di Padova”, XLV, 1918-1919, parte III, pp. 153-184; N. NICOLINI, A. ROSSI, *La Reggia dei Carraresi a Padova. La Casa della Rampa. Scoperte, storia e restauro delle strutture trecentesche nell'angolo sud-ovest*, Milano 2010; T. MAZZUCATO, *Il traghetto Carrarese*, “Padova e il suo territorio”, 26, 2011, pp. 10-15.

¹²⁵ S. ORSATO, *Prefazione all'opera della descrizione di Padova*, ms. metà sec. XVII, BCPd, BP.125.II, c. 10r.

5 metri. Ciò suggerisce che il punto in cui sorgeva la porta sia ora occultato dalla muratura settecentesca, mentre l'esterno della parete, intonacato, non permette ulteriori verifiche.

Se la porta di ingresso fosse stata effettivamente collocata in corrispondenza del loggiato, il riquadro con *Giuseppe interpreta i sogni del faraone*, proveniente dalla parete orientale, non sarebbe stato in alcun modo connesso con l'ingresso. Inoltre, considerando l'andamento elicoidale degli affreschi, è necessario postulare che l'ultimo episodio della biografia di Giuseppe fosse dipinto non nel registro superiore della parete abbattuta, dove dovevano trovarsi piuttosto gli episodi della Genesi di cui rimane solo *Dio istruisce Adamo ed Eva*, ma in quello inferiore, considerazione che lo svincola ulteriormente dal supposto legame con la porta di entrata. Una tale disposizione delle storie avrebbe naturalmente implicato una cesura nella narrazione continua degli eventi, che permettesse lo slittamento del racconto dal registro superiore a quello inferiore. Il pittore doveva certo aver messo a punto uno stratagemma particolare per consentire lo iato della narrazione da un registro all'altro; la presenza dei *tituli*, del resto, assicurava in modo sufficientemente chiaro la corretta lettura dei singoli episodi raffigurati.

La supposta localizzazione della porta di entrata in corrispondenza della parete settentrionale, sul loggiato, obbliga chiaramente a ripensare di conseguenza la dislocazione dell'altare, che la critica aveva proposto di collocare precisamente su quella parete¹²⁶. In realtà, una simile disposizione era contraddetta dagli stessi dipinti, che dalla parete occidentale si snodano senza soluzione di continuità su quella settentrionale; e non solo, come già rilevato¹²⁷, il fregio ad archetti e lo zoccolo marmoreo, ma anche le scene narrative (tavv. XCII-XCV). Lo dimostra chiaramente un frammento di minute dimensioni, finora mai notato, dipinto su quello che doveva essere il registro superiore degli affreschi, e che è riemerso sotto lo strato pittorico cinquecentesco (fig. 64); mostra alcune pennellate fittamente accostate, che seppure difficili da giudicare, sembrano riferibili ad una capigliatura: ci troviamo quindi senz'altro di fronte a ciò che rimane di un ulteriore episodio delle *Storie di Giuseppe*, ed è possibile



Fig. 64: Guariento, *Storie di Giuseppe*. Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carrarese).

¹²⁶ I. HUECK, *Proposte per l'assetto originario delle tavole* cit., 1994, p. 86; T. FRANCO, *Guariento: ricerche fra spazio reale* cit., 2007, p. 339.

¹²⁷ L. TINTORI, *Restauro degli affreschi del Guariento* cit., 1965-1966, p. 61; T. FRANCO, *Guariento: ricerche fra spazio reale* cit., 2007.

fosse qui raffigurato l'eroe biblico ancora bambino condotto in Egitto, come schiavo, dal mercante¹²⁸.

Per ovvie ragioni tali soggetti non potevano far da sfondo all'altare della cappella, meglio immaginabile su una parete che lo valorizzasse, segnalandone la presenza con pitture di diversa iconografia. Sul muro meridionale è dipinta la già citata immagine cinquecentesca di un monumentale *San Paolo* (tav. XCVIII). L'aulica e iconica figura di santo, evidentemente immaginata come fosse in una nicchia, e la struttura architettonica dipinta che pare voler simulare in pittura i sofisticati arredi scultorei e architettonici in cui le pale d'altare erano di sovente installate nel XVI secolo, ben si sarebbe prestata a far da sfondo all'altare, costituendo probabilmente un ammodernamento di pitture che, per ragioni che non conosciamo, si vollero o dovettero rifare.

Una conferma all'ipotesi qui proposta, che mi pare dimostri ulteriormente la collocazione dell'altare in corrispondenza della parete meridionale, potrebbe venire da un documento inedito conservato presso l'Archivio dell'Accademia Galileiana di Padova: l'11 luglio del 1795 l'accademico Simone Stratico presentava ai soci una richiesta di restauro degli affreschi di Guariento; in riferimento alla porzione affrescata sulla parete occidentale, a sinistra della prima finestra (tav. XCIX), rilevava lo stato conservativo soddisfacente del registro superiore, se non per alcune ridipinture che potevano facilmente essere rimosse con della semplice acqua, di contro all'estrema lacunosità della porzione inferiore, non risarcibile, ed infatti tuttora depauperata da una vasta sbrecciatura. La grave situazione, specifica Stratico, si doveva al fatto che lì era stata aperta una "*finestra che serviva alla casa vicina per ascoltare la messa, ed è al presente chiusa di muro*". Vista l'impossibilità di ripristinare le pitture in quel punto, suggeriva di apporvi l'iscrizione *Guarienti Patavini Pictoris Opus seculo XIV perfectum anno 1795 restauratum*¹²⁹. La testimonianza dell'accademico Simone Stratico riveste fondamentale importanza, ed interessa sotto molteplici punti di vista: anzitutto spiega la ragione della vasta lacuna esistente in quella porzione muraria, in secondo luogo testimonia di una pratica poco conosciuta ma evidentemente condotta con una certa disinvoltura; infine, mi pare avvalori l'ipotesi che proprio lì si trovasse l'altare della cappella, e che in virtù della fortunata circostanza i proprietari dell'abitazione a fianco approfittassero della posizione privilegiata in cui si trovavano chiedendo e ottenendo il permesso di aprire un varco nella muratura, per assistere visivamente alle celebrazioni liturgiche lì svolte. Si tratterebbe, in sostanza, di una singolare forma di *ieroscopia*¹³⁰, ovvero di feritoia aperta nella parete per permettere la

¹²⁸ L. RÉAU, s.v. *Joseph*, in *Iconographie de l'art chrétien. Tome II. Iconographie de la Bible. I. Ancien Testament*, Paris 1956, pp. 156-171.

¹²⁹ AAGPd, *Corrispondenza*, buste XXVI-XXVIII, corrispondenza ricevuta dal 1770 al 1852; Busta XXVIII, doc. 2444, p. 379. Pare, tuttavia, che piuttosto che seguire il suggerimento di Simone Stratico si optasse per una ridipintura di fantasia della scena, come si evince dalle relazioni del restauro effettuato da Leonetto Tintori all'inizio degli anni Sessanta del secolo scorso, e da alcune foto precedenti all'intervento.

¹³⁰ Cfr. A. DE MARCHI, *La pala d'altare. Dal paliotto al polittico gotico*, Firenze 2009, p. 179.

visione delle liturgie.

Non è noto come la narrazione biblica proseguisse, dopo le *Storie di Giuseppe*, anche se la consequenzialità narrativa suggerisce che fossero raffigurati episodi dell'esodo egiziano di Mosè¹³¹.

Nel registro inferiore della parete occidentale il racconto riprende con *Davide e Golia*¹³² (tavv. XCIX-C), dal Libro dei Re, di cui sopravvive solo la figura del gigante che colpito dalla pietra scagliata da Davide, è sul punto di crollare a terra. È stato supposto che la figura dell'eroe biblico, non più visibile, fosse collocata sulla parete contigua, che abbiamo proposto di identificare con quella d'altare; se la nostra ipotesi è corretta, si deve piuttosto immaginare che il giovane Davide fosse collocato altrove, e forse in corrispondenza della vasta lacuna causata dall'apertura della già citata finestrella.

Due alti promontori rocciosi separano questo episodio dal successivo, con il *Giudizio di Salomone* (tav. CI). La scena, mutila nella porzione di destra in conseguenza dei lavori settecenteschi di ampliamento delle finestre, è stata interpretata dalla critica in vari modi¹³³; Leonetto Tintori¹³⁴ per primo ha proposto di vedervi l'episodio del *Giudizio*, ipotesi precocemente accolta dalla critica più avveduta¹³⁵, ed infine definitivamente confermata dalla lettura del *titulus* da parte di Franco Benucci¹³⁶. A destra, all'interno di una struttura architettonica, doveva sedere Salomone; il soldato sulla sinistra reggeva una spada verosimilmente in lamina metallica, di cui oggi sopravvive solo il segno lasciato sulla superficie pittorica, così come similmente rivestito doveva essere anche l'elmo indossato dallo stesso armigero. La scena si caratterizza per la partecipe espressività: il soldato strappa il bambino dall'abbraccio della donna che, spaventata, si ritrae, mentre in primo piano la vera madre del piccolo si prostra a terra in posizione supplichevole, pregando il re di lasciare il bambino all'altra donna purchè non venga ucciso.

¹³¹ L. RÉAU, s.v. *Moïse et l'exode d'Égypte*, in *Iconographie de l'art chrétien* cit., 1956, pp. 175-218.

¹³² L'episodio era stato variamente interpretato: secondo Lodovico Menin era qui raffigurato “*il furore della milizia caldea quando smantella dai fondamenti le mura di Gerusalemme*” (L. MENIN, *Illustrazione delle stanze della I. R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Padova*, “Nuovi saggi della I. R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova”, VII, 1863, II, pp. 463-495, in partic. p. 471); Francesca Flores D'Arcais propone un generico “*episodio della guerra babilonese*” o una storia biblica con “*un guerriero chiuso nel contorno dello scudo*” (F. FLORES D'ARCAIS, *Gli affreschi del Guariento dell'Accademia di Padova*, “Arte Veneta”, 16, 1962 (1963), pp. 7-18, in partic. p. 7; EADEM, *Guariento. Tutta la pittura* cit., 1974, p. 69), mentre Tintori pensa piuttosto a “*Joab che uccide Assalone*” (L. TINTORI, *Restauro degli affreschi del Guariento* cit., 1964-1965, p. 63). Spetta a Irene Hueck aver correttamente individuato l'episodio, riconoscendovi appunto *Davide e Golia* (I. HUECK, *Der Besuch Karls IV* cit., 1993, pp. 66, 69), interpretazione confermata dalla lettura del *titulus* proposta da Franco Benucci (F. BENUCCI, *I titoli dipinti della Sala Guariento* cit., 2011, pp. 131-132).

¹³³ Lodovico Menin proponeva si trattasse di “*una delle tante infelici espulse dalla patria per recarsi a lagrimare sotto i mesti salici delle riviere babilonesi*” (L. MENIN, *Illustrazione delle stanze della I. R. Accademia* cit., 1863, p. 472), Francesca Flores D'Arcais propendeva per “*una guardia del Faraone ferma Jochebed col figlio Mosè*” (F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento. Tutta la pittura* cit., 1974, p. 69), e così Elisa Frasson (E. FRASSON, *L'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti: sede ed affreschi del Guariento*, Padova 1988, pp. 34-35).

¹³⁴ L. TINTORI, *Restauro degli affreschi del Guariento* cit., 1964-1965, p. 66.

¹³⁵ C. GASPAROTTO, *L'Adamo ed Eva di Guariento* cit., 1974, p. 43; I. HUECK, *Der Besuch Karls IV* cit., 1993, pp. 66, 69, 71-73.

¹³⁶ F. BENUCCI, *I titoli dipinti della Sala Guariento* cit., 2011, pp. 133-134.

Dopo l'interruzione della finestra la narrazione prosegue con il già citato episodio di cui rimane solo la porzione di un carro infuocato (tav. CII), issato in cielo da due angeli, e che trasporta una figura umana di cui si intravede solo un lembo della veste. Oggetto di interpretazioni iconografiche assai diversificate¹³⁷, sulla base della lettura epigrafica -resa però difficoltosa, in questo punto, per le molte lacune- Franco Benucci¹³⁸ ha proposto raffiguri *Eliseo difeso dall'armata celeste*. Mi pare piuttosto vada ripresa l'ipotesi già di Leonetto Tintori¹³⁹, che leggeva la raffigurazione come *Elia rapito sul carro di fuoco*. Il personaggio che dal carro si sporge in avanti potrebbe quindi essere il profeta, mentre il lungo lembo di tessuto che pende dal carro il mantello che Elia aveva promesso al seguace Eliseo, e che proprio al momento dell'ascensione gli aveva lasciato. Possiamo quindi supporre che a sinistra, in corrispondenza della lacuna, Eliseo si protendesse in avanti per afferrare il prezioso lembo di tessuto; l'episodio, del resto, è raffigurato in modo molto simile da Giotto in una delle formelle quadrilobe della cappella Scrovegni. La sostituzione dei cavalli con gli angeli si può spiegare con la generale iconografia degli affreschi, e l'esaltazione della figura angelica quale intermediaria fra il divino e il terreno, e veicolo della volontà celeste in terra. In tal modo, inoltre, il rosso carro infuocato che certo si offriva a letture araldiche venendo interpretato quale riferimento alla famiglia Carrarese, era sorretto e accompagnato non da normali destrieri, ma da ben più nobili angeli.

Le rocce che separano questo episodio dal successivo si sviluppano notevolmente in altezza, per evitare che la lettura di questa raffigurazione, a sua volta estesa fino alla sommità del campo pittorico, si sovrapponesse a quella che segue. In basso il promontorio si apre in un profondo antro (tav. CII), che stupisce per la sua presenza, all'apparenza del tutto arbitraria e superflua. Va notato, tuttavia, che la superficie pittorica è in quel punto estesamente deteriorata, ed in particolare i margini delle rocce non sono ben definiti; in alto si notano inoltre degli arbusti, eseguiti a secco e molto rovinati, mentre in basso vicino alla cornice si vede uno strato di pigmentazione diversa, e più a destra sopravvivono labili tracce di quello che poteva essere un ulteriore dettaglio figurativo, non meglio identificabile. E' quindi possibile che in origine il promontorio facesse parte della narrazione, anziché costituire semplicemente una cesura narrativa fra episodi consecutivi. Le fonti narrano che il rapimento di Elia era avvenuto nei pressi di Gerico, vicino al monte Nebo -dove Mosè ebbe la visione della terra promessa-, mentre il profeta assieme ad Eliseo e altri attraversava il

¹³⁷ Menin lo interpretava come “una visione di Ezechiello” (L. MENIN, *Illustrazione delle stanze della I. R. Accademia* cit., 1863, p. 472), e così Francesca Flores D'Arcais (F. FLORES D'ARCAIS, *Gli affreschi del Guariento dell'Accademia* cit., 1963, p. 7; EADEM, *Guariento. Tutta la pittura* cit., 1974, p. 69). Leonetto Tintori ed Elisa Frasson pensano invece al “Rapimento di Elia in cielo” (L. TINTORI, *Restauro degli affreschi del Guariento* cit., 1964-1965, p. 63; E. FRASSON, *L'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti* cit., 1988, p. 35).

¹³⁸ F. BENUCCI, *I titoli dipinti della Sala Guariento* cit., 2011, pp. 134-138.

¹³⁹ L. TINTORI, *Restauro degli affreschi del Guariento* cit., 1964-1965, p. 63; l'ipotesi è stata accolta da Elisa Frasson, E. FRASSON, *L'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti* cit., 1988, p. 35;

fiume Giordano. E' allora ipotizzabile che l'alto sperone roccioso, ben più elevato degli altri raffigurati in cappella, indichi proprio il monte sacro, mentre in basso poteva scorrere il fiume Giordano, in un assetto compositivo simile a quello della tavola angelica, un tempo incastonata sul soffitto della stessa cappella, con la *Virtù* che fa sgorgare una fonte dalle aride rocce (tav. CXXXII).

Più oltre la narrazione prosegue con le Storie di Daniele e dei tre compagni Anania, Misaele e Azaria: *I compagni di Daniele rifiutano di adorare la statua d'oro eretta da Nabucodonosor* (tav. CIII) e *L'angelo salva dalla fornace i compagni di Daniele* (tav. CIV). Anche qui la superficie pittorica è piuttosto compromessa e mostra cadute di colore, abrasioni, e superfetazioni successive: in particolare, il tempio in cui si svolge il primo episodio era stato profondamente modificato e ampliato probabilmente a fine Settecento, fino a divenire un interno di grande mole: si notano ancora sulla superficie i segni e le incisioni lasciati dalle invasive modifiche, mentre alcune foto precedenti al restauro di Tintori mostrano l'edificio nel suo rinnovato assetto. La figura di Nabucodonosor, al centro, è rimasta totalmente sprovvista della bella corona in pastiglia che invece indossa ancora nei successivi episodi, mentre la parte bassa della veste mostra uno spesso strato di ridipintura¹⁴⁰. Alle spalle del re un'estesa caduta di colore ha rilevato la sinopia sottostante che con segni rapidi e compendiosi tratteggia due personaggi poi eliminati, o forse lo stesso Nabucodonosor in posizione più arretrata rispetto a quanto dipinto nella versione definitiva. Totalmente perduto è anche l'idolo pagano cui gli astanti rivolgono i propri sguardi, che doveva innalzarsi sull'ara all'interno dell'edificio sacro. Il primo episodio narra di *I compagni di Daniele rifiutano di adorare la statua d'oro eretta da Nabucodonosor* (tav. CIII); i tre ragazzi tentano invano di nascondersi e sottrarsi all'ordine del sovrano, che assieme a membri della sua corte è invece rapito in estatica contemplazione dell'idolo. Con vivace gestualità il re indica il feticcio pagano -perduto-, mentre con l'altra mano ordina ad uno dei dignitari di richiamare i giovani e forzarli a rendergli omaggio; si indovina l'attimo preciso in cui il sovrano impartisce l'ordine, per le labbra aperte proprio come stesse parlando; a sinistra il dignitario addita a sua volta l'idolo, mentre con una mano afferra uno dei giovani tirandolo per un lembo della veste. I ragazzini, accalcati sul fianco dell'edificio, si guardano attorno con espressione preoccupata, mentre alzano le mani in gesto di rifiuto. Più a destra si svolge l'episodio dell'*Angelo salva dalla fornace i compagni di Daniele* (tav. CIV): il re accompagnato da due dignitari assiste al riparo di una roccia al salvataggio dei tre fanciulli, che aveva fatto gettare in una fornace ardente per punirli della loro azione; l'intervento dell'angelo che scorta i tre giovani fuori dalla fornace e scaglia le fiamme contro i soldati che ve li avevano gettati, segna il felice epilogo dell'episodio. Nabucodonosor indossa i medesimi abiti (e qui anche la corona, in pastiglia) dell'episodio precedente, per assicurarne la riconoscibilità e per coerenza

¹⁴⁰ L. TINTORI, *Restauro degli affreschi del Guariento* cit., 1964-1965, pp. 72-74.

narrativa. Alle sue spalle due dignitari assistono angosciati all'evento, che il re indica loro, mentre quello in primo piano nasconde la mano nel manto. A terra i soldati si torcono fra le fiamme, tentando invano di ripararsi con lembi di tessuto e alzando le mani in gesti disperati. All'interno della fornace, vista in scorcio prospettico, l'angelo sembra avvolgere i tre ragazzi con le proprie ali, mentre con delicatezza li sospinge ad uscire. Frattanto, i giovinetti guardano in direzione delle fiamme che avviluppano i malcapitati all'esterno, e con espressione affranta e tutt'altro che indifferente giungono le mani in preghiera.

Le *Storie di Daniele* continuavano con un ultimo episodio oltre la finestra, in gran parte perduto, ma precisamente individuabile sulla base degli elementi che ancora sopravvivono (tav. CVII): Nabucodonosor e due dignitari spiano ancora una volta al riparo di una roccia. Un elegante leone (tav. CVIII), con la fluente criniera accuratamente pettinata e il folto vello di una calda tonalità, sta compostamente seduto osservando in tutta tranquillità un elemento perduto che un tempo gli stava di fronte. Si trattava, evidentemente, di *Daniele nella fossa dei leoni*, episodio che doveva concludere le storie del giovane.

La narrazione termina con *Giuditta taglia il capo a Oloferne* (tavv. CVII-CIX), sullo sfondo della città di Betulia. Sebbene tratto da un libro diverso, ossia appunto quello di Giuditta, l'episodio ben si presta a concludere la vicenda di Daniele poiché Oloferne, qui punito con una sentenza definitiva, era comandante dell'esercito di Nabucodonosor. Il riquadro è giustamente famoso per la notevole maestria con cui è composta ogni sua parte e per la bellissima figura di Giuditta, simile ad una raffinata dama di corte. La tenda di Oloferne è decorata alla sommità da un inserto in pastiglia, mentre quelle che affastellano l'accampamento appaiono più semplici tanto nei colori quanto nel formato. L'interno è sopraelevato su uno scalino, su cui posa un tappeto rosso decorato da motivi geometrici, che asseconda ed evidenzia l'andamento della pavimentazione. A destra alcuni soldati dormono ignari, mentre sullo sfondo la città è un ordinatissimo disporsi di edifici turriti in precisa prospettiva; il ponte levatoio alzato e chiuso indica lo stato d'assedio in cui la città si trovava ormai da lungo tempo. Le mura possenti, in mattoni rosati, con torrette e porta urbana di classico nitore, proteggono gli edifici serrati al loro interno.

Le Storie di Giuditta dovevano concludere la narrazione affrescata; la roccia accanto all'eroina continua senza soluzione sulla parete settentrionale (tavv. XCIV-XCV), dove era probabilmente dipinto l'ultimo riquadro del ciclo. Sulla parete tangente, infatti, come già detto, riprendeva la narrazione del registro superiore, con gli ultimi avvenimenti delle Storie di Giuseppe.

Come gli affreschi, anche le tavole con le gerarchie angeliche (tavv. CXV-CXLVII) dovevano disporsi sul soffitto senza soluzione di continuità, e senza che le cesure angolari

imponessero la scansione delle singole gerarchie; lo si evince chiaramente osservando le schiere che mostrano due esponenti dipinti su supporti di formato triangolare, e all'evidenza destinati quindi ad essere collocati in prossimità degli angoli.

L'iconografia delle tavole è stata a lungo discussa, e ancora oggi gli studiosi non sono giunti ad una definitiva soluzione. Le figure angeliche, che non sono mai descritte in alcun testo biblico -ad eccezione di *Serafini e Cherubini*, citati nell'Antico Testamento- obbligarono gli artisti a dar corpo e forma fisica a figure, di contro, immateriali e incorporee, dando vita a numerose e spesso alternative varianti¹⁴¹. Se lo Pseudo-Dionigi e Gregorio Magno avevano per primi trattato approfonditamente la materia, stabilendo anche le tre possibili combinazioni gerarchiche poi divenute canoniche¹⁴², teologi ed esegeti delle epoche successive contribuirono notevolmente ad accrescere il campo dei riferimenti. I predicatori, infine, semplificarono alcuni macchinosi concetti attribuendo agli angeli più specifiche caratteristiche, ma anche precise azioni e campi di intervento, che ben si prestavano ad essere rappresentati visivamente¹⁴³.

Mi pare che la lettura offerta da Irene Hueck, basata sul confronto con il battistero marciano che proprio in quegli anni era stato dotato di una raffinata teoria angelica disposta attorno al *Pantocratore* sulla cupola (fig. 65), sia senz'altro valida e possa essere confermata integrando altre fonti tanto figurative quanto testuali. Il riferimento a precise fonti ed il confronto con la coeva produzione pittorica che nel Veneto, e soprattutto a Padova e a Venezia, vantava precedenti di tutto prestigio, permettono di isolare con precisione i soggetti dipinti da Guariento, e di individuare in via definitiva le singole schiere angeliche. Un fondamentale ausilio è offerto dalle significative affinità riscontrabili fra i dipinti di Guariento e i precedenti cicli padovani e veneziani, che permettono di riconoscere, per analogia, le schiere raffigurate dal pittore di corte; a differenza degli angeli

¹⁴¹ Su tali problematiche si vedano K. A. WIRTH, s.v. *Engelchoirs*, in *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* V, Stuttgart, 1967, coll. 555-602; G. DAVIDSON, *A dictionary of angels, including the fallen angels*, New York 1968; P. GIANNONI, s.v. *Angeli e Angeologia*, in *Enciclopedia delle Religioni*, I, Firenze 1970, coll. 346-358; Y. CHRISTE, R. BONVIN, *Les neuf choeurs angéliques: une création tardive de l'iconographie chrétienne*, "Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa", 15, 1984, pp. 67-87; M. BUSSAGLI, s.v. *Angelo*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, I, 1991, pp. 629-638; IDEM, *Storia degli angeli. Racconti di immagini e di idee*, Milano 1991; G. IVERSEN, "Supera agalmata": *angels and the celestial hierarchy in sequences and tropes: examples from Moissac*, in *Liturgy and the arts in the Middle Ages. Studies in honour of C. Clifford Flanigna*, ed. by E. L. Lillie, Copenhagen 1996, pp. 95-133; G. RAVASI, *Angeli: spiritualità e arte*, Milano 1996; B. BRUDERER EICHBERG, *Les neuf choeurs angéliques. Origine et évolution du thème dans l'art du Moyen Âge*, Thèse de doctorat dirigée par Y. Christe et soutenue à l'Université de Genève, le 22 février 1997, Poitiers 1998; C. CLASSEN, *The color of angels: cosmology, gender and the aesthetic imagination*, London 1998; D. KECK, *Angels and angeology in the Middle Ages*, New York 1998; N. MORGAN, *Texts, Contexts and Images of the Orders of Angels in Late Medieval England*, in *Glas, Malerei, Forschung. Internationale Studien zu Ehren von Rüdiger Becksmann*, ed. by H. Scholz and R. Becksmann, Berlin 2004, pp. 211-220; C. WATERS, *Angels and earthly creatures: preaching, performance and gender in the later Middle Ages*, Philadelphia 2004; I. IRIBARREN, *Angels in Medieval philosophical inquiry: their function and significance*, Aldershot 2008; S. BARSELLA, *In the light of the angels: angeology and cosmology in "Dante's commedia"*, Firenze 2010.

¹⁴² Cfr. B. BRUDERER EICHBERG, *Les neuf choeurs angéliques* cit., 1998, p. 9.

¹⁴³ *Ibidem*.

carraresi, infatti, quelli che citeremo a confronto sono sicuramente identificabili per la presenza di iscrizioni, ovvero perché la loro precisa disposizione in sequenza, letta in parallelo a quanto stabilito dallo Pseudo-Dionigi e da Gregorio, ne rivela implicitamente l'identità. In particolare a Padova le gerarchie angeliche erano state ritratte con notevole perizia dall'anonimo pittore veneziano che all'inizio del Trecento affrescò la cappella *Angelorum*, ovvero la cappella della famiglia Dotto nella chiesa degli Eremitani, poi distrutta durante la seconda guerra mondiale; le due pareti laterali presentavano una minuziosa raffigurazione delle nove schiere, ritratte nell'ordine stabilito da Dionigi, disposte in altrettanti registri, e rappresentate da tre esponenti ciascuna, già precisamente identificate dalla critica¹⁴⁴.



Fig. 65: Venezia, Battistero, Cupola; *Pantocratore e Schiere angeliche*.

Nel *Giudizio Universale* della cappella Scrovegni, invece, Giotto aveva raffigurato l'intera famiglia angelica ordinatamente disposta ai lati del *Cristo Giudice* in baldanzose coorti, differenziate per attributi e segnalate da vessilli che ne esibiscono l'emblema¹⁴⁵. A Venezia singoli membri delle nove gerarchie attorniano il *Pantocratore* nel battistero marciano, ciascuno accompagnato da un'iscrizione che ne dichiara l'ordine di appartenenza¹⁴⁶. Lo stesso Guariento deve aver contribuito alla messa a punto e diffusione di

una valida iconografia angelica, poiché le nove gerarchie celesti comparivano già nell'*Incoronazione della Vergine* di Sant'Agostino (cat. 8, tavv. LXVIII-LXXIX), e parteciperanno anche all'ultima, grandiosa, impresa del pittore, ovvero il *Paradiso* dipinto nella Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale a Venezia (cat. 22, tavv. CCLIII-CCLXXX). Come vedremo, tuttavia, almeno per la cappella carrarese e il *Paradiso* veneziano, Guariento variò l'iconografia con grande libertà, aderendo a tradizioni diverse, ed evidenziando la fluidità e la flessibilità della tradizione iconografica precedente, che poteva subire importanti variazioni a seconda del contesto geografico e iconografico.

¹⁴⁴ E. COZZI, *Gli affreschi della "Cappella Angelorum" agli Eremitani di Padova*, "Arte Veneta", 35, 1981, pp. 27-40.

¹⁴⁵ I. HUECK, in *La cappella degli Scrovegni a Padova*, a cura di D. Banzato, G. Basile, F. Flores D'Arcais, A. M. Spiazzi, Modena 2005, 2 voll., I, (Mirabilia Italiae, 13), pp. 226-229, catt. 126-142.

¹⁴⁶ G. HORN, *Das Baptisterium der Markuskirche in Venedig. Baugeschichte und Ausstattung*, Frankfurt am Main, 1991; T. VERDON, *Il battistero: arte e teologia*, in *La basilica di S. Marco. Arte e simbologia*, a cura di B. Bertoli, Venezia 1993, pp. 73-88; A. NIERO, *The Angels in the Baptistery*, in *The Basilica of St. Mark in Venice*, ed. by E. Vio, Venice 1999, pp. 154-156.

I *Serafini*, per lungo tempo ritenuti perduti¹⁴⁷ in ragione del fatto che nessuna delle schiere superstiti mostra le canoniche caratteristiche associate a questi angeli, ovvero la presenza delle sei ali ed il colore rosso¹⁴⁸, vanno invece identificati nei *Dieci angeli* raffigurati in due gruppi di cinque (tav. CXV), seduti all'interno di una mandorla a cerchi concentrici, che la critica precedente aveva identificato nei *Troni*¹⁴⁹ o nelle *Dominazioni*¹⁵⁰. Lo scarto rispetto alla più diffusa tradizione iconografica trova del resto significativa corrispondenza nei mosaici marciari, dove il *Serafino* è privo delle sei ali che normalmente possiede, ed è comodamente assiso su un seggio, indossando abiti simili ai compagni padovani. Se l'idea delle sfere concentriche, che dal fondo della tavola irradiano verso lo spettatore, può rimandare alla teoria di Dionigi che vuole questi angeli impegnati nell'atto di riflettere e diffondere la luce divina nell'intero universo¹⁵¹, la sfera che essi reggono in mano poteva costituire, nella sua versione originaria, un riferimento al fuoco e alla fiamma, simbolo del loro ardente amore per Dio, come sembrano suggerire le numerose tracce di pigmentazione rossa appunto che si evidenziano sulla superficie; i *Serafini* del portale sud di Chartres, ad esempio, sfoggiano proprio delle sfere infuocate, ed una tale iconografia doveva essere nota anche a Padova, dove i *Serafini* giotteschi all'Arena reggono fra le mani una lunga torcia fiammeggiante, attributo che accompagnava anche la prima gerarchia dipinta in cappella Dotto¹⁵². Lo stesso Guariento, del resto, mostra di aver adottato un simile modello nel monumentale *Paradiso* di Palazzo Ducale, dove il *Primus Ordo* tiene in mano grandi fiaccole infuocate (tav. CCLXXIV).

Per la gerarchia dei *Cherubini* invece, di cui si conoscono quattro esemplari ritratti in tavole cuspidate di piccolo formato¹⁵³ (tavv. CXVI-CXIX), Guariento ha aderito all'iconografia più diffusa:

¹⁴⁷ C. BELLINATI, *Le "gerarchie angeliche" del Guariento nella reggia carrarese padovana*, "Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti", CII, 1989-1990, pp. 11-19, in partic. p. 15.

¹⁴⁸ La più diffusa iconografia della gerarchia si basava sul passo di Isaia che nell'Antico Testamento offre una precisa descrizione di questi angeli: "*seraphin stabant super illud sex alae uni et sex alae alteri, duabus velabant faciem eius et duabus velabant pedes eius, et duabus volabant*"; alla puntuale definizione fornita dal profeta il salmo 103,4 aggiunge la notazione relativa al colore degli angeli, il rosso, simbolo di fede, e più tardi segno dell'ardente amore per Dio che Gregorio attribuisce alla prima gerarchia. Cfr. B. BRUDERER EICHBERG, *Les neuf choeurs angéliques* cit., 1998, pp. 8, 62-65.

¹⁴⁹ C. BELLINATI, *Le "gerarchie angeliche" del Guariento* cit., 1989-1990, p. 15; G. LORENZONI, *A proposito di "Troni": un piccolo contributo all'iconografia delle gerarchie angeliche di Guariento*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova 1993, 3 voll., I, pp. 491-496.

¹⁵⁰ F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento. Tutta la pittura* cit., 1974, pp. 67-69.

¹⁵¹ Cfr. B. BRUDERER EICHBERG, *Les neuf choeurs angéliques* cit., 1998, pp. 62-63.

¹⁵² I *Serafini* del portale sud di Chartres, ad esempio, sfoggiano proprio delle sfere infuocate; J. VILLET, *Les attributs de séraphins dans le Jugement dernier de la cathedrale de Chartres*, "Bulletin de la Société Archéologique d'Eure-et-Loir", 119, 1976, 62, pp. 139-144; cfr. B. BRUDERER EICHBERG, *Les neuf choeurs angéliques* cit., 1998, p. 64.

¹⁵³ Due tavole si conservano presso il Museo Civico di Padova e una presso la Pinacoteca Malaspina di Pavia; il 29 marzo del 1974 un *Cherubino* fu venduto ad un'asta organizzata a Londra da Christie's (lotto 57), e secondo Francesca Flores D'Arcais poteva corrispondere a quello che nel 1969 si trovava presso tale signora Taccagni di Milano (ma non cita la fonte di questa notizia). Il *Cherubino* passato a Londra era inserito in una cornice identica a quella dei compagni padovani, successiva al momento in cui il soffitto fu smontato e le tavole appese alle pareti come quadri da cavalletto; a ulteriore dimostrazione della disinvoltura con cui gli accademici gestirono le cessioni dei dipinti. F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento. Tutta la pittura* cit., 1974, p. 61; *Vendita Christie's*, 29 marzo 1974, lotto 57.

gli angeli, provvisti di tre paia di ali di colore blu, reggono fra le mani un disco in cui campeggia la scritta *Plenitudo Science* estrapolata dalla definizione che di questa gerarchia diede Gregorio Magno¹⁵⁴.

I *Troni*, privi di precise attestazioni bibliche, vantano una tradizione iconografica vivace e diversificata; precocemente associati all'immagine di un seggio divino, stabile e immutabile, ereditarono gli attributi del Cristo Giudice, che avrebbe loro delegato il potere di giudicare: gli angeli acquisirono quindi la mandorla e le insegne regali tipiche del loro modello divino, ovvero la corona e lo scettro. La mandorla fu uno degli attributi più spesso riproposti in Veneto, rintracciabile tanto nelle imprese di Giotto¹⁵⁵ e del Maestro della cappella Dotto¹⁵⁶, quanto nei *Troni* musivi di San Marco¹⁵⁷ e in quelli dipinti da Guariento a Palazzo Ducale¹⁵⁸. In cappella carrarese, di contro, la mandorla è assente e sono invece lo scettro, la corona, il globo dorato -possibile versione ridotta dell'iridato attributo caro alla tradizione dell'epoca-, e l'abbreviato seggio regale a connotare la gerarchia. I cinque esponenti di questa schiera¹⁵⁹ (tavv. CXX-CXXIV), infatti, siedono solennemente su inconsuete strutture caratterizzate da un'alta base in oggetto prospettico, su cui posano i piedi e dove si adagiano morbidamente i panneggi sovrabbondanti; su tale piedistallo si innesta una bassa seduta rettangolare priva di schienale, la cui fronte è decorata da una lastra con un motivo vegetale a bassorilievo. Pur nell'eleganza delle loro pose, e nella maestosità delle loro ascetiche figure, gli angeli non rinunciano ad atteggiamenti e reazioni di grande vivacità espressiva; i due dipinti nelle tavole ora trapezoidali (tavv. CXXIII-CXXIV), ma in origine verosimilmente triangolari, in particolare, si sporgono con veemenza e curiosità, protendendo con gesto vivace il busto in avanti, nel tentativo di osservare con agio qualcosa che si trova alla loro sinistra, verso cui guardano anche gli altri tre compagni. E' assai probabile che tutte le figure angeliche convergessero

¹⁵⁴ Tale versione della schiera angelica era la più diffusa; in Veneto era già stata adottata dal Maestro della cappella Dotto, dal mosaicista attivo nella cupola del battistero di San Marco -dove l'esponente della schiera è singolarmente dotato di un paio d'ali aggiuntive, raggiungendo in totale la ragguardevole cifra di otto anziché sei (cfr. G. HORN, *Das Baptisterium der Markuskirche* cit., 1991, pp. 121-123)-, e verrà poi riproposta dallo stesso Guariento in Palazzo Ducale: nell'affresco veneziano i *Cherubini* reggono sfere in cui campeggia una stella simile a quella dei compagni padovani, mentre l'iscrizione -che un tempo doveva accompagnare il simbolo- è andata perduta. Cfr. B. BRÜDERER EICHBERG, *Les neuf choeurs angéliques* cit., 1998, pp. 65-67.

¹⁵⁵ Giotto lo adottò per i suoi angeli in cappella Scrovegni, che nel vessillo che li identifica mostrano appunto un trono all'interno di una mandorla luminosa, soluzione in parte ripresa dal maestro toscano nelle vele della Basilica inferiore di Assisi dove troni gemmati, dorati, e per l'occasione anche alati stanno appunto a simboleggiare la gerarchia angelica, in un probabile richiamo allusivo al trono dell'Etimasia. Cfr. B. BRÜDERER EICHBERG, *Les neuf choeurs angéliques* cit., p. 69.

¹⁵⁶ La mandorla connota anche gli angeli dipinti dal Maestro della Cappella Dotto, che sedevano all'interno di iridati arcobaleni, posando tuttavia i piedi su pedane in prospettiva più simili alla base di un trono terreno che non alla manifestazione luminosa riservata al divino. Cfr. E. COZZI, *Gli affreschi della "Cappella Angelorum"* cit., 1981.

¹⁵⁷ I *Troni* del battistero marciano siedono a loro volta su una mandorla stellata, e sfoggiano attributi regali; cfr. G. HORN, *Das Baptisterium der Markuskirche* cit., 1991.

¹⁵⁸ Anche i *Troni* dipinti da Guariento in Palazzo Ducale siedono su seggi collocati all'interno di una mandorla ben definita, e cosparsa di stelle.

¹⁵⁹ Tutti di proprietà del Museo Civico di Padova.

verso un soggetto centrale, come suggerisce non solo il ritmo cadenzato delle loro pose, che comunica un senso di leggero movimento, ma anche la diversificata direzione dei loro sguardi.

Come già i *Troni* anche le *Dominazioni* si manifestano in diverse varianti iconografiche, fra cui talora in versione regale con corona, scettro e globo¹⁶⁰; così erano ritratte in Cappella Dotto, e a questa tradizione aderirà poi lo stesso Guariento in Palazzo Ducale (tavv. CCLXVI-CCLXXIII). Per tali ragioni, parte della critica ha riconosciuto la gerarchia negli angeli che abbiamo già identificato come i *Troni*¹⁶¹. Ma è piuttosto alla *Dominazione* del battistero di San Marco che bisogna guardare per riconoscere il compagno fra gli angeli carraresi: a Venezia la *Dominazione* (fig. 65) è raffigurata con una bilancia in mano, strumento che utilizza per pesare l'anima adagiata su uno dei piatti, appropriandosi di un attributo generalmente associato all'Arcangelo Michele. Lo slittamento iconografico dall'una all'altra gerarchia si comprende alla luce delle parole di Gregorio, che attribuisce alle *Dominazioni* il ruolo di *exemplum* nei confronti dell'umanità, quale modello di moderazione e dominio dei vizi. Tale definizione, ripresa e precisata dai maestri della scolastica, venne ulteriormente perfezionata e quindi divulgata dai predicatori nei loro sermoni, ed in particolare da Jacopo da Varagine¹⁶². Le *Dominazioni* di Guariento, pertanto, identificabili nei sei angeli¹⁶³ -forse in origine sette¹⁶⁴- che reggono una bilancia con due anime e contemporaneamente trafiggono con una lancia il diavoletto che tenta invano di rapirne una (tavv. CXXV-CXXX), suggeriscono che attraverso il dominio e il controllo dei propri vizi (simboleggiato dalla lancia che trafigge il diavoletto, maligno fautore di condotte peccaminose) l'uomo può salvare la propria anima al momento del Giudizio Universale. Questi angeli, proprio perchè dotati di bilancia, attributo più spesso associato agli arcangeli, vennero talvolta confusi appunto con quella gerarchia.

¹⁶⁰ Cfr. B. P. CHATWIN, *The decoration of the Beauchamp Chapel, Warwick, with special reference to the sculptures*, "Archaeologia or miscellaneous tracts relating to antiquity", 77, 1927, pp. 313-334, in partic. pp. 321-324.

¹⁶¹ C. BELLINATI, *Le "gerarchie angeliche" del Guariento* cit., 1989-1990, p. 15; B. BRUDERER EICHBERG, *Les neuf choeurs angéliques* cit., 1998, pp. 72-73.

¹⁶² Cfr. *Iacobi De Voragine Sermones aurei in euangelia quae per annum et quadragesimam tam dominicis et festis solennibus, quam ferijs in Ecclesia celebrantur. Accessit recens mariale de b. Virg. Omnia studio ac labore r.p.fr. Rudolphi Clutii ... postrema hac editione reuisa & illustrata, expresi ad marginem lemmatis & citationibus; nec non omnium sermonum, rerum, et verborum indice copiosissimo*, Moguntiae - sumptibus Petri Cholini, 1616, Sermo VII.

¹⁶³ Quattro esemplari sono di proprietà del Museo Civico di Padova, il quinto -inserito in una cornice dalla curiosa foggia a scudo- appartiene ad un antiquario vicentino, e l'ultimo fa parte di una collezione privata padovana. E' assai verosimile che uno dei due corrisponda a quello che Cavalcaselle (G.B. CAVALCASELLE, J. A. CROWE, *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI. IV. I pittori contemporanei ai fiorentini ed ai senesi del secolo XIV e prima parte del secolo successivo nelle altre provincie d'Italia*, Firenze 1900, p. 213, nota 2) vedeva in casa di Giovanni Bolognin, bidello dell'Accademia dal 24 marzo 1861, che secondo una tradizione orale riportata da Toffanin "teneva la tavola del Guariento sotto il letto, ma solo per ragioni di spazio, e di questo la colpa sarebbe stata dell'Accademia che destinava ad alloggio del custode locali ristretti"; G. TOFFANIN, *Le tavole del Guariento* cit., 1991, p. 41. Cfr. F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento. Tutta la pittura* cit., 1974, p. 79.

¹⁶⁴ E' possibile che appartenesse a questa gerarchia il "San Michele del Guariento padovano del '300 in tavola" citato nell'inventario della collezione Obizzi del 1803, e ora ceduto ad una collezione privata padovana; M. DUGONI, *I dipinti del lascito Obizzi nelle raccolte della Galleria Estense*, in *Gli Estensi e il Cataio. Aspetti del collezionismo tra Sette e Ottocento*, a cura di E. Corradini, Milano 2007, pp. 57-85, in partit. p. 80. Cfr. F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento. Tutta la pittura* cit., 1974, p. 58.

I tre affabili angeli, che con flabello fiorito e ali rosse compiono azioni miracolose (tavv. CXXXI-CXXXIII), sono stati da sempre identificati in esponenti della gerarchia delle *Virtù*, cui appartengono senz'altro. Le tre rassicuranti presenze sono raffigurate in azioni variate: la prima nell'atto di arrestare una tempesta simboleggiata dalle nubi e dal fulmine nella parte alta della tavola, soccorre il navigante che per la rottura dell'albero maestro della sua piccola imbarcazione, era in balia della forza del mare; il secondo angelo ordina, con dito alzato perentoriamente, che da un arido promontorio roccioso sgorgi una fonte zampillante che prontamente invade il paesaggio; il terzo, infine, rivolge le proprie benevole attenzioni ad un cieco e ad uno storpio inginocchiati in preghiera ai suoi piedi. Il talento di questa schiera, precocemente riconosciuto nell'attitudine ad intervenire in soccorso dei fedeli con azioni miracolose¹⁶⁵, stimolò la fantasia degli artisti, che misero a punto molteplici soluzioni figurative, così come quella dei predicatori, che volentieri accolsero le *Virtù* nei loro sermoni per l'ovvio impatto emotivo che potevano avere sul loro pubblico; celebre, in tale contesto, l'omelia che Giordano da Pisa recitò durante la quaresima del 1304, e che istruiva il fedele ricordando che “*questi [angeli delle Virtù] hanno a fare tutto il governo de' cieli; e però tutti i venti, e le piove, e le tempeste del mare, e l'altre cose, che vengono per operazione celestiale, tute vengono da questi Angeli*”¹⁶⁶. Uno degli angeli dipinti da Guariento sembra dare precisa forma visiva alle parole del predicatore toscano, che va individuato quindi quale possibile fonte testuale della tavola in questione; i testi dei sermoni, del resto, circolavano rapidamente, sicché non è difficile immaginare che a Padova l'arringa di Giordano da Pisa fosse conosciuta. Del resto, mentre le azioni svolte dalle altre due *Virtù* hanno un preciso riscontro nei precedenti iconografici padovani e veneziani¹⁶⁷, quella che salva il navigante si discosta dalla consuetudine veneta, sì da suggerire il riferimento ad una fonte diversa che ben potrebbe identificarsi nel sermone del 1304 o in un suo derivato.

Le *Potestà* furono da sempre considerate fiere oppositrici del demonio, contro cui si

¹⁶⁵ Già Dionigi e Gregorio avevano teorizzato la vocazione della gerarchia delle *Virtù* a compiere atti miracolosi, meglio precisata dagli esegeti successivi che isolarono tre particolari campi d'azione; se il primo, che riguardava la loro presenza durante la liturgia eucaristica, fu generalmente trascurato tanto in sede figurativa quanto nell'ambito di prediche e sermoni, per la sua natura eccessivamente concettuale, gli altri due si prestarono molto bene, al contrario, ad essere spesso citati tanto in composizioni figurative quanto in prediche e sermoni. Cfr. B. BRUDERER EICHBERG, *Les neuf choeurs angéliques* cit., 1998, pp. 73-80.

¹⁶⁶ *Prediche sulla Genesi, recitate in Firenze nel 1304 dal beato frate Giordano dell'ordine dei predicatori, raccolte dal canonico Domenico Moreni*, Milano 1839, p. 172, Predica XXXI. Cfr. B. BRUDERER EICHBERG, *Les neuf choeurs angéliques* cit., 1998, p. 74.

¹⁶⁷ In cappella Dotto le *Virtù* erano occupate in sei differenti atti miracolosi, mentre a Venezia è l'unico esponente della gerarchia a compiere contemporaneamente ben tre azioni diverse; Guariento guarda ai modelli precedenti, e riprende dalla cappella Dotto l'idea dell'angelo che guarisce gli ammalati, e dal battistero marciano quella della fonte che compare improvvisamente nell'arido promontorio.

impegnarono precocemente a lottare tanto in campo figurativo¹⁶⁸, quanto teorico¹⁶⁹. Particolarmente diffusa era l'immagine dell'angelo che incatena il diavolo, adottata sia dal mosaicista del battistero di San Marco che da Guariento. Le sei *Potestà* carraresi¹⁷⁰ (tavv. CXXXIV-CXXXIX) tengono saldamente il diavolo incatenato, e lo calpestano; il nero essere diabolico fissa impotente l'angelo vittorioso, e sembra volersi divincolare dalla presa muovendo le ali e gli arti con ormai inutile veemenza.

Se per le gerarchie viste finora Guariento sembra essersi ispirato a varie fonti, quella adottata per le ultime tre è unica e va identificata in Jacopo da Varagine. Il predicatore domenicano attribuisce alle tre ultime schiere uno specifico dominio di protezione: ai principati le provincie, agli arcangeli le città e i paesi, e agli angeli gli uomini¹⁷¹.

I *Principati* di Guariento vanno identificati nei quattro -forse in origine sei¹⁷²- fieri angeli con armatura, scudo e lancia, ritratti nell'atto di guardare tutti alla propria sinistra (CXL-CXLIII); le figure dinamiche e scattanti, sono pronte alla lotta pur nell'eleganza delle pose e delle armature, decorate in oro sul verde scuro del fondo. Con la sinistra tengono lo scudo, su cui è inscritta una "P" in caratteri gotici, mentre con la destra la lunga lancia da battaglia.

Gli *Arcangeli* si differenziano dall'iconografia più diffusa, che li mostra nell'atto di pesare le anime¹⁷³, e vanno individuati nella compatta coorte formata da diciassette angeli armati pronti a scendere in battaglia (tav. CXLIV), ritratta nella tavola quadrata simile, per dimensione e formato, a quella che ospita i *Serafini*. Tale variante iconografica, che si discosta dal modello più diffuso che prevede l'arcangelo attivo nel ruolo di pesatore di anime, risale appunto a Jacopo da Varagine, che associa la gerarchia a compiti di protezione di città e paesi. In tale veste erano raffigurati anche dal

¹⁶⁸ Gli artisti si avvalsero di numerose tradizioni iconografiche fra cui quella riservata alla lotta di Michele e gli altri angeli contro il diavolo, ma anche l'incatenamento del diavolo descritto in immagini canoniche delle apocalissi medievali, e il combattimento individuale fra angelo e diavolo, dove il maligno si arrende ai piedi dell'angelo. Cfr. B. BRUDERER EICHBERG, *Les neuf choeurs angéliques* cit., 1998, pp. 80-82.

¹⁶⁹ Tradizione che risale alla definizione gregoriana, incentrata sulla lotta contro il male, che grazie alla semplicità del tema principale poteva essere facilmente elaborata ed arricchita. Di particolare efficacia la definizione di Jacopo da Varagine che in riferimento a questa gerarchia diceva "*Quidam vero hoc faciunt per modo pugnandi, ut sunt milites & legiones. Et istud spectat ad potestates quae contra daemones habent pugnare & eorum potentiam refrenare*"; *Iacobi De Voragine Sermones aurei in euangelia* cit., 1616, p. 370; B. BRUDERER EICHBERG, *Les neuf choeurs angéliques* cit., 1998, p. 80.

¹⁷⁰ Tutte di proprietà del Museo Civico.

¹⁷¹ *Iacobi De Voragine Sermones aurei in euangelia* cit., 1616; B. BRUDERER EICHBERG, *Les neuf choeurs angéliques* cit., 1998, p. 87.

¹⁷² Due si trovano a Padova, presso il Museo Civico, uno ad Arezzo esposto al Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna, e l'ultimo fa parte delle collezioni del Fogg Art Museum di Cambridge. Altri due sono citati dalle fonti, uno era a Padova, presso l'abitazione di Lodovico Menin che se l'era portato a casa per poterlo "*studiare con più agio*" in vista della sua pubblicazione sulle pitture di Guariento del 1826; alla morte di Menin la tavola era passata a Modesto Bonato; questi l'aveva venduta a Ferdinando Galanti, che interpellato da Antonio Favaro, membro dell'Accademia di Scienze, Lettere e Arti, aveva detto di non voler cedere il dipinto al Museo. Cfr. G. TOFFANIN, *Le tavole del Guariento* cit., 1991, p. 41.

¹⁷³ Furono, infatti, spesso riconosciuti nelle *Dominazioni*, che si presentano appunto con una bilancia; F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento. Tutta la pittura* cit., 1974, p. 68; C. BELLINATI, *Le "gerarchie angeliche" del Guariento* cit., 1989-1990, p. 14.

Maestro della cappella Dotto, dove si mostravano nell'atto di proteggere una città, riassunta dagli edifici che si innalzavano ai loro piedi.

Gli *Angeli* infine, che possono talvolta assumere il ruolo di custodi o messaggeri divini, sono presentati da Guariento nelle vesti di psicopompi, fedelmente a quanto teorizzato da Jacopo da Varagine¹⁷⁴. I tre *Angeli*¹⁷⁵ (tavv. CXLV-CXLVII) spiccano sullo sfondo nero della tavola grazie al rosso intenso delle ali; si muovono affiatati da destra verso sinistra, a partire dall'angelo angolare inginocchiato fino a quello in piedi. Le *animule*, in preghiera, sono avvolte da un tessuto candido che evita ogni contatto fra l'angelo e lo spirito.

La lettura iconografica, pur parte importante dell'analisi dei dipinti, non offre strumenti utili

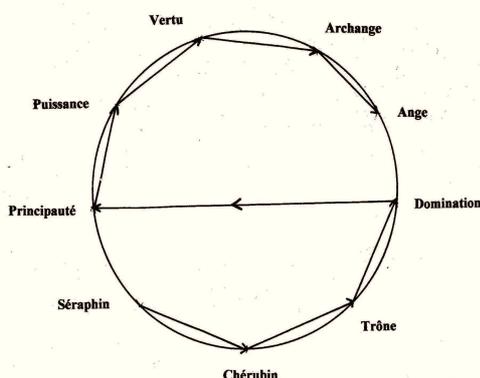


Fig. 66: Venezia, Battistero, Disposizione delle schiere angeliche, schema grafico (da Bruderer Eichberg).

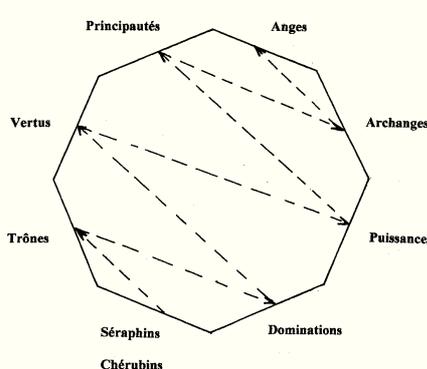


Fig. 67: Firenze, Battistero, Disposizione delle schiere angeliche, schema grafico (da Bruderer Eichberg).

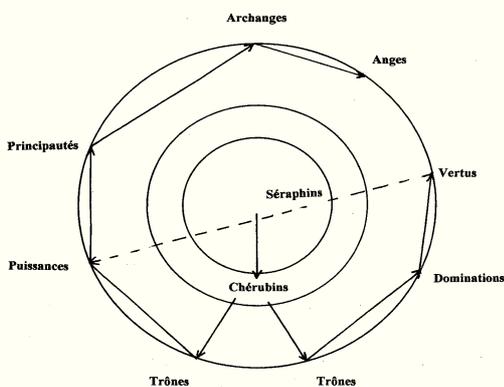


Fig. 68: Padova, Battistero, Disposizione delle schiere angeliche, schema grafico (da Bruderer Eichberg).

e definitivi a comprendere come le tavole fossero allestite sul soffitto, né quale fosse la sequenza in cui le schiere angeliche erano raffigurate; altri

celebri casi coevi, infatti, ben analizzati dalla critica, dimostrano che, lungi dall'essere una semplice successione, la disposizione delle gerarchie obbediva a criteri di grande variabilità ed inventiva, che rispondevano alla necessità di disporre la famiglia angelica in un preciso ordine rispetto alla figura principale, in genere Cristo o la Vergine. Così, ad esempio, nel battistero marciano gli angeli sono disposti a formare una sorta di S attorno al *Pantocratore*¹⁷⁶ (fig. 66) e un analogo sistema era adottato nella cupola del

¹⁷⁴ “Angeli vero mittuntur ad singularum personarum defensionem, et minorum revelationem, et animarum deportationem. “Factum est ut moreretur mendicus et portaretur ab angelis in sinum Abrahae”. Iacobi De Voragine *Sermones aurei in euangelia* cit.1616; B. BRUDERER EICHBERG, *Les neuf choeurs angéliques* cit., 1998, p. 87.

¹⁷⁵ Di proprietà del Museo Civico di Padova.

¹⁷⁶ B. BRUDERER EICHBERG, *Les neuf choeurs angéliques* cit., 1998, p. 53, fig. VII.

battistero padovano¹⁷⁷ (fig. 68); in altri casi, invece, la sequenza poteva procedere alternativamente da un lato all'altro della composizione, come si verifica ad esempio nel battistero di Firenze¹⁷⁸ (fig. 67), e come lo stesso Guariento farà nel *Paradiso* di Palazzo Ducale.

Nessuna fonte antica, né i documenti dell'Accademia, specifica come le tavole fossero collocate. La testimonianza più attendibile, ma assai poco dettagliata, è quella di Giovambattista Rossetti, che nel 1780 ricordava un soffitto con “*la Beata Vergine col Bambino Gesù nel mezzo [...] e coi quattro Evangelisti negli angoli*”¹⁷⁹; nessun cenno, invece, alle tavole angeliche. Dopo la distruzione, il primo ad occuparsi della questione fu l'accademico Lodovico Menin¹⁸⁰, che ne scrisse nel 1826, ricordando semplicemente che “*furono scommessi gli spartimenti del soffitto*”¹⁸¹; in termini simili ne parla Antonio Schiavon, secondo cui “*vennero sconnessi gli spartimenti del soffitto dipinto a tempera [...] ricco d'ornamenti dorati e di pregevoli tempere*”¹⁸². Pietro Selvatico¹⁸³ ipotizzò che i dipinti formassero una grandiosa pala d'altare, probabilmente un articolato polittico, e Andrea Moschetti¹⁸⁴ che componessero un soffitto a crociera con la *Vergine con il Bambino* al centro, gli *Evangelisti* nelle quattro vele in posizione centrale, e gli *Angeli* negli spazi di risulta. Francesca Flores D'Arcais, a più riprese, prospetta due ipotesi: che le tavole formassero una sorta di polittico sulla parete di fondo, che tuttavia non troverebbe riscontro in analoghi esempi dell'epoca, e che risulta assai poco convincente per le enormi dimensioni che la pala acquisterebbe, ovvero che gli angeli si disponessero a formare una fascia di raccordo fra pareti e soffitto, probabilmente inclinati verso l'interno¹⁸⁵.

Una articolata ipotesi ricostruttiva si deve, più di recente, ad Irene Hueck¹⁸⁶; (fig. 69) la studiosa propone che le tavole si susseguissero come un fregio continuo nella parte alta delle pareti, inclinate con un'angolazione di 50 gradi sui lati lunghi della cappella e di 40 su quelli brevi¹⁸⁷. La risega tuttora visibile subito sopra la fascia superiore degli affreschi (tav. LXXX), rimessa in luce nel corso del restauro diretto da Tintori, segnalerebbe secondo la studiosa il punto su cui si innestava il soffitto, dove posava la parte inferiore delle tavole. Alcune feritoie visibili nel

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 54, fig. VIII.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 52, fig. VI.

¹⁷⁹ G. ROSSETTI, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture* cit., 1780, p. 300.

¹⁸⁰ C. CHIANCONE, s.v. *Menin (Menini)*, *Lodovico in Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIII, Roma 2009, pp. 508-509.

¹⁸¹ L. MENIN, *Memoria sulle pitture del Guariento* cit., p. 9.

¹⁸² A. SCHIAVON, *Guariento. Pittore padovano del secolo XIV* cit., p. 213.

¹⁸³ E. FÖRSTER, *I dipinti nella Cappella di San Giorgio in Padova*, Traduzione dal tedesco di Pietro Estense Selvatico con note aggiunte dal traduttore, Padova 1846, p. 58.

¹⁸⁴ A. MOSCHETTI, *Guariento, pittore padovano del secolo XIV* cit., 1924, p. 23.

¹⁸⁵ F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento. Tutta la pittura* cit., 1974, p. 68; EADEM, F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento e Bolzano*, in *Tr3cento. Pittori gotici* cit., 2000, pp. 119-133, p. 140.

¹⁸⁶ I. HUECK, *Proposte per l'assetto originario delle tavole* cit., 1994.

¹⁸⁷ Dedotto analizzando il grado dell'angolo con cui le tavole sono sagomate, lungo i margini inferiore e superiore; *ivi*, p. 86.

sottotetto, che interessano la muratura trecentesca, potevano servire nella sua ipotesi ad ospitare i sostegni del soffitto ligneo; la loro disposizione le fa ipotizzare che il soffitto fosse suddiviso in tre scomparti, e che in quello centrale si trovassero la *Vergine con il Bambino* e nei laterali gli *Evangelisti*, probabilmente su uno sfondo blu con stelle dorate a lacunari. Fra le pareti e le tavole angeliche poteva trovarsi un fregio ad archetti, occupato in corrispondenza della parete d'altare dai cherubini, soluzione che darebbe anche ragione dello spessore notevolmente più sottile dei supporti su cui essi sono dipinti, rispetto a quelli delle altre gerarchie. Le due tavole più grandi con gli *Arcangeli* e i *Serafini*, sarebbero state collocate al centro dei lati brevi, quella con i *Serafini* in corrispondenza dell'altare. Propone inoltre che le *Potestà* iniziassero con la tavola triangolare che poteva essere collocata sulla parete d'altare, continuando poi senza soluzione di continuità sulla parete tangente; gli *Angeli* e i *Troni*, uniche gerarchie con esponenti dipinti in tavole triangolari, dovevano trovarsi su angoli diagonalmente opposti; le *Dominazioni*, pertanto, dovevano stare su una delle pareti lunghe.

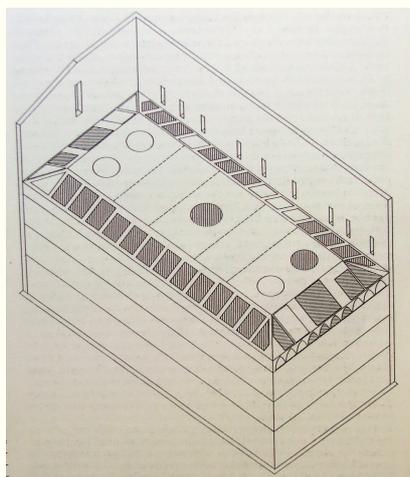


Fig. 69: Padova, Cappella carraese, Disposizione delle schiere angeliche, schema grafico (da Hueck).

L'ipotesi di Irene Hueck, cui va il merito di aver per prima dedicato uno studio analitico e approfondito alla questione, lascia tuttavia aperte diverse questioni: anzitutto appare poco plausibile che Guariento non avesse disposto le schiere angeliche seguendo un preciso ordine gerarchico, al contrario sempre adottato in pitture di questo soggetto e da lui stesso fedelmente seguito nel *Paradiso* di Palazzo Ducale. La particolare sagomatura diagonale dei margini inferiore e superiore delle tavole potrebbe andar riferita semplicemente al loro sistema di montaggio, poiché in questo modo avrebbero facilmente potuto scorrere nella carpenteria, prima di esservi

fissate in maniera definitiva. Non rileva, inoltre, alcune peculiarità, che sebbene non precisamente comprensibili allo stato attuale delle conoscenze, potrebbero in futuro rivelarsi di notevole importanza: contrariamente a quanto di norma avveniva, il numero di figuranti per ciascuna schiera, anziché rispettare un ben preciso criterio numerico, varia da un minimo di tre ad un massimo di sei. E non si deve credere che ciò sia imputabile alla perdita di alcune tavole, che reintegrate permetterebbero di raggiungere una identica quota, poiché la somma delle dimensioni dei dipinti esistenti suggerisce che la serie sia pressoché completa, venendo ad occupare quasi interamente il perimetro della cappella, e dovendo comunque prevedere un minimo margine per una cornice di sostegno.

Le diverse dimensioni degli angeli, così come il movimento che li anima, fanno del resto

supporre che il pittore avesse tenuto conto non solo di un punto di vista privilegiato, a cui dovevano accostarsi probabilmente gli angeli di dimensioni minori che sarebbero così risultati di grandezza non dissimile dagli altri; ma anche di un vertice iconografico verso cui gli esseri celesti si sarebbero orientati. Possiamo ad esempio supporre, seppur in via totalmente ipotetica, che *Angeli* (tavv. CXLV-CXLVII) e *Virtù* (tavv. CXXXI-CXXXIII) fossero collocati nella stessa parete, poiché entrambe le gerarchie si muovono nella medesima direzione. I *Troni* (tavv. CXX-CXXIV), di contro, come gli *Arcangeli* (tav. CXLIV) e i *Principati* (tavv. CXL-CXLIII), che si orientano in direzione opposta, potevano allora essere disposti nella parete di fronte, venendo infine a convergere verso un comune fulcro figurativo. Assai singolare appare infine la conformazione dei *Cherubini*, che se fossero stati posti nella fascia mediana, come supposto da Irene Hueck, avrebbero finito, di fatto, con l'essere sottratti alla serie venendo di contro a comporre un sistema autonomo e indipendente.

Le tavole triangolari, o risagomate in forma di trapezio, confermano invece che anche per il soffitto Guariento aveva adottato il sistema a narrazione continua, sperimentato anche per gli affreschi, e che quindi gli angoli non costituivano cesure; lo si evince dal fatto che *Troni* e *Potestà* mostrano due esponenti su tavole triangolari (tavv. CXXIII-CXXIV, CXXXVIII-CXXXIX), evidentemente collocate in corrispondenza di uno snodo angolare che non imponeva cambi di gerarchia.

Come già per gli affreschi, caratterizzati da una spigliata dose di inventiva tanto nella generale orchestrazione delle scene quanto nella strategia narrativa, anche il soffitto doveva distinguersi radicalmente rispetto agli standard dell'epoca, e se gli esagoni con la *Madonna col Bambino* e gli *Evangelisti* riproponevano lo schema consueto che aveva nella cappella dell'Arena il più alto episodio a Padova, gli angeli formavano di contro un inedito complesso. E' piuttosto raro, infatti, nella pittura del Trecento, rintracciare analoghe serie di figure in successione, dispiegate sulle pareti di un interno religioso, e appartenenti ad una stessa istituzione, sia essa terrena o celeste; non lontano da Padova, tuttavia, si poteva ammirare una delle più precoci sequenze di effigi nel capitolo di San Nicolò a Treviso, dove Tomaso da Modena aveva completato nel 1352 i ritratti dei domenicani illustri¹⁸⁸. Abbiamo già detto che Guariento doveva essere aggiornato sulle novità del pittore emiliano, come deducibile per via stilistica, mentre non è escluso che gli stessi frati domenicani, con cui i Carraresi erano in stretto contatto avendo il proprio mausoleo nella loro chiesa padovana, diffondessero a Padova la notizia del particolare ciclo narrativo, che potrebbe quindi essere stato da stimolo per l'invenzione della serie angelica di Guariento. E' significativo, in

¹⁸⁸ D. RUSSO, *Compilation iconographique et légitimations de l'ordre dominicain: les fresques de Tomaso da Modena à San Niccolò de Treviso (1352)*, "Revue de l'Art", 97, 1992, pp. 76-84.

tal senso, non solo che i dipinti di Tomaso si svolgano senza soluzione di continuità sulle quattro pareti, ma anche che dimostrino a loro volta un diverso movimento che trova un preciso punto di partenza in due degli illustri personaggi raffigurati dal modenese, il cardinale Jean des Moulins e il beato Guido da Napoli¹⁸⁹, volti in due direzioni opposte (fig. 70).

Singolare è anche il ricorso ad una copertura lignea anziché in muratura; va detto, tuttavia, che all'epoca dell'intervento di Guariento l'area poi occupata dalla cappella era già stata costruita, e inizialmente adibita a portico coperto da Ubertino, che qui poteva passeggiare e avere un'ampia veduta dei “*liberi cieli di*



Fig. 70: Tomaso da Modena, *Domenicani illustri*. Treviso, Chiesa di San Nicolò, Sala del Capitolo.

ponente”¹⁹⁰. Il vasto ambiente era stato abbellito da una prima campagna decorativa, di cui rimangono alcuni lacerti sulla parte alta del muro meridionale (tav. LXXX), e in un'intercapedine di quello settentrionale. Com'era consuetudine all'epoca, il primitivo ambiente era stato probabilmente già dotato di copertura lignea, e il pittore si trovò pertanto a dover intervenire in spazi e supporti prestabiliti, senza la possibilità di scegliere diversamente.

Del resto, soffitti lignei dipinti erano piuttosto diffusi all'epoca, tanto in Italia quanto in altre regioni europee. Fra i più noti si annoverano quelli di San Michele a Hildesheim e di San Martino a Zillis¹⁹¹ che, a copertura piana, presentano un ricco assortimento di figure ordinatamente disposte a narrare la storia sacra. Anche a Padova esisteva un precedente certo noto a Guariento, da cui forse egli trasse ispirazione: il ciclo astrologico dipinto da Giotto in Salone della Ragione, nell'ipotesi di Giampiero Bozzolato¹⁹², si dispiegava proprio su tavole fissate al soffitto a carena di nave, circostanza che ne spiegherebbe la totale distruzione nel rovinoso incendio del 1420. Già Serena Romano¹⁹³ ha osservato il possibile rapporto con le pitture di Guariento, pur non meglio precisabile per la distruzione di entrambi i cicli. Va rilevato, tuttavia, un dato interessante: Giotto aveva probabilmente dipinto su tavole diverse per formato e dimensione¹⁹⁴, poi assemblate al soffitto in

¹⁸⁹ J. J. BERTHIER, *Le chapitre de San Nicolò de Trévisé, peintures de Tommaso da Modena*, Rome 1912, pp. 99-105.

¹⁹⁰ C. GASPAROTTO, *La reggia dei da Carrara* cit., 1966-1967, p. 92.

¹⁹¹ Cfr. C. BOLGIA, s.v. *Soffitto*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, X, Roma 1999, pp. 767-775.

¹⁹² G. BOZZOLATO, *Dalle pitture di Giotto agli affreschi del '400*, in *Il Palazzo della Ragione a Padova. Gli affreschi. Dalle pitture di Giotto agli affreschi del '400*, prefazione e saggi di A. Tenenti, G. Bozzolato e E. Berti; indici, cronologia, bibliografia a cura di A. Vedovato, Roma 1992, pp. 39-46, in partic. pp. 39-40.

¹⁹³ S. ROMANO, *La O di Giotto*, Milano 2008, pp. 141-142, n. 31.

¹⁹⁴ G. MARIANI CANOVA, *Duodecim celestia signa et septem planete cum suis proprietatibus: l'immagine astrologica nella cultura figurativa e nell'illustrazione libraria a Padova tra Trecento e Quattrocento*, in *Il palazzo della Ragione di Padova. Indagini preliminari per il restauro – Studi e ricerche*, a cura di A. M. Spiazzi, Treviso

modo da ricomporre la volta celeste e visualizzare al contempo le *proprietates* degli astri, ovvero gli effetti del loro influsso sull'uomo; anche le tavole carraresi di Guariento presentano grande varietà di forme e misure, e non è escluso quindi che il precedente giottesco giocasse un ruolo anche in questo senso.

Lo stesso Giotto, del resto, aveva consegnato alla città di Padova un precoce esempio di armonica convivenza di pitture realizzate su supporti diversi e di disinvolta compresenza di dipinti su tavola e su muro: come ben noto, infatti, il pregevole *Dio Padre in trono* sull'arco trionfale della cappella Scrovegni è dipinto appunto su supporto ligneo, pur essendo poi perfettamente incastonato nel bel mezzo degli affreschi¹⁹⁵. E non si trattò di un caso isolato, poiché anzi nel successivo corso del Trecento si rintracciano diverse testimonianze di coesistenza di dipinti eseguiti su *media diversi*¹⁹⁶. Forse simile nell'impostazione alla cappella carrarese era un prezioso ambiente del Vaticano, ora purtroppo distrutto: la *capella Magna*, ovvero l'originaria cappella poi sostituita dalla Sistina, era stata interamente decorata nel 1369 dai più abili artisti dell'epoca, e se Giottino ne aveva affrescato le pareti, Giovanni da Milano, nell'ipotesi di John Sherman¹⁹⁷, ne aveva decorato il soffitto con dipinti su tavola testimoniati per via documentaria, in un assetto straordinariamente simile a quello della cappella carrarese.

Tavole e affreschi convivevano anche in maestose opere europee; in particolare la critica¹⁹⁸ ha più volte ribadito il legame fra la cappella carrarese e la cappella della Santa Croce fatta costruire da Carlo IV a Karlštejn, preziosamente decorata da tavole e affreschi appunto, e abbondantemente dotata di reliquie per volontà del pio imperatore¹⁹⁹. Completata nel 1365, la cappella è un tripudio di

1998, pp. 23-56, in partic. p. 45.

¹⁹⁵ D. BANZATO, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento cit.*, 2011, p. 97, cat. 1.

¹⁹⁶ La cappella Rinuccini in Santa Croce a Firenze, ad esempio, ospita un prezioso ciclo affrescato da Giovanni da Milano attorno al 1365; la chiave della volta a crociera, tuttavia, è costituita da un dipinto su tavola, ovvero il mirabile *Pantocratore* opera dello stesso artista; A. LENZA, D. PARENTI, in *Giovanni da Milano. Capolavori del gotico fra Lombardia e Toscana*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 10 giugno – 2 novembre 2008), a cura di D. Parenti, Firenze 2008, pp. 250-253, cat. 28. Una destinazione simile è stata supposta anche per la tavola con la *Madonna con il Bambino* del Maestro della Predella dell'Ashmolean conservata presso la Galleria dell'Accademia di Firenze ma proveniente dal monastero di Santa Maria degli Angeli della stessa città; A. CONTI, *I dintorni di Firenze*, Firenze 1983, p. 49; cfr. A. LENZA, D. PARENTI, in *Giovanni da Milano cit.*, 2008, p. 252. Pare del resto che anche le tavole trilobate con i *Padri della Chiesa*, opera di Mariotto di Nardo e Lorenzo di Bicci, decorassero il soffitto di una cappella del Duomo di Firenze; G. POGGI, *Il Duomo di Firenze*, a cura di M. Haines, Firenze 1988, pp. 74-77.

¹⁹⁷ Lo studioso nota che i materiali utilizzati per i dipinti di Giovanni da Milano, e prontamente annotati in registri di spesa a scadenza settimanale, sono quelli usati per la pittura a tempera su tavola, ovvero gesso, pezze di lino, colla e uova; a favore di questa ipotesi lo studioso cita inoltre una notizia secondo cui Nicolò V nel Quattrocento aveva valutato la possibilità di ricostruire la cappella “*in fornacis modum*”, intendendo evidentemente che l'ambiente non era all'epoca dotato di copertura a volta; J. SHERMAN, *A note on the early history of cartoons*, “*Master drawings*”, 30, 1992, I, pp. 5-8, in partic. p. 6 e p. 7, nota 8. Per il progetto, poi non realizzato, di Nicolò V cfr. T. MAGNUSON, *Studies in Roman Quattrocento Architecture*, Stockholm, 1958, pp. 135 e 355. Si veda inoltre A. MONCIATTI, *Il Palazzo Vaticano nel Medioevo*, Città di Castello (Pg) 2005, pp. 230-243.

¹⁹⁸ I. HUECK, *Der Besuch Karls IV cit.*, 1993, p. 71; EADEM, *Proposte per l'assetto originario delle tavole cit.*, 1994, p. 95; F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento e Bolzano cit.*, 2000, p. 140; I. HUECK, *La corte carrarese e i rapporti con Carlo IV cit.*, 2011, p. 83.

¹⁹⁹ J. FAJT, *Magister Theodoricus, court painter to Emperor Charles IV. The pictorial decoration of the shrines at*

decorazioni: alle pareti sono tavole con *Santi*, incastonate all'interno di un'elaborata cornice lignea, opera di Magister Theodoricus; in corrispondenza delle finestre che illuminano l'ambiente, introdotte da un vano con volta a botte, sono degli affreschi deliziosi²⁰⁰, e sopra l'altare è collocato il noto trittico di Tomaso da Modena. Le tavole hanno avuto un destino simile a quello degli *Angeli* di Guariento: smontate più volte nel corso dei secoli, sono state rimontate in modo non sempre corretto, nonostante sul retro recassero un simbolo che si ritrovava, identico, in corrispondenza del loro alloggiamento sulla parete; alcuni di questi marchi sopravvivono ancora, ma la maggior parte è andata persa nel corso dei secoli e non permette più di ricondurre le singole tavole al punto preciso in cui si trovavano alla loro origine.

La cappella, tuttavia, condivide con il precedente padovano solo la compresenza di tavole, qui collocate però sulle pareti, e affreschi, che nel caso boemo però non sono narrativi. Mi pare

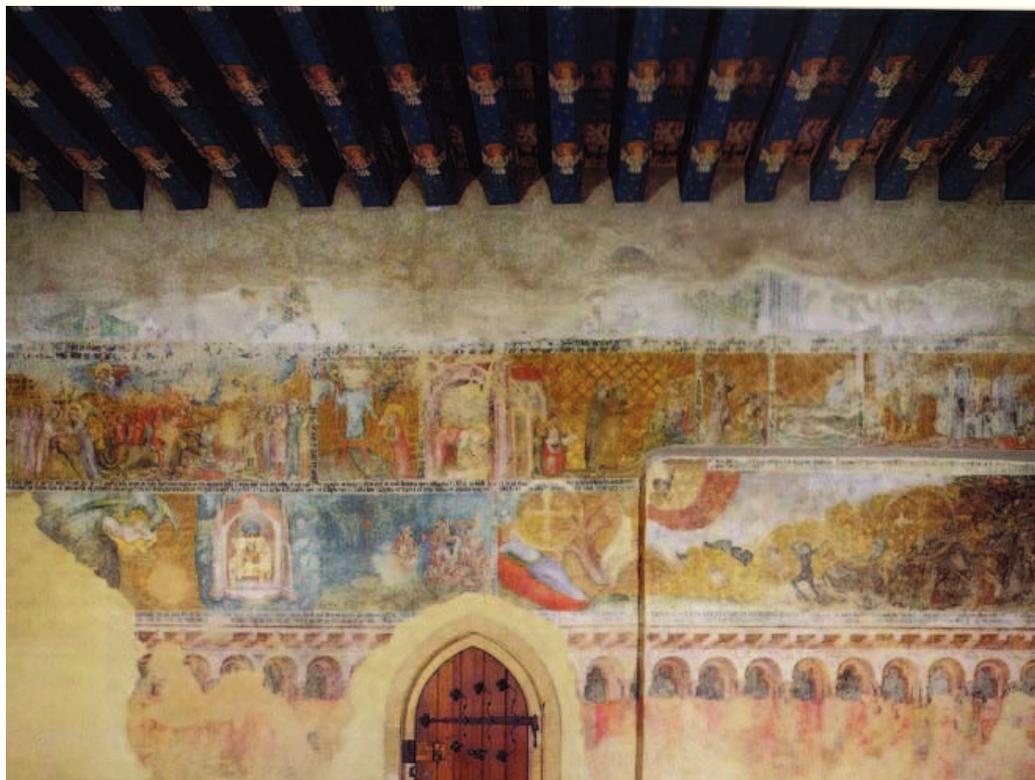


Fig. 71: Karlštejn, Castello dell'Imperatore Carlo IV, Cappella della Vergine.

riceve l'omaggio di dignitari europei²⁰¹. La cappella interessa, nel nostro discorso, per svariati motivi: anzitutto, gli affreschi sono organizzati in due registri sovrapposti, separati da un fregio con

allora che si debba piuttosto guardare alla cappella che nello stesso castello è dedicata alla Vergine (fig. 71), completata nel 1356 e dipinta alle pareti con un ciclo apocalittico interrotto dalle ben note *Scene delle Reliquie*, in cui l'imperatore

Karlštejn Castle, Prague 1998; D. PECHOVÁ, *Technological Research on the Paintings of Magister Theodoricus and the Wall Paintings in the Chapel of the Holy Cross at Karlštejn Castle*, in *Court Chapels of the High and Late Middle Ages and their Artistic Decoration / Dvorské Kaple vrchilného a pozdního středověku a jejich umělecká výzdoba*, Proceedings from the International Symposium / Sborník příspěvků z mezinárodního symposia (Convento of St. Agnes of Bohemia / Klášter sv. Anežky české, 23.9 – 25.9.1998), ed. by J. Fajt, Prague 2003, pp. 279-285.

²⁰⁰ In corrispondenza della prima finestra sono l'*Annunciazione*, la *Visitazione* e l'*Adorazione dei Magi*; nella seconda è un *Cristo in maestà* e i *Ventiquattro vegliardi dell'Apocalisse*.

²⁰¹ K. STEJSKAL, *L'Empereur Charles IV. L'Art en Europe au XIV^e siècle*, Paris 1980, pp. 112-119.

lunghe iscrizioni, e scorrono sulle pareti senza soluzione di continuità; lo si nota molto bene non solo lungo gli angoli, ma anche in corrispondenza di una sporgenza muraria, inglobata nella narrazione come se si trovasse allo stesso livello della parete. Lo zoccolo, inoltre, è costituito da un fregio in cui una serie di arcate digradanti in profondità si dispongono in preciso scorcio prospettico. Il soffitto, inoltre, presenta un tavolato ligneo dove, sul fondo blu del cielo stellato, sono dipinti numerosi angeli che sembrano osservare gli importanti avvenimenti che si svolgono sulle pareti dipinte. L'attuale copertura è stata rifatta nel XIX secolo, ma su puntuale modello dell'originale.

Non escluderei che quest'opera riveli ricordi e suggestioni del precedente padovano, visto e apprezzato da Carlo IV durante il suo soggiorno in Veneto, e forse allora replicato a breve distanza dal rientro in patria del neo-incoronato imperatore.

Gli esempi ora citati permettono di reinserire l'impresa carrarese in una tradizione evidentemente ben attestata nel Trecento. Se non è possibile, allo stato attuale delle conoscenze, restituire integralmente l'aspetto del soffitto ligneo dipinto, ed in particolare la sequenza delle schiere angeliche e la loro specifica disposizione, il riferimento a sistemi costruttivi coevi può quantomeno contribuire ad una più completa valutazione dell'impresa.

La Padova dell'epoca vantava una lunga e acclarata consuetudine nella costruzione di soffitti lignei, i cui esempi più pregevoli erano le carene di nave progettate da Giovanni degli Eremitani e poste a coprire la chiesa degli Eremitani, appunto, e il Salone della Ragione. Per ambienti di più modeste dimensioni si optava per coperture più semplici. Entrambe le tipologie che la critica ha chiamato in causa in relazione alla cappella carrarese, ovvero una copertura piana o piuttosto un soffitto ribassato ai margini, sono testimoniate nella Padova dell'epoca: un tavolato piano posto a coprire la struttura lignea portante, scompartita da listelle a riquadro, si vede ancora nella sala centrale della casa di Petrarca ad Arquà²⁰², ed esisteva anche in un ambiente del palazzo carrarese prima di essere sostituito in un recente restauro²⁰³; in taluni casi un soffitto piano di questo tipo era raccordato alle pareti tramite l'inclusione di alcune tavole leggermente inclinate, che poggiavano sulle murature, come nella Sala dei Battuti di Conegliano (fig. 72). Una copertura così costruita

²⁰² *La Casa di Francesco Petrarca ad Arquà*, a cura di M. Magliani, Milano 2003; G. BALDISSIN MOLLI, *Il Poeta e il Marangone. L'Artigianato Padovano al servizio di Petrarca e del letterato umanista*, con un contributo di M. Callegari, Saonara (Pd) 2004, p. 25; *Petrarca e i suoi luoghi: spazi reali e paesaggi poetici alle origini del moderno senso della natura*, a cura di D. Luciani e M. Mosser, Treviso 2009; V. C. DONVITO e M. MAGLIANI, *Petrarca e Padova. La casa di Arquà*, in *Guariento e la Padova Carrarese. Padova Carrarese*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremiti, Palazzo Zuckermann, Casa del Petrarca di Arquà, Museo Diocesano, 16 aprile – 31 luglio 2011), a cura di G. Baldissin Molli e M. Castellarin, Venezia 2011, pp. 205-213.

²⁰³ F. VELLUTI, *L'arredo domestico fisso dal Gotico al Rinascimento nel territorio cenedese, trevigiano e nel basso bellunese*, in *Interno veneto. Arredamento domestico fra Trevigiano e Bellunese dal Gotico al Rinascimento*, catalogo della mostra (Vittorio Veneto, Museo del Cenedese, 18 giugno – 28 settembre 2002), a cura di V. Pianca e F. Velluti, Vittorio Veneto 2002, pp. 29-30.

verrebbe a configurare una struttura compatibile con quanto proposto dalla critica, e le tavole angeliche avrebbero ben potuto essere fissate alla struttura posta diagonalmente.



Fig. 72: Conegliano, Scuola dei Battuti, Sala dei Battuti.

Un soffitto di questo tipo avrebbe richiesto grandi abilità, per la necessità di coordinare un alto numero di tavole ad una cornice; è possibile che all'impresa partecipassero i Raini, dinastia di noti pittori e *magistri coffanarii* attivi a Padova fra Tre e Quattrocento²⁰⁴, citati in vari documenti assieme a Guariento²⁰⁵ (e in rapporto anche con i Carraresi), che con i membri di quella famiglia dovette

intrattenere solidi e duraturi rapporti.

La cappella Carrarese, pertanto, si configurava come uno spazio intimo e avvolgente, in cui la straordinaria ricchezza decorativa e l'audace singolarità strutturale collaboravano a creare uno dei più preziosi interni padovani. L'intento di manifestare attraverso la sontuosa eleganza delle decorazioni pittoriche i fasti e il potere della casa regnante patavina era mirabilmente raggiunto nel palazzo carrarese, e orgogliosamente registrato dalle fonti, come nel caso del conte tedesco Guglielmo Anaud, ospite a palazzo di ritorno da un pellegrinaggio in Terra Santa, che “*urbem intrans miratus est de magnitudine et pulchritudine palatii domini Ubertini*”²⁰⁶.

Non era solo il raffinato gusto estetico che connotava le decorazioni a stupire i visitatori, ma anche la natura dei soggetti scelti, spesso tratti dalla storia antica, e intrisi di messaggi propagandistici: così è stato ipotizzato per molte delle sale che componevano la reggia, purtroppo distrutte, e citate nei documenti. La stanza di Camillo, quelle di Lucrezia, di Tebe, degli Uomini Illustri, di Ercole celavano probabilmente riferimenti a fatti carraresi, che certo manifestavano, attraverso gli eroi antichi, tutta la grandezza della famiglia.

Un simile intento può forse individuarsi anche nelle particolari scelte iconografiche della cappella carrarese; non stupisce, del resto, che soggetti sacri venissero piegati ad esigenze terrene, poiché anche gli affreschi di Sant'Agostino, così come quelli del Battistero di Padova, rivelavano

²⁰⁴ P. FERRARO, *Sulle tracce dei “magistri coffanarii” nella terraferma veneta. L'esempio di Padova in documenti d'archivio del XV secolo*, “Bollettino del Museo Civico di Padova”, 89, 2000, pp. 93-122. Sui documenti si veda A. SARTORI, s.v. *Raini Antonio, Bartolomeo, Francesco*, in *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, Padova 1989, pp. 145-146.

²⁰⁵ Cfr. G. P. MANTOVANI, *Guariento nei documenti*, in *Guariento e la Padova carrarese. Guariento cit.*, 2011, pp. 87-93, in partic. p. 88. Cfr. Regesto documentario, documenti 5, 13, 26.

²⁰⁶ G. CORTUSI, *Chronica de novitatibus cit.*, ms. fine sec. XIV, p. 13.

una analoga manipolazione.

Si è già detto che Irene Hueck interpretava alcuni soggetti come inviti o messaggi rivolti all'imperatore Carlo IV, probabile ospite a palazzo nel 1354: così *Giuseppe interpreta i sogni del faraone* (tav. XCVI) poteva costituire un allegorico riferimento al rapporto vicariale esistente fra l'imperatore e Francesco il Vecchio²⁰⁷, mentre il *Giudizio di Salomone* (tav. CI) poteva offrire un esempio di regnante saggio e giusto, da cui l'imperatore poteva trarre ispirazione.

Era prassi ben diffusa all'epoca manifestare la propria rete di alleanze esibendo riferimenti ai più potenti membri del proprio *entourage*; per ovvie ragioni, tuttavia, si trattava di allusioni plateali e palesi, in genere le stesse insegne delle famiglie alleate dipinte accanto alle proprie, come gli stessi Carraresi faranno più tardi al Castello reiterando sulle pareti lo stemma del potente imperatore Ludovico il Bavaro²⁰⁸.

Più probabile, allora, che i dipinti della cappella costituiscano, al pari degli altri cicli della reggia, una celebrazione della sola famiglia regnante di Padova, e che quindi gli affreschi vadano letti in rapporto ad eventi ed esponenti della dinastia Carrarese.

Una lettura in questo senso degli affreschi non può che essere parziale, viste le incolmabili lacune delle pitture, e limitarsi a solo isolate scene il cui significato in origine doveva essere integrato da quelle non più esistenti. Così, ad esempio, la vicenda di Giuseppe può essere letta come riferimento al probabile committente dell'impresa, Francesco il Vecchio, che come l'eroe biblico aveva dovuto affrontare l'esilio per causa dei suoi stessi parenti, riuscendo infine a superare le difficoltà e a trionfare grazie alle sue doti eccezionali; l'episodio di *Davide e Golia* potrebbe invece celare un riferimento ad Ubertino: il giovane e disarmato Davide, che, contro ogni previsione, ha la meglio sul gigante Golia contando solo sul suo coraggio e e la sua astuzia, ben potrebbe paragonarsi a Ubertino che circondato da usurpatori riuscì comunque a liberare Padova dal giogo scaligero²⁰⁹, ponendosi alla guida di una florida città; così il discendente Francesco poteva gradire il parallelo con Salomone, esempio di saggezza, ricordato per la grande stabilità del regno da lui retto, ma anche per la costruzione del favoloso tempio, già predisposto da Davide, in un suggestivo parallelo con la realtà dei fatti della reggia carrarese. La storia di *Giuditta e Oloferne*, infine, era spesso proposta quale esemplare modello di patriottismo e degli stratagemmi astuti e sottili necessari a salvaguardare la libertà cittadina, ben oltre il semplice ricorso alla lotta armata; in tal senso le vicende dell'eroina biblica si possono leggere in parallelo a quelle dell'eroina invece romana,

²⁰⁷ B. G. KOHL, s.v. *Carrara, Francesco da, il Vecchio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XX, Roma 1977, pp. 649-656.

²⁰⁸ P. DAL ZOTTO, *Luigi il Grande, re d'Ungheria, nel Castello carrarese*, "Padova e il suo territorio", XXIV, 2009, 138, pp. 21-24.

²⁰⁹ Cfr. M. C. GANGUZZA BILLANOVICH, s.v. *Carrara, Ubertino da*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XX, Roma 1977, pp. 700-702.

Lucrezia, cui era dedicata un'intera sala alla reggia²¹⁰.

Più in generale, la raffigurazione di personaggi biblici che affrontano difficoltà all'apparenza insormontabili, e che riescono a superarle grazie alla propria astuta destrezza, con il concorso di angeli protettori che altro non sono se non la manifestazione della benevolenza divina, ben poteva prestarsi a letture allegoriche e a parallelismi più o meno evidenti con la casa regnante. La glorificazione dinastica, del resto, sia attraverso il riferimento diretto a fatti e persone, che mediante più sottili suggestioni figurative, fu un valido strumento della propaganda figurativa messa in atto dai signori e attuata non solo negli ambienti della Reggia, ma anche in ambito funerario²¹¹ e letterario²¹².

Difficile immaginare quali riti si svolgessero all'interno dello spazio prezioso della cappella, in quali occasioni i signori di Padova, suggestionati dall'avvolgente pittura che li circondava, instaurassero un dialogo personale e privato con il divino. Alcuni documenti, tuttavia, databili ormai al tramonto della signoria, ci tramandano un'immagine schietta e immediata dell'uso dello spazio sacro, una commovente istantanea delle pratiche devozionali che una delle donne di casa coltivava in cappella.

Il quarto inventario dei beni della cattedrale di Padova, redatto fra 1392 e 1397, e recentemente trascritto da Carlo Cavalli²¹³, offre informazioni fondamentali e inedite, di sommo valore documentario: alla voce *Capitulum de calicibus cum suis patenis*, è citato “*unus calix cum patena de argento deaurato*” che “*habet in pomo sex figuras sanctorum et in pede pietatem iesu christi cum tribus figuris*”²¹⁴. Ciò che interessa in misura determinante, è la nota di possesso del calice, “*quem habet presbiter Petrus de Sancto Iacobo mansionarius et capelanus illustris domine Thadee domine Paduane et cetera in sua capela ad curiam*”²¹⁵. Più oltre, nel *Capitulum de planedis*

²¹⁰ Cfr. Z. MURAT, *I palazzi dei principi: la reggia carrarese nel contesto europeo*, in *Medioevo Veneto, Medioevo Europeo*, Atti del Convegno di studi (Padova, 1 marzo 2012), a cura di Z. Murat e S. Zonno, in corso di stampa.

²¹¹ Si pensi, in particolare, all'attenta gestione figurativa del primo *pantheon* dinastico, la chiesa di Sant'Agostino (per cui si rimanda al § 3.1.1), ma anche al Battistero, seconda cappella funeraria della dinastia, su cui si vedano H. SAALMAN, *Carrara burials in the baptistry of Padua*, “*The Art Bulletin*”, 69, 1987, pp. 376-394; C. WARR, *Painting in late fourteenth-century Padua: the patronage of Fina Buzzacarini*, “*Renaissance studies*”, 10, 1996, pp. 139-155; B. G. KOHL, *Fina da Carrara, née Buzzacarini: consort, mother and patron of art in Trecento Padua*, in *Beyond Isabella: secular women patrons of art in Renaissance Italy*, ed. by S. E. Reiss, Kirksville 2001, pp. 19-35.

²¹² E' il caso, ad esempio, del trattato allegorico *De curru*, in cui il carro, emblema araldico dei Signori, viene associato ad una serie di virtù; C. GRIFFANTE, *Il trattato De Curru Carrariensi di Francesco de Caronellis*, Venezia 1983 (Istituto veneto di Scienze Lettere ed Arti, Memorie, Classe di scienze morali lettere ed arti, XXXIX, II); EADEM, *Il “Carro” emblema delle virtù*, “*Padova e il suo territorio*”, 5, 1990, 25, pp. 42-43; G. P. MANTOVANI, *I documenti*, in *Guariento e la Padova Carrarese. Padova Carrarese cit.*, 2011, pp. 72-81, in partic. pp. 74 e 80, cat. 9.

²¹³ C. CAVALLI, *Il Tesoro della Cattedrale di Padova. Storia in età carrarese*, Tesi di specializzazione in Storia dell'Arte e delle Arti minori, rel. Dott.ssa Giovanna Baldissin Molli, Università degli Studi di Padova, A. A. 2003-2004.

²¹⁴ *Ivi*, pp. 8, 106.

²¹⁵ *Ibidem*.

sine dalmaticis et strictis, compare “*una planeda de seta cum amitto camixo cingulo manipulo et stolla, que operatur in curia domini pro magnifica et illustri domina domina Thadea domina Paduana*”²¹⁶.

I dati contenuti nelle note trascritte sono di importanza capitale nel contesto di cui ci stiamo occupando: informano infatti che Taddea d'Este, moglie di Francesco Novello²¹⁷, usufruiva della cappella per le proprie pratiche liturgiche private, al punto che questa è indicata come “*sua*” nel documento; Pietro di San Giacomo, presbitero e mansionario della cattedrale, rivestiva il ruolo di cappellano personale di Taddea, e disponeva di paramenti liturgici destinati precisamente alle celebrazioni che si svolgevano presso la curia del signore. Il calice, che dobbiamo immaginare come un oggetto di altissima qualità e grande raffinatezza, era stato commissionato probabilmente dalla stessa Taddea²¹⁸ e doveva essere conservato in un ambiente sicuro all'interno della reggia (probabilmente un vano che serviva da sacrestia della cappella), al punto che dopo la morte di Taddea il prezioso paramento “*fuit perditum in curia domini*”²¹⁹. La consuetudine dovette durare piuttosto a lungo, se ancora nel successivo inventario, stilato il 14 gennaio del 1407, si lamentava che di “*duo palia de liio cum cervis de auro datum per Pasquinum de Cremona*” uno “*est perditum in curia magnifici domini de Carraria*”²²⁰.

Taddea, pertanto, che aveva stabilito la propria residenza nel palazzo di ponente, in controtendenza rispetto a quanto fatto dalle altre *dominae* carraresi, che risiedevano nell'ala di levante²²¹, pare essere stata privilegiata detentrica degli spazi sacri della reggia, probabilmente anche in virtù del fatto che la cappella veniva a trovarsi accanto alle sue stanze; lì riceveva il suo cappellano privato, che per le celebrazioni usufruiva di paramenti specifici. Non stupisce che Taddea si rivolgesse ad un canonico della cattedrale, poiché i signori erano, di fatto, parrocchiani della chiesa metropolitana di Padova²²², dove Taddea chiese inoltre di essere sepolta²²³, lasciando

²¹⁶ *Ivi*, pp. 8, 110; cfr. G. BRAUN, *I paramenti sacri. Loro uso, storia e simbolismo*, Torino 1914.

²¹⁷ G. ANDENNA, s.v. *Este, Taddea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLIII, Roma 1993, pp. 437-439.

²¹⁸ C. CAVALLI, *Il Tesoro della Cattedrale di Padova* cit., 2003-2004, p. 54.

²¹⁹ *Ivi*, p. 106, nota 13.

²²⁰ *Ivi*, p. 126.

²²¹ Cfr. A. GLORIA, *Documenti inediti intorno al Petrarca con alcuni cenni della casa di lui in Arquà e della Reggia dei da Carrara in Padova (discorso tenuto per l'inaugurazione del Museo petrarchesco di Arquà)*, Padova 1878, p. 37; C. GASPAROTTO, *La reggia dei da Carrara* cit., 1966-1967, p. 80.

²²² I Carraresi, del resto, legarono precocemente le proprie sorti a quelle della chiesa episcopale, esercitando un invadente controllo sulle cariche più prestigiose, assegnate a membri della famiglia, ovvero ad esponenti di clan ad essi legati, allo scopo di estendere il potere alla sfera religiosa, oltre che a quella civile. Pileo da Prata, ad esempio, nipote di Nicolò I e cugino di Francesco il Vecchio, fu canonico, poi arciprete, ed infine vescovo; e Stefano da Carrara, figlio illegittimo del Novello, fu canonico e amministratore apostolico, e poi vescovo; cfr. F. S. DONDI DALL'OROLOGIO, *Serie cronologica-istorica dei canonici di Padova*, Padova 1805; P. STACUL, *Il cardinale Pileo da Prata*, Roma 1957. Si veda S. COLLODO, *Una società in trasformazione. Padova tra XI e XV secolo*, Padova 1990, pp. 277-296.

²²³ Le fastose esequie sono ricordate dai Gatari, che narrano che il corpo di Taddea “*fu adunche onorato de sua sepoltura quanto maggiormente si potè, con panni d'oro a la cassa e baldacchino e cera molta; e fu portato il corpo a sopolire nella chiesa di Santa Maria dal Domo nella chapella de sancto Zorzi*”; G. e B. GATARI, *Cronaca*

“*quatuor pecie de panno aureo de serico rubeo et auro fino que fuerunt ad sepulcrum domine Tadee*”²²⁴.

Pare, quindi, che l'utilizzo della cappella fosse riservato alla sfera strettamente personale. A differenza della cappella dell'Arena, destinata a divenire teatro di celebrazioni altamente suggestive, nonché meta di processioni annuali²²⁵, la più intima cappella carrarese, serrata entro i confini dello spazio privato della reggia, doveva essere destinata fin dall'inizio alle celebrazioni familiari. La mancanza di specifici studi dedicati all'uso liturgico delle cappelle private, per la difficoltà di reperire informazioni al riguardo, non permette di proporre ipotesi attendibili, e l'immagine di Taddea che, sola e devota, si reca ad un intimo colloquio con il suo cappellano privato, nello spazio prezioso della cappella, e che affida preoccupazioni e speranze alle rassicuranti immagini degli angeli che dall'alto vegliavano sui frequentatori della cappella, stupisce per la commovente realtà di questo intimo rapporto col divino.

Si trattò, probabilmente, dell'ultimo membro della dinastia a poter usufruire in maniera duratura e frequente degli spazi sacri privati; a breve distanza di tempo, infatti, il Leone di San Marco avrebbe allungato la sua zampa su Padova, strappando con i suoi poderosi artigli la città ai suoi antichi signori e ponendo fine ad una stagione che nel ricordo delle generazioni sarebbe rimasta insostituibile e meravigliosa.

Carrarese cit., ms. fine XIV sec., p. 650.

²²⁴ C. CAVALLI, *Il Tesoro della Cattedrale di Padova* cit., 2003-2004, p. 109.

²²⁵ Cfr. L. JACOBUS, *The Afterlife of the Arena Chapel: Art, Architecture and Spectacle After Giotto. C. 1305-1600*, London 2012.

3.2. LA CAPPELLA DI SAN NICOLÒ NELLA CHIESA DEI DOMENICANI A BOLZANO

Nel 1660 il gesuita Daniel Paperbroch visitava la chiesa dei Domenicani di Bolzano; a proposito della prima cappella che si apriva sul fianco sinistro della chiesa annotava: “*Est vetusti operis, pertinetque ad confraternitatem scapularis, cuius historia atque miracula in parietes prisca manu expressa; fornix caeruleus aureis stellulis amoene conspersus, altare marmoreum mediocris elegantiae*”²²⁶. Si tratta dell'unica descrizione esistente della cappella di patronato Rossi-Botsch, dedicata a San Nicolò, e interamente dipinta da Guariento²²⁷ (cat. 14, tavv. CLXXIII-CLXXXIV). In seguito alla soppressione del convento domenicano, infatti, stabilita con decreto del 19 febbraio 1785 dall'imperatore Giuseppe II, chiesa e convento vennero riconvertiti in ospedale e successivamente in caserma militare²²⁸; la cappella di San Nicolò, ormai privata di ogni funzione, fu demolita nel 1820²²⁹. Durante la seconda guerra mondiale la chiesa fu bombardata, e vennero così distrutti anche i brani pittorici fino ad allora sopravvissuti -sebbene già notevolmente compromessi dall'erezione di volte nel Quattrocento- di cui resta testimonianza visiva in alcune foto scattate agli inizi del secolo²³⁰. Ciò che rimane oggi è limitato a pochi frammenti, ormai isolati sulle pareti o conservati presso i depositi della Soprintendenza²³¹, integrabili con il ricorso alle testimonianze

²²⁶ U. KINDERMANN, *Zwei tage in Padua* cit., 1986, p. 439; T. FRANCO, *Il Trecento. Pitture murali nella chiesa e nel convento dei Domenicani*, in *Domenicani a Bolzano*, catalogo della mostra (Bolzano, Galleria Civica e Chiostro dei Domenicani, 20 marzo – 20 giugno 2010), a cura di S. Spada Pintarelli e H. Stampfer, Bolzano 2010, pp. 162-183, in partic. pp. 172, e 183, nota 66.

²²⁷ Il primo a parlare delle pitture è Karl Atz, che conosceva i frammenti visibili nel sottotetto prima che i restauri del 1934 li rimettessero in luce integralmente; K. ATZ, *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der kirchlichen Baukunst in Tirol*, Brixen 1864, p. 21; IDEM, *Über kirchliche Wandmalerei*, “Der Kunstfreund”, I, 1872, pp. 39-56, in partic. p. 44. Josef Weingartner li assegnava inizialmente ad un pittore italiano di primo Quattrocento, mentre in un secondo momento li accostava piuttosto a tradizioni stilistiche bolzanine sulla base del confronto con altre opere del territorio; J. WEINGARTNER, *Die Wandmalerei Deutschtirols am Ausgange des XIV. und zu Beginn des XV. Jahrhunderts*, “Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege”, VI, 1912, pp. 1-60, in partic. pp. 30 e 58; IDEM, *Die kunstdenkmäler Bolzanos*, III, Wien-Augsburg 1926, p. 121. Antonio Morassi segnalava per primo le figure di santi che allora si potevano vedere all'esterno della chiesa, e pubblicava la foto di uno degli *Arcangeli*, che accostava allo stile toscano e senese; A. MORASSI, *Storia della pittura nella Venezia Tridentina. Dalle origini alla fine del Quattrocento*, Roma 1934, pp. 193-195. Poco dopo, nella recensione al saggio di Morassi, William G. Constable proponeva per primo un rapporto con la pittura di Guariento ed un datazione attorno agli anni Cinquanta del Trecento; W. G. CONSTABLE, *Recensione a A. MORASSI, Storia della pittura nella Venezia Tridentina*, “The Burlington Magazine”, XLVIII, 1936, pp. 56-58, in partic. p. 56. La proposta dello studioso veniva prontamente recepita da Nicolò Rasmò, che la confermò in pieno pubblicando le pitture dopo il restauro e in una serie di interventi successivi (N. RASMO, *La chiesa dei Domenicani a Bolzano (Note araldiche e genealogiche)*, “Archivio per l'Alto Adige”, XXXVI, 1941, pp. 359-379, in partic. p. 371) e da altri studiosi che la condivisero a loro volta (R. LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze 1946 (ried. in *Ricerche sulla pittura veneta, 1946-1969. Opere complete*, X, Firenze 1978, pp. 3-63), p. 47; L. COLETTI, *I Primitivi. III. I Padani*, Novara 1947, p. LXXV, nota 161; P. TOESCA, *Il Trecento*, Torino 1951, p. 717, nota 41).

²²⁸ Cfr. E. COZZI, *Chiesa e convento dei Domenicani*, in *Atlante. Tr3cento. Pittori gotici a Bolzano*, a cura di A. De Marchi, T. Franco, V. Gheroldi, S. Spada Pintarelli, Trento 2002, pp. 64-66; W. KOFLER ENGL, *La storia del restauro del chiostro dei Domenicani a Bolzano*, in *Domenicani a Bolzano* cit., 2010, pp. 38-53, in partic. pp. 41-42; W. SCHNEIDER, *Prospetto cronologico*, ivi, pp. 14-15.

²²⁹ T. FRANCO, in *Atlante. Tr3cento* cit., 2002, pp. 111-134, catt. 3.13.1-3.13.3, in partic. p. 111.

²³⁰ Le foto si conservano presso il Fondo fotografico della Fondazione Rasmò-Zillinger di Bolzano, scatola n. 65.

²³¹ Cfr. A. ALBERTI, G. BAMBONATO, L. DAL RI, *Scavi e ritrovamenti archeologici nel complesso dei Domenicani di Bolzano*, in *Domenicani a Bolzano* cit., 2010, pp. 72-89, in partic. p. 83; T. FRANCO, *Il Trecento. Pitture murali*

figurative²³² e alle descrizioni degli studiosi²³³ precedenti al bombardamento.

La vasta impresa commissionata dai Rossi-Botsch, ricca e ambiziosa famiglia di banchieri di origine fiorentina, stanziatasi a Bolzano alla fine del Duecento²³⁴, era notevolmente articolata e complessa: le pitture si dispiegavano non solo nello spazio interno della cappella, ma debordavano al suo esterno, appropriandosi della superficie corrispondente a tutta la prima campata sinistra della chiesa ed estendendosi fin sulla sua controfacciata. Un'opera di tale impegno vide la collaborazione di diverse maestranze, che sotto l'iniziale direzione del maestro padovano, promotore di un'arte di inedita portata nella città trentina e autore di gran parte dei dipinti, ne assorbirono il lessico figurativo riproponendolo poi con originalità nelle imprese condotte autonomamente.

Soggetti e dislocazioni delle pitture sono stati di recente indagati da Tiziana Franco²³⁵, che in due successive occasioni ha analizzato l'opera sotto molteplici punti di vista: all'interno della cappella doveva essere dipinto un ciclo dedicato a storie della vita del santo titolare, Nicolò, accanto ad un secondo incentrato invece sulla vita di Maria; è quanto si deduce dalle citate parole di Paperbroch, che afferma espressamente che le pitture raffiguravano storie e miracoli della confraternita dello scapolare, legata al culto mariano e a quel tempo titolare della cappella, suggerendo pertanto indirettamente che si trattasse di un ciclo dedicato alla Vergine. Una conferma in tal senso viene, nella centrata ipotesi della studiosa, dal ruolo di primo piano che Maria aveva nella *Pentecoste* (tav. CLXXV) dipinta in controfacciata, visibile in foto precedenti al bombardamento: nell'affresco, concepito come una credibile architettura in prospettiva, formata da edicole laterali e da una serie di nicchie, la Vergine occupava la posizione centrale, a conferma del suo ruolo di protagonista all'interno dello spazio circoscritto della cappella²³⁶. La presenza, invece,

cit., 2010, p. 171, figg. 13-14.

²³² Oltre alle foto dell'archivio Rasmò-Zillinger, l'esterno di chiesa e convento è visibile in un dipinto datato 1752: si tratta di una tela che raffigura la *Madonna con il Bambino* circondata dai misteri del Rosario e accompagnata da *Santi e Sante* dell'Ordine; nella metà inferiore vi è una dettagliata veduta, a volo d'uccello, di chiesa e convento. La tela, trafugata nel 1964 dalla chiesa di San Martino a Kampill, proveniva dalla chiesa dei Domenicani; è nota attraverso una riproduzione apparsa in "Der Schlern" nel 1938 e in quella, incisa, utilizzata come *Attestato di appartenenza alla confraternita del Rosario*. Cfr S. SPADA PINTARELLI, *Sei-Settecento e la storia dispersa, in Domenicani a Bolzano* cit., 2010, pp. 236-257, in partic. pp. 237-238. La pianta della chiesa come si presentava al momento delle soppressioni è invece testimoniata dalla planimetria realizzata nel 1786 da Matthäus Wachter e conservata presso il Tiroler Landesarchiv di Innsbruck; E. COZZI, *Chiesa e convento dei Domenicani* cit., 2002, p. 66, fig. 1. Sulla base del disegno di Wachter, Nicolò Rasmò calcolò in sette metri di larghezza per dodici di lunghezza le dimensioni della cappella di San Nicolò; N. RASMO, *I distrutti affreschi guarienteschi nella chiesa dei Domenicani a Bolzano*, "Cultura atesina. Kultur des Etschlandes", IX, 1955, pp. 118-127.

²³³ Particolarmente preziose, e dettagliate, si rivelano le descrizioni stese da Nicolò Rasmò in due diverse occasioni: N. RASMO, *Un ciclo di affreschi guarienteschi nella chiesa dei Domenicani a Bolzano*, in *Alto Adige. Alcuni documenti del passato*, a cura di A. Podestà, Bergamo 1942, 3 voll., I, pp. 60-68; IDEM, *I distrutti affreschi guarienteschi* cit., 1955.

²³⁴ Sulla famiglia si veda in particolare P. D. NERI, *La famiglia de' Rossi mercanti fiorentini in Alto Adige (s. XIII-XIV)*, "Archivio per l'Alto Adige", XLIII, 1949, pp. 171-225; IDEM, *La famiglia dei Bocci in Alto Adige (Notizie storiche)*, "Archivio per l'Alto Adige", XLV, 1951, pp. 181-214.

²³⁵ T. FRANCO in *Atlante. Tr3cento* cit., 2002; EADEM, *Il Trecento. Pitture murali* cit., 2010.

²³⁶ A conferma dell'ipotesi proposta, Tiziana Franco rileva come altre *Pentecoste* dipinte da Guariento riservino a Pietro la posizione centrale, con grande fedeltà al testo biblico; si tratta, in particolare, della *Pentecoste* già di collezione

di *Storie di San Nicolò*, titolare della cappella, è suggerita dalla prassi dell'epoca; su tutto doveva imporsi un brillante cielo azzurro, carico di stelle dorate, forse simile a quello che Guariento dipingerà poco dopo nella cappella maggiore della chiesa degli Eremitani e puntualmente registrato da Paperbroch nelle parole citate in apertura.

Profeti a figura intera (tav. CLXXVI), con svolazzante cartiglio, svettavano nel sottarco di ingresso alla cappella, racchiusi all'interno di cornici quadrangolari modanate, e in prospettiva; le nobili figure dei santi indirizzavano i propri sguardi verso la cappella, mentre con viva gestualità mimavano un dialogo silenzioso e pacato. Due vigorosi ed energici *Arcangeli* (tavv. CLXXVIII-CLXXIX) vegliavano sull'ingresso della cappella dall'alto dell'arco di accesso, sulla parete sinistra della chiesa, respingendo con ardore due esseri diabolici in forma di serpente, neutralizzandoli con lunghe lance affilate. Su uno dei conci dell'arco di accesso è di recente riemerso un brano affrescato che mostra un paio di ali scattanti e variopinte, collocate in corrispondenza di una piccola edicola che fa coppia con un'altra visibile sul lato opposto; Tiziana Franco²³⁷ ha quindi supposto che in corrispondenza delle due edicole fossero collocate altrettante sculture con l'*Angelo annunciante* e la *Vergine annunciata*, visivamente integrate dalle pitture alle loro spalle secondo una prassi all'epoca assai diffusa²³⁸ e di grande impatto scenico.

A destra dell'ingresso, in direzione del presbiterio, si ergeva l'imponente figura di *San Cristoforo* (tavv. CLXXIX-CLXXX), che occupava l'intera parete in altezza; il santo, dipinto con straordinaria sintesi plastica e come stesse per muovere un passo in direzione della navata, era affiancato da storie della sua vita realizzate dal Secondo maestro di San Giovanni in Villa²³⁹ in uno stile che volutamente si accostava a quello di Guariento. Entro arcate trilobate sorrette da colonne tortili di vigoroso plasticismo, la vita del santo scorreva fluida, sintetizzata in nove episodi distribuiti in tre registri sovrapposti²⁴⁰.

Estense (cat. 2.1, tav. IV), la cui ubicazione attuale è sconosciuta, e di quella che fa parte del Polittico dell'*Incoronazione* (cat. 4, tavv. XV-XXXIX) conservato presso il Norton Simon Museum. T. FRANCO, in *Atlante. Tr3cento* cit., 2002, p. 118.

²³⁷ T. FRANCO, *Il Trecento. Pitture murali* cit., 2010, p. 173.

²³⁸ Come segnala la stessa studiosa, un caso analogo si rintraccia a Bolzano nell'affresco votivo Crille della parrocchiale (cfr. A. DE MARCHI, in *Atlante. Tr3cento* cit., 2002, cat. 1.8.2, pp. 33-34). Più diffusamente, su simili assetti, si veda T. FRANCO, *Pisanello et les expériences complémentaires de la peinture et de la sculpture à Vérone entre 1420 et 1440*, in *Pisanello*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parigi, 26-28 giugno 1996), ed. by D. Cordellier et B. Py, Paris 1998, 2 voll., I, pp. 121-160.

²³⁹ T. FRANCO, in *Atlante. Tr3cento* cit., 2002, pp. 122-130.

²⁴⁰ La narrazione è ricostruita da Tiziana Franco sulla base delle testimonianze di Nicolò Rasmò (N. RASMO, *Un ciclo di affreschi guarienteschi* cit., 1942; IDEM, *I distrutti affreschi guarienteschi* cit., 1955) e delle fotografie prebelliche; la studiosa ipotizza quindi che il ciclo prendesse avvio con l'episodio di *San Cristoforo al servizio del re*, seguito da *San Cristoforo al servizio del demonio* e *San Cristoforo interroga il demonio davanti alla croce*; il *demonio tenta di allontanarlo da essa* nel primo registro. Nel secondo ad una scena totalmente perduta seguiva *San Cristoforo portato davanti al re* e *San Cristoforo in carcere converte Nicea e Aquilina*. L'ultimo registro, infine, ospitava il *Martirio di Nicea e Aquilina* (?), il *Martirio di San Cristoforo* e si concludeva con una scena perduta. T. FRANCO, in *Atlante. Tr3cento* cit., 2002, pp. 122-130.

Dal lato opposto, vale a dire a sinistra rispetto all'ingresso in cappella Rossi-Botsch, la decorazione si disponeva in quattro fasce (fig. 73), di cui solo le tre superiori sono testimoniate per via fotografica. Riproponendo soluzioni già adottate in cappella carrarese, Guariento faceva liberamente fluire la narrazione fra la parete in cui si apriva la cappella e quella di controfacciata, dissimulando l'angolo con la continuità della pittura. In alto, accanto all'arco di accesso alla cappella, era raffigurato *San Giorgio* a cavallo nell'atto di colpire il drago con la lunga lancia vigorosamente serrata fra le mani, mentre la *Principessa* osservava in trepidante attesa sulla parete di controfacciata della chiesa (tav. CLXXVII); i protagonisti erano racchiusi all'interno di una cornice ad arco trilobato e fortemente prospettica, decorata sui profili esterni da squisite decorazioni vegetali di capricciosa fantasia, in parte desunte dal coevo lessico scultoreo. L'angolo, in alto, era tagliato da un arco realmente aggettante, che si saldava ai lati dell'episodio della lotta fra il santo cavaliere e il drago, sulle due pareti contigue, e che riproponeva la decorazione cosmatesca visibile nelle cornici che inquadravano i due arcangeli. Accanto alla *Principessa* era dipinto un riquadro che ospitava lo stemma della famiglia Botsch, ossessivamente ripetuto anche nella fascia sovrapposta agli altri affreschi in controfacciata.

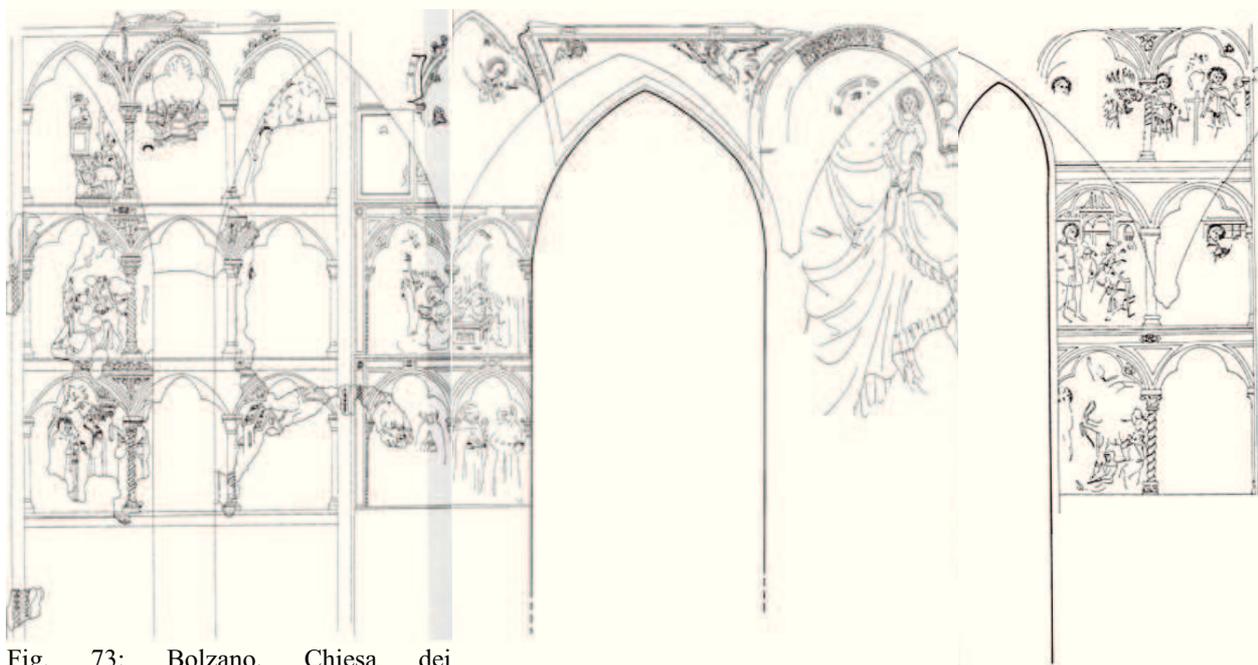


Fig. 73: Bolzano, Chiesa dei Domenicani, Ricostruzione grafica degli affreschi in controfacciata e nella parete sinistra (da Franco 2002).

Al di sotto, entro arcate trilobate sorrette da esili colonnine tortili, si trovavano due episodi della vita di Agostino nel registro superiore, a loro volta disposte sulle due pareti tangenti come già

San Giorgio e la Principessa, facendo perno sulla colonnina centrale dipinta proprio in corrispondenza della cesura angolare; più sotto figure di *Santi* a coppie erano disposte entro un'analogha incorniciatura, allineandosi anch'esse sulle due pareti contigue.

Il primo riquadro mostrava la *Conversione di Sant'Agostino* (tav. CLXXXIII). Il santo sedeva nel suo giardino con indosso ancora gli abiti laici, ma con il capo già illuminato dall'aureola. In grembo teneva aperto un libro, che leggeva a Simpliciano individuato nel personaggio vestito da eremita in piedi accanto a lui. La gestualità eloquente dei due protagonisti contribuiva in misura fondamentale a dare spessore e concretezza all'episodio, all'insegna dell'attitudine alla sciolta narrativa che caratterizza tutte le imprese del pittore; così, mentre Agostino era tutto concentrato nella lettura, al punto che con l'indice della mano destra posato sulla pagina seguiva ed enfatizzava le singole parole del testo, Simpliciano rispondeva accostando le mani in preghiera con atteggiamento devoto, ad evidenziare ancor più la grazia divina che i passi iscritti suscitavano. Dall'alto, infatti, planava l'angelo che aveva recato al santo il testo sacro, mentre i radi arbusti che crescevano gracili e spogli nel giardino della casa di Agostino rifiorivano improvvisamente, a simboleggiare la forza vivificatrice della nuova esperienza religiosa.

La scena successiva, sulla parete orientale, illustrava il *Battesimo di Agostino* (tav. CLXXXIV) che si svolgeva all'interno di una chiesa divisa in navate, restituita con straordinaria sintesi plastica. Il santo, in primo piano, emergeva dalla vasca battesimale, mentre un accolito alle sue spalle si preparava a coprirlo con un lembo di tessuto; è possibile che l'enigmatico personaggio vada identificato in Adeodato o Alipio, l'uno figlio e l'altro seguace del santo, che avevano condiviso con Agostino il primo sacramento²⁴¹. Poiché Adeodato, dicono le fonti, era all'epoca ancora un giovane adolescente, è piuttosto probabile si trattasse allora di Alipio, il cui battesimo era stato del resto raffigurato dallo stesso Guariento nella cappella maggiore della chiesa di Sant'Agostino a Padova²⁴². Sant'Ambrogio, che a Bolzano amministrava il sacramento, versava sul capo di Agostino l'acqua con una ciotola tondeggiante, chinandosi leggermente verso di lui. La vasca era un parallelepipedo di sapore classicheggiante, con decorazioni cosmatesche ordinatamente disposte sulle quattro facce.

I santi *Tommaso* (unica figura parzialmente sopravvissuta) e *Pietro Martire* (tav. CLXXXI), *Domenico e Francesco* (tav. CLXXXII), stavano a coppie all'interno di due arcate nel registro inferiore. *Tommaso* è chiaramente identificabile per il modellino di chiesa che regge saldamente in mano, il libro, e i raggi luminosi che lo investono. La chiesa è una perfetta architettura in miniatura,

²⁴¹ A. COSMA, in *Iconografia Agostiniana, XLI/1, Dalle origini al XIV secolo*, a cura di A. Cosma, V. Da Gai e G. Pittiglio, Roma 2011, pp. 315-317, cat. 121.

²⁴² A. M. SPIAZZI, in *Giotto e il suo tempo* cit., 2000, pp. 317-319, cat. 9, in partic. p. 318; T. FRANCO, *Guariento: ricerche tra spazio reale* cit., 2007, pp. 338-339.

che ben si confronta con le altre dipinte negli stessi anni dal maestro padovano²⁴³. Accanto gli stava una figura già pesantemente decurtata al tempo degli scatti fotografici, che indossava saio scuro e lungo manto nero; Niccolò Rasmus²⁴⁴ aveva in un primo tempo proposto di identificarla con Chiara, compagna di Francesco che era dipinto lì accanto. Più di recente Tiziana Franco²⁴⁵ ha suggerito che si tratti piuttosto di *San Pietro Martire*, come pare effettivamente confermato dalla palma che il santo reggeva nella mano destra e dalla veste indossata, domenicana e di foggia maschile. Il santo veronese, canonizzato il 26 marzo del 1253²⁴⁶, e solennemente traslato il 4 giugno del 1340 nel sepolcro scolpito da Giovanni di Balduccio nella basilica milanese di Sant'Eustorgio²⁴⁷, si offriva chiaramente a rappresentare i recenti modelli e campioni dell'ordine dei predicatori, ed è immaginabile che la fama derivata dalla traslazione ne avesse rilanciato ulteriormente l'immagine.

L'altra coppia di santi, *Domenico e Francesco*, si trovava sulla parete sinistra della chiesa; *Domenico* reggeva un libro aperto, in cui erano attentamente tracciate le righe con le iscrizioni, ed il giglio fronzuto nella sinistra. *Francesco* si presentava invece con libro e snella crocetta astile, mentre le stigmate, non visibili nelle riproduzioni fotografiche, dovevano certamente palesarsi nel dipinto ed è anzi probabile che con la mano sinistra il santo stesse appunto indicando la ferita aperta sul costato.

Un'analogha partizione ad arcate trilobate sostenute da colonne tortili inquadrava, sulla controfacciata, le *Storie di Sant'Antonio abate* (fig. 73) dipinte dal Primo maestro di San Giovanni in Villa²⁴⁸, accompagnate nel fregio superiore dallo stemma Botsch replicato più volte; come il dirimpettaio Cristoforo, anche il Santo eremita era protagonista di nove episodi distribuiti in tre registri sovrapposti, di cui sopravvivono fortunatamente porzioni di dimensione piuttosto estesa²⁴⁹. Tale sistema figurativo, che prevede che la scansione scenica sia organizzata da arcate trilobate poggianti su colonne tortili, è evidentemente modellato su quello utilizzato da Guariento nei riquadri già analizzati, sicché è facile supporre che il padovano abbia agito in qualità di capobottega predisponendo probabilmente anche le porzioni pittoriche realizzate poi dagli artisti locali, suoi possibili collaboratori nell'impresa decorativa della cappella Rossi-Botsch. Analoghi partiti e criteri

²⁴³ Si vedano in particolare gli edifici che compaiono nelle *Storie di Sant'Antonio abate* nella cappella dedicata al santo eremita all'interno della chiesa degli Eremitani (cat. 16, tavv. CLXXXVII-CCVI), in particolare negli episodi delle *Tentazioni di Sant'Antonio* (tav. CCI) e *Sant'Antonio battuto dai demoni e portato in salvo da un compagno* (tav. CCII). Sugli affreschi si veda il § 3.3.1.

²⁴⁴ N. RASMO, *I distrutti affreschi guarienteschi* cit., 1955.

²⁴⁵ T. FRANCO, in *Atlante. Tr3cento* cit., 2002, p. 115.

²⁴⁶ L. RÉAU, s.v. *Pierre Martyr de Vérone*, in *Iconographie de l'art chrétien. Tome III. Iconographie des Saints. III*, Paris 1959, pp. 1104-1106; G. KAFTAL, s.v. *St. Peter Martyr or of Verona*, in *Iconography of the Saints in the painting of North East Italy*, with the collaboration of F. Bisogni, Firenze 1978, pp. 843-854.

²⁴⁷ Cfr. A. FIDERER MOSKOVITS, *Giovanni di Balduccio's arca di San Pietro Martire: form and function*, "Arte lombarda", 96/97, 1991, 1/2, pp. 7-18.

²⁴⁸ T. FRANCO, in *Atlante. Tr3cento* cit., 2002, pp. 130-134.

²⁴⁹ In particolare, sopravvivono gli episodi dell'*Incontro di Sant'Antonio abate e il centauro*, e di *I Santi Antonio abate e Paolo eremita nutriti da un corvo*, e ampie porzioni di scene non meglio identificabili; *Ibidem*.

di organizzazione narrativa erano probabilmente adottati dal padovano anche all'interno della cappella Rossi-Botsch, circostanza che spiega allora il fregio a rigogliose volute vegetali proposto dal Primo maestro di San Giovanni in Villa nelle tre arcate superiori del ciclo eremitico da lui affrescato²⁵⁰, di pregevole fattura, che non apparteneva al lessico pittorico bolzanino e che fu invece più volte replicato da Guariento, suggestionato dalla coeva plastica veneziana (figg. 32-33); è possibile che, come nella più tarda cappella maggiore degli Eremitani, Guariento avesse sperimentato già a Bolzano il delizioso motivo vegetale, forse posto, proprio come a Padova, a ornare i costoloni della volta e le membrature architettoniche.

Tiziana Franco²⁵¹ ha chiarito come le scelte iconografiche sottese agli affreschi esterni alla cappella privata di famiglia, ovvero quelli dispiegati in controfacciata e sulla parete sinistra della chiesa, possano presupporre precise ingerenze da parte dei frati domenicani, interessati a proporre modelli di fede in cui l'ordine si riconosceva e a cui affidava la propria immagine pubblica. Del resto, un analogo intervento dei religiosi è stato supposto per simili e coeve realtà mendicanti²⁵², ma anche, più nello specifico, per altri ambienti della stessa chiesa dei Domenicani di Bolzano: già Guido Gentile²⁵³ e Friederike Wille²⁵⁴ avevano ipotizzato un attivo coinvolgimento dei frati nella messa a punto del ciclo della cappella di San Giovanni, anch'essa di patronato Rossi-Botsch, posta nell'andito di passaggio fra il presbiterio ed il chiostro, che nelle particolari scelte iconografiche si rivela conforme alla spiritualità domenicana²⁵⁵.

La presenza dei santi domenicani nel ciclo guarientesco, *Domenico, Tommaso e Pietro martire*, era chiaramente legata alla raffigurazione delle vicende salienti della vita di Agostino, la cui regola era stata adottata anche dall'ordine domenicano. Così, il fatto che Simpliciano compaia nella prima scena della vicenda di Agostino, con vesti da eremita ben evidenziate in ossequio a quanto la più aggiornata trattatistica agostiniana sosteneva e divulgava²⁵⁶, era funzionale ad

²⁵⁰ *Ibidem*.

²⁵¹ Cfr. T. FRANCO, in *Atlante. Tr3cento* cit., 2002; EADEM, *Il Trecento. Pitture murali* cit., 2010, pp. 173-174.

²⁵² L. BOLZONI, *La predica dipinta. Gli affreschi del Trionfo della morte e la predicazione domenicana*, in *Il Camposanto di Pisa*, a cura di C. Baracchini ed E. Castelnuovo, Torino 1996, pp. 97-114.

²⁵³ G. GENTILE, *Iconografia e ambienti spirituali*, in *Trecento. Pittori gotici a Bolzano*, Atti del convegno (Bolzano, 19 ottobre 2002), a cura di A. De Marchi, T. Franco e S. Spada Pintarelli, Trento 2006, pp. 25-43.

²⁵⁴ F. WILLE, *Die Argumentation der Bilder – Versuch einer Bilderlektüre in der Johanneskapelle im Bozner Dominikanerkloster*, in *Trecento. Pittori gotici a Bolzano* cit., 2006, pp. 57-65.

²⁵⁵ Gli studiosi hanno rilevato come l'*Uomo dei dolori* dipinto proprio sopra l'altare della cappella, rivesta un significato eucaristico, mentre il medesimo soggetto affrescato nel chiostro, in prossimità dell'ingresso, poteva piuttosto prestarsi a mistiche contemplazioni, analogamente al *Cristo passo* dipinto sopra la porta che collega la cappella al coro dei frati. Anche il *Trionfo della morte* dispiegato sulla parete orientale della cappella, oltre che giustificarsi con la destinazione funebre dell'ambiente, può trovare ulteriore motivazione nella sensibilità domenicana: la scena, infatti, era quotidianamente visibile dai frati che, dal convento, si recavano in chiesa, e li obbligava a riflettere sul Giudizio e sulle pene secondo un sistema di riferimenti simile a quello adottato nel Camposanto pisano.

²⁵⁶ Enrico di Friemar, ad esempio, sosteneva fortemente la natura di eremita di Simpliciano. Cfr. R. ARBESMANN, *Henry of Friemar's "Treatise on the Origin and Development of the Order of the Hermit Friars and its True and*

instaurare un collegamento di significato con le *Storie di Sant'Antonio abate e di San Paolo eremita* che erano dipinte subito accanto, ad indicare che il modello di vita pauperistico proposto dai due santi eremiti fu quello poi adottato dallo stesso Agostino e successivamente dai domenicani. Che la figura di Agostino fosse accompagnata da Simpliciano e da Ambrogio, che nella scena del Battesimo amministrava solennemente il sacramento, ha un preciso riscontro nelle parole di Agostino stesso, che nelle *Confessioni* (VIII, V 10.1-3) indicava appunto nei due santi i principali responsabili e alfieri della sua conversione²⁵⁷. Proprio in quegli anni, del resto, la promozione delle principali figure di eremiti veniva estesa all'ambito letterario, al punto che Jacopo da Varagine introdusse nella sua *Legenda Aurea* molteplici biografie di santi eremiti, mentre contemporaneamente Domenico Cavalca offriva una versione volgarizzata nelle note *Vitae Patrum*²⁵⁸.

Analogamente, il ciclo dedicato alle *Storie di Sant'Antonio abate*, in parte sopravvissuto ai bombardamenti e restituibile sulla base delle testimonianze fotografiche e delle prime descrizioni novecentesche²⁵⁹, veicolava ben precisi significati devozionali: ponendosi in stretta contiguità con le vicende agostiniane, e con la presenza di Simpliciano in veste di eremita, andava a completare il sistema di riferimenti cui l'ordine domenicano si ispirava.

Più libera e, si direbbe, svincolata da suggerimenti dei frati appare invece la scelta di dedicare vasto spazio alla figura di *San Cristoforo* (tavv. CLXXIX-CLXXX), che non solo giganteggiava accanto alla cappella Botsch, ma che era anche protagonista di un ciclo dedicato alla sua vita dipinto in connessione alla sua monumentale figura, in tre registri sovrapposti. All'immagine del santo era in genere attribuito un valore apotropaico, che potrebbe allora ben legarsi ai due *Arcangeli* che vegliavano sull'ingresso della cappella (tavv. CLXXVIII-CLXXIX), negando l'accesso alle forze demoniache, così come al vittorioso *San Giorgio* che lì accanto sconfiggeva il drago (tav. CLXXVII), a sua volta dipinto proprio vicino all'arco di accesso alla cappella. La presenza di Cristoforo doveva inoltre collegarsi strettamente alla famiglia dei committenti poiché, come ricorda Tiziana Franco²⁶⁰, Boccio Rossi-Botsch, fautore della costruzione e della decorazione della cappella, aveva un figlio che portava proprio il nome del pantagruelico

Real Title", "Augustiniana", 6, 1956, 1-3, pp. 37-145, in partic. p. 90.

²⁵⁷ T. FRANCO, in *Atlante. Tr3cento* cit., 2002, p. 115.

²⁵⁸ D. CAVALCA, *Cinque vite di eremiti dalle "Vite dei santi padri"*, a cura di C. Delcorno, Venezia 1992.

²⁵⁹ Di particolare interesse è la descrizione fornita da Nicolò Rasmò (N. RASMO, *Un ciclo di affreschi guarienteschi* cit., 1942; IDEM, *I distrutti affreschi guarienteschi* cit., 1955), più di recente precisata da Tiziana Franco; nell'ipotesi della studiosa, le scene dipinte comprendevano *Sant'Antonio ascolta un passo evangelico*, cui seguivano due scene completamente perdute e non identificabili nemmeno con il ricorso alle vecchie testimonianze; la narrazione proseguiva con *Sant'Antonio abate e il centauro*, affiancata da altre due scene non individuabili, *Sant'Antonio abate e San Paolo eremita nutriti da un corvo*, la *Morte di San Paolo eremita* (?), il *Seppellimento di San Paolo eremita* (?) e altre tre scene non meglio identificabili. T. FRANCO, in *Atlante. Tr3cento* cit., 2002, pp. 130-134.

²⁶⁰ T. FRANCO, in *Atlante. Tr3cento* cit., 2002, p. 124.

santo, morto in battaglia nel 1386²⁶¹, a che poteva allora aver preso parte attiva alla commissione di questo specifico soggetto.

Se l'immagine di Cristoforo era presenza frequente nelle chiese dell'epoca, inedita mi sembra l'idea di concepire l'opera come una sorta di monumentale pala agiografica (fig. 73), in cui la figura del santo centrale, inquadrata non a caso da una cornice che rimanda fedelmente alla carpenteria di un polittico gotico (figg. 28-29), è affiancata da episodi della sua vita distribuiti in più registri che arrivano a corrispondere, in altezza, alle dimensioni della figura centrale e che a loro volta sono segnalati da un sistema divisorio che nella scansione ad archi trilobati e nella presenza di colonnine tortili rimanda alla coeva produzione di cornici lignee²⁶². L'effetto finale doveva in origine essere accresciuto dalla stretta contiguità degli episodi biografici e della figura principale, che già nel Novecento risultava ormai solo parzialmente apprezzabile per la perdita di una fascia narrativa causata dall'apertura dell'alta monofora tuttora esistente²⁶³. Per completare l'ideale pala affrescata mancherebbero, chiaramente, gli episodi di sinistra, che non furono mai programmati. Una simile progettazione del piano decorativo, assai originale e concepito come un monumentale polittico che ritengo spetti in pieno alla fervida mente di Guariento, con cui l'autore delle *Storie* collaborò probabilmente in cappella di San Nicolò e che qui dipinse quando il padovano si trovava ancora sui ponteggi bolzanini²⁶⁴, mi sembra assai interessante e indicativa della capacità di Guariento di articolare su muro complesse macchine scenografiche continuamente dissimulando il confine fra spazio pittorico e spazio reale. Del resto, un simile trattamento della figura di Cristoforo doveva essere gradito alla committenza, soddisfacendone in pieno le esigenze propagandistiche; la tipologia della pala agiografica, nata probabilmente su impulso dei francescani²⁶⁵, si era largamente diffusa fra Due e Trecento venendo a comporre insieme altamente scenografici e raffinati. La raffigurazione affrescata di Cristoforo e delle sue vicende biografiche, pertanto, veniva non solo a celebrare la figura di un santo particolarmente venerato dalla famiglia Rossi-Botsch, con un non troppo velato riferimento al figlio di Boccio, ma si configurava come una pittura d'avanguardia che doveva stupire gli spettatori dell'epoca, manifestando di riflesso tutto il prestigio della dinastia dei suoi committenti.

²⁶¹ P. D. NERI, *La famiglia dei Bocci* cit., 1949, p. 204.

²⁶² Sui “*finti polittici*” realizzati in realtà ad affresco, e posti a simulare reali presenze si veda A. DE MARCHI, *La tavola d'altare*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Trecento*, a cura di M. Seidel, Firenze 2004, pp. 15-44, in partic. pp. 41-43.

²⁶³ L'ipotesi che esistesse una fascia ulteriore è stata formulata da RASMO (N. RASMO, *Un ciclo di affreschi guarienteschi* cit., 1942, p. 62; IDEM, *I distrutti affreschi guarienteschi* cit., 1955, p. 123), e accolta da FRANCO (T. FRANCO, in *Atlante. Tr3cento* cit., 2002, p. 124).

²⁶⁴ T. FRANCO, in *Atlante. Tr3cento* cit., 2002, p. 128.

²⁶⁵ Su genesi, sviluppo e funzione della pala agiografica si vedano V. M. SCHMIDT, *Tipologie e funzioni della pittura senese su tavola*, in *Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*, a cura di A. Bagnoli, R. Bartolini, L. Bellosi, M. Laclotte, Cinisello Balsamo (Mi) 2003, pp. 531-569, in partic. pp. 541-548; A. DE MARCHI, *La pala d'altare. Dal paliotto al polittico gotico*, Firenze 2009, pp. 117-127.

La volontà di meravigliare i propri concittadini si palesa, del resto, nelle molte commissioni e nei generosi finanziamenti stanziati dalla famiglia a scopo propagandistico e per “*dare visibilità attraverso il mecenatismo artistico ad un prestigio sociale acquisito da poco grazie alle sole prerogative economiche e finanziarie*”²⁶⁶. Fu proprio la forte necessità di riconoscimento sociale che, nel più generale contesto della Bolzano dell'inizio Trecento, indirizzò le scelte della committenza più avveduta verso le novità del linguaggio giottesco, in aperta cesura rispetto alle linee guida stabilite dai conti del Tirolo che ancora amavano affidarsi a maestranze allineate sullo stile gotico-lineare di matrice franco-tedesca²⁶⁷.

In tale contesto si colloca l'audace condotta dei Rossi-Bostch, che nel giro di pochi decenni commissionarono la cappella di San Giovanni nella chiesa dei Domenicani, anch'essa a destinazione funeraria²⁶⁸, finanziarono la costruzione del campanile dei domenicani, che insiste sulla prima cappella di famiglia e che è decorato all'esterno dai loro stemmi²⁶⁹; sovvenzionarono inoltre l'erezione del campanile dei Francescani²⁷⁰, la ristrutturazione della chiesa di San Giovanni in Villa²⁷¹, contribuirono alla parrocchiale di Santa Maria²⁷², e disposero infine un ricco legato in favore dell'ospedale cittadino²⁷³. Si evidenzia, pertanto, pur nel volgere delle generazioni e nel sempre più solido radicamento in città della famiglia, un coerente disegno di promozione della propria immagine pubblica attraverso importanti commissioni, che accomunò i singoli membri della dinastia nel perseguimento di un obiettivo comune. Il tentativo di radicarsi, anche culturalmente, nella nuova città continuò a convivere piuttosto ambiguamente con l'orgogliosa rivendicazione delle proprie origini, evidente nel *De Florentia* che accompagnava i nomi dei membri della dinastia sepolti nella prima cappella funeraria della famiglia, fino all'ultimo quarto del Trecento²⁷⁴.

La cappella di San Giovanni fu dotata di un elaborato ciclo pittorico attorno agli anni Trenta del Trecento in cui *Storie di San Giovanni Battista*, della *Vergine*, dell'*Infanzia di Cristo*, di *San Giovanni Evangelista* e infine di *San Nicolò*, oltre a scene isolate apparentemente slegate dalle vicende agiografiche, fra cui la più nota è il *Trionfo della Morte*, concorrevano a comporre un insieme di suggestivo impatto visivo e di profondo significato devozionale. Giovannino, o Bannino,

²⁶⁶ A. DE MARCHI, *Il momento sperimentale. La prima diffusione del giottismo*, in *Tr3cento. Pittori gotici a Bolzano*, catalogo della mostra (Bolzano, Städtisches Museum, 29 aprile – 23 luglio 2000), a cura di A. De Marchi, T. Franco e S. Spada Pintarelli, Trento 2000, pp. 47-117, in partic. p. 47.

²⁶⁷ *Ibidem*.

²⁶⁸ E. COZZI, in *Atlante. Tr3cento* cit., 2002, pp. 78-103, cat. 3.7.

²⁶⁹ *Ivi*, p. 83.

²⁷⁰ Con lascito testamentario di Boccio, amministrato dal figlio Enrico; il documento, datato 24 marzo del 1376, si conserva presso l'Archivio di Bolzano (S. 551 n. 11). Ringrazio Hannes Obemair, direttore dell'Archivio Storico della Città di Bolzano, per avermi fornito una copia del documento da lui stesso trascritto.

²⁷¹ T. FRANCO, in *Atlante. Tr3cento* cit., 2002, pp. 186-215, cat. 5.

²⁷² A. ALBERTI, G. BAMBONATO e L. DAL RI, *Scavi e ritrovamenti archeologici* cit., 2010, p. 81.

²⁷³ P. D. NERI, *La famiglia dei Bocci in Alto Adige* cit., 1951, p. 199.

²⁷⁴ A. ALBERTI, *Sepoltuario e lapidi funerarie, in Domenicani a Bolzano* cit., 2010, pp. 90-107, in partic. p. 99.

Rossi-Botsch con la moglie Catharina von Reichenberg, sono ritratti in ginocchio nel riquadro votivo proprio sopra l'altare della cappella, presentati a un emaciato *Cristo di dolore* dai rispettivi santi protettori le cui figure sono ora in parte mutile²⁷⁵.

All'interno della cappella sono stati rinvenuti cinque sepolcri, di cui due dotati di lapidi, che contenevano i corpi di dodici membri della famiglia e che rivelano l'uso intensivo dello spazio funerario fra 1324 e 1374. Il ricorso a fonti antiche e all'analisi stratigrafica permette di individuare i destinatari delle sepolture, che già Nicolò Rasmo aveva trovato vuote e prive di lapidi identificative. Secondo Alberto Alberti²⁷⁶ la lapide più antica va riconosciuta in quella di Giovannino, morto il 24 marzo del 1324, come assicura l'iscrizione un tempo leggibile lungo i margini²⁷⁷; la posizione di grande prestigio, subito davanti all'altare, in stretta vicinanza quindi all'affresco votivo che ritrae proprio Giovannino e consorte, conferma l'ipotesi dello studioso. Assieme a Giovannino erano probabilmente sepolte le mogli, una de Rubeis e Caterina von Reichenberg, oltre al padre Bartolomeo II, morto nel 1318 e quindi verosimilmente qui traslato da altro sito²⁷⁸. Seguiva il sepolcro di Volkmar von Niederthor, morto l'8 gennaio del 1347, e della moglie Elisabetta de Firmian, parenti dei Rossi-Botsch, deceduta nello stesso anno, dotato di stemma ed iscrizione ancora parzialmente leggibili. Erano poi inumati in cappella Heinrich von Niederthor, morto fra 1353 e 1356, e la consorte Chiara Jaudes, deceduta nel 1349, oltre alla loro figlia Gerwiga, prima moglie di Boccio Rossi-Botsch. Infine, erano qui sepolti Andrea Rossi-Botsch, morto nel 1373 circa, zio materno di Boccio, e la sposa von Weggenstein, morta nel 1372.

Non furono, quindi, solo esigenze celebrative a suggerire la costruzione di una seconda cappella funeraria di famiglia, ma anche più concrete necessità pratiche. Alla metà del Trecento lo spazio disponibile nella cappella di San Giovanni si stava infatti esaurendo e la famiglia esigeva nuovi ambienti da destinare all'eterno riposo dei propri esponenti. Il committente del ciclo pittorico, che celebrava un santo cui la famiglia era evidentemente molto devota, essendo presente già in cappella di San Giovanni²⁷⁹, fu probabilmente lo stesso Boccio, che non a caso aveva un figlio di nome Nicolò²⁸⁰; il finanziatore venne sepolto in cappella nel 1374, assieme alla seconda moglie Caterina von Völs, morta nel 1394, e alla figlia Margherita, che nel suo testamento “*sepulturam elegit in capella Sancti Nicolai apud Dominicanos Bauzani, ubi pater et antecessores sepulti sunt*”²⁸¹; il committente, pertanto, aveva confinato la prima moglie e alcuni membri della sua

²⁷⁵ E. COZZI, in *Atlante. Tr3cento* cit., 2002, p. 97.

²⁷⁶ A. ALBERTI, *Sepoltuario e lapidi* cit., 2010, p. 99.

²⁷⁷ *Ibidem*.

²⁷⁸ Alberto Alberti rileva, a tal proposito, la presenza di un affresco dedicato al Martirio di San Bartolomeo, evidentemente in omaggio a Bartolomeo Rossi-Botsch; *ivi*, p. 107, nota 40.

²⁷⁹ Cfr. E. COZZI, in *Atlante. Tr3cento* cit., 2002.

²⁸⁰ P. D. NERI, *La famiglia dei Bocci in Alto Adige* cit., 1951, pp. 181-214, in partic. pp. 188-189.

²⁸¹ A. MURA, *Figure di pittori trecenteschi nei documenti d'archivio di area atesina*, in *Atlante. Tr3cento* cit., 2002, pp.

famiglia nello spazio della vecchia cappella dinastica, riservando di contro alla sua seconda sposa un eterno giaciglio accanto a sé. Vi vennero poi inumati Anna Baas, prima moglie di Biagio Rossi-Botsch, e numerosi altri membri della famiglia con le rispettive consorti fino al 1585²⁸².

Quando la famiglia si estinse, alla metà del Seicento, la cappella cambiò intitolazione e destinazione. Le tombe vennero colmate di terra e chiuse, mentre le lapidi vennero distrutte. Recenti ritrovamenti e sondaggi archeologici hanno permesso di ricostruire parzialmente le sepolture: pare esistessero, in particolare, due sepolcri pensili da immaginare allestiti sulle pareti²⁸³, una novità rispetto alle più semplici lastre terragne della prima cappella di famiglia. E' quindi possibile che Boccio recepisce le più aggiornate correnti scultoree, oltre che pittoriche, che filtravano dalla Valpadana, commissionando per sé e per la moglie un'arca pensile della tipologia allora assai in voga nell'entroterra veneto. Pitture e sculture dovevano convivere con grande armonia figurativa sulle pareti, ed anzi forse vicendevolmente integrarsi dal punto di vista iconografico.

Non è certo per puro caso che il ricco banchiere fiorentino, naturalizzato trentino, scelse di affidare il lavoro a Guariento, che già aveva dato prova a Padova delle sue capacità di abile compositore di raffinati brani pittorici in perfetta continuità con sepolcri pensili (cfr. § 3.1.1). Il fascino esercitato dal precedente padovano doveva certo suggestionare l'ambizioso Boccio, allettato dalla possibilità di avere al proprio servizio il pittore di corte dei signori di Padova, foriero di prorompenti novità nel panorama artistico locale. Non è noto per quali tramite il mercante sia entrato in contatto con Guariento, il cui nome avrebbe del resto potuto essere suggerito dagli stessi frati domenicani presso la cui casa di Padova il pittore aveva già dato prova della propria abilità, e per i quali lavorerà ancora a Venezia, nella basilica dei Santi Giovanni e Paolo (cfr. § 3.4.1). O forse furono i contatti finanziari della stessa famiglia Botsch, diramati fin nella città euganea, a rendere possibile il prestigioso ingaggio.

Ciò che è certo, comunque, è che proprio l'impresa carrarese valse a Guariento la commissione bolzanina, che del resto si accosta al precedente non solo nell'armonica convivenza di pitture e sculture, ma anche nello sciolto fluire della narrazione che deborda oltre i limiti dello spazio circoscritto della cappella e che si appropria della parete sinistra e di quella di controfacciata della chiesa (fig. 73). La presa di possesso di tutta la prima campata della chiesa avveniva così per via figurativa, ed era manifestata dalla reiterata presenza dello stemma familiare. Del resto, le descrizioni dell'interno della chiesa precedenti al bombardamento evocano un'immagine in cui

292-298, in partic. p. 297, nota 41.

²⁸² In particolare Enrico I (1388), Hanns I (1403-1412), Biagio (1420), Georg (1437), Hanns II (1439), Cristof II (1484), Gaudenz I (1512-1516), Simone (1585); A. ALBERTI, *Sepoluario e lapidi* cit., 2010, pp. 99-101, e 105-106.

²⁸³ *Ivi*, p. 101.

stemmi famigliari si impadronivano di ogni spazio disponibile, mostrandosi “*sia su affreschi che su lapidi [...] pilastri, volte, pareti*”²⁸⁴, ad indicare un'accesa rivalità fra le famiglie di committenti, che prepotentemente celebravano la propria dinastia per il tramite del rispettivo blasone.

Il pomposo splendore della decorazione pittorica commissionata da Boccio doveva avere un valido corrispettivo nella sontuosità delle esequie, in parallelo a quanto contemporaneamente avveniva in Valpadana. Sebbene, infatti, nessuna fonte antica tramandi informazioni in merito alle pratiche funerarie della famiglia, il ricco corredo parzialmente recuperato dalle tombe della cappella di San Nicolò lascia supporre una precisa attenzione riservata all'esibizione funebre, nel più generale contesto della spettacolarizzazione della morte²⁸⁵ a fini celebrativi già ben indagata per altri ambienti. Membri della famiglia Rossi-Botsch, infatti, si presentarono all'ultimo appuntamento col divino bardati nelle loro divise più sfarzose, con ricchi corredi di armi da parata e morbidi tessuti finemente decorati. Si tratta, nello specifico, di una lunga spada minuziosamente abbellita da ornamenti in forma di croce in agemina d'oro, che stilisticamente e tecnicamente è ben accostabile ad esemplari di XIV secolo; parte dell'impugnatura era probabilmente in avorio o altro materiale pregiato e deperibile²⁸⁶. Si ha inoltre notizia del ritrovamento, in alcune tombe della cappella non specificatamente indicate, di tessuti riccamente adornati, saccheggiate all'epoca del loro ritrovamento²⁸⁷, mentre speroni e un'altra spada risalgono al secolo successivo.

La presenza di un corredo marziale, con armi ed elementi tipici della cavalleria, è sembrata ad Angela Mura²⁸⁸ incoerente rispetto allo *status* civile di Boccio, al punto che la studiosa ha ipotizzato si trattasse piuttosto della sepoltura di un membro della famiglia di Caterina von Völs, seconda moglie di Boccio, noti ministeriali di Fiè e cavalieri. In realtà non sono documentate sepolture di quella famiglia all'interno della cappella di San Nicolò, né è necessario ipotizzare che il defunto cui il corredo era destinato fosse un guerriero, poiché anzi la prassi dell'epoca dimostra come in molti casi anche i meno temerari godessero dell'onore di una dotazione a prima vista cavalleresca ma che, in realtà, si limitava ad armi da parata tutt'altro che letali²⁸⁹.

²⁸⁴ N. RASMO, *La Chiesa dei Domenicani a Bolzano (Note araldiche e genealogiche)*, “Archivio per l'Alto Adige”, XXXVI, 1941, pp. 359-380, in partic. p. 361. Sulla folta presenza di stemmi nel chiostro cfr. N. RASMO, *Il XIII volume delle cronache di Marx Sittich von Wolkenstein*, “Cultura Atesina. Kultur des Etschlandes”, V, 1951, pp. 64-139, in partic. p. pp. 77-78.

²⁸⁵ Cfr. A. RIGON, *I funerali carraresi nella cronachistica*, in *Padova Carrarese*, Atti del Convegno (Padova, 11-12 dicembre 2003), a cura di O. Longo, Padova 2005, (I Poliedri, 1), pp. 285-298.

²⁸⁶ L'arma era stata rubata nel corso di lavori di pavimentazione stradale e prontamente ceduta ad un privato che cercò di venderla ad un antiquario locale. Allertata, la soprintendenza si mise velocemente alla ricerca del manufatto, che ritrovò fortunatamente presso un venditore d'antichità di Bolzano. Il corredo è stato attribuito alla tomba di Boccio; P. MAYR, *Das Schwert des Botschen. Betrachtungen zu einem für die Bozner Stadtgeschichte bedeutsamen Fund und zur Geschichte des Domonikanerklosters in Bozen*, “Der Schlern”, 50, 1976, pp. 302-314.

²⁸⁷ A. ALBERTI, *Sepoltuario e lapidi* cit., 2010, p. 107, nota 50.

²⁸⁸ A. MURA, *Figure di pittori trecenteschi* cit., 2002, p. 297, nota 41.

²⁸⁹ Cfr. *Cangrande della Scala. La morte e il corredo di un principe nel Medioevo europeo*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 23 ottobre 2004 – 23 gennaio 2005), a cura di P. Marini, E. Napione e G. M. Varanini, Venezia 2004.

L'ambiziosa famiglia Rossi-Botsch, pertanto, si propose nel corso del Trecento come la grande innovatrice del panorama artistico cittadino, richiamando pittori di gran fama e aggiornati sulle più moderne invenzioni figurative dell'epoca.

3.3. GLI EREMITANI

Nel corso del XIV secolo i frati eremiti di Sant'Agostino percepirono la necessità di dotare le proprie chiese di articolati cicli pittorici, in cui le origini pauperistiche dell'ordine, e la diretta discendenza da Agostino, erano visualizzate con grande evidenza. Parallelamente, si producevano numerosi trattati in cui la lettura pilotata di determinati fatti storici supportava ulteriormente le istanze dell'ordine. Fra i santi più rappresentativi, accanto naturalmente allo stesso Agostino, compariva spesso Antonio eremita che ben si prestava ad incarnare i valori di povertà proclamati dall'ordine.

In tale contesto, la chiesa agostiniana di Padova si presta a privilegiate letture: due cicli dipinti da Guariento, infatti, si inseriscono perfettamente nel peculiare clima culturale dell'epoca e permettono di avanzare interessanti ipotesi sulle modalità di gestione figurativa dei frati, da immaginare tuttavia in accordo alle esigenze specifiche dei laici donatori che finanziarono le imprese.

3.3.1 LA CAPPELLA DI SANT'ANTONIO ABATE NELLA CHIESA DEGLI EREMITANI DI PADOVA

L'anonimo autore del *Diario o sia giornale* del 1762 traccia un'accurata descrizione della chiesa degli Eremitani di Padova, di cui elenca arredi, altari e pitture con dovizia di particolari; accanto alla cappella Cortellieri, sul fianco destro dell'edificio, vede una “*Cappella chiusa da tavole, dove [i frati] ripongono quanto loro occorre*”²⁹⁰. Ancora nel 1930 la cappella era ridotta a deposito di legna e carbone; in quell'anno Vittorio Lazzarini notava al suo interno “*tracce su di una parete di una decorazione ornamentale che inquadra i resti di alcune teste con aureola*”²⁹¹. Attribuiti dubitativamente dal Lazzarini a Giusto de' Menabuoi, gli affreschi furono ricondotti alla mano di Guariento da Lucio Grossato²⁹², che per primo se ne occupò dopo che la cappella fu riaperta e i dipinti restaurati, nel contesto del vasto intervento di risanamento post-bellico diretto da Ferdinando Forlati²⁹³. Ad oltre due secoli dalla sua chiusura, che ne aveva causato il completo oblio²⁹⁴, la cappella tornò quindi fruibile e gli affreschi furono nuovamente visibili, ma

²⁹⁰ *Descrizione della chiesa degli Eremitani*, in *Diario o sia giornale per l'anno 1762*, Padova 1762, pp. 98-111, in partic. p. 104.

²⁹¹ V. LAZZARINI, *Un'altra cappella di Giusto pittore agli Eremitani di Padova*, “Archivio Veneto”, V, 1930, 8, p. 81. In quell'occasione lo studioso ipotizzava si trattasse della decorazione affrescata da Giusto de' Menabuoi a corredo della sepoltura di Enrico Spisser; cfr. S. BETTINI, *Giusto de' Menabuoi e l'arte del Trecento*, Padova 1944, pp. 63-65.

²⁹² Lucio Grossato fu il primo ad interessarsi agli affreschi, proponendo un'attribuzione a Guariento per le figure del sottarco; L. GROSSATO, *La chiesa degli Eremitani*, “L'Orologio”, 51, 1956, s.i.p.; IDEM, *Il Guariento agli Eremitani*, in *Per l'inaugurazione della Sagrestia degli Eremitani in Padova*, Padova 1971, pp. 83-92.

²⁹³ F. FORLATI, *Restauro della chiesa degli Eremitani a Padova*, “Bollettino d'Arte”, XXXIII 1948, pp. 80-84, in partic. p. 80.

²⁹⁴ La cappella è infatti ignota a tutte le fonti padovane, pur in genere così attente ai fatti artistici locali; tale circostanza pare aver pesato anche sulla critica moderna, al punto che gli affreschi, pur notevolmente interessanti tanto dal punto

irrimediabilmente deteriorati; allo stato attuale risulta completamente perduta la decorazione della volta a crociera, gran parte di quella della parete sinistra (tav. CXCVI), ridotta a tre lacerti isolati, la porzione centrale della parete di fondo (tav. CLXXXVIII), parti di quella destra (tav. CC) e della controfacciata (tav. CXC)²⁹⁵.

Se la proposta attributiva avanzata da Grossato fu pienamente accolta e confermata dalla critica successiva, non altrettanto unanimi furono le ipotesi su cronologia e iconografia del ciclo affrescato, anche per le oggettive difficoltà di analisi dei dipinti; l'opera fu variamente datata all'inizio²⁹⁶ o alla fine della carriera dell'artista²⁹⁷, e gli episodi dipinti furono interpretati come storie francescane²⁹⁸. Più di recente Tiziana Franco²⁹⁹, che con convincenti argomenti stilistici data il ciclo alla fine degli anni Cinquanta, ne interpreta il tema come raffigurazione di vicende eremitiche, e Giuliana Ericani³⁰⁰ propone infine di identificare il santo raffigurato in Antonio abate.

L'analisi delle porzioni pittoriche superstiti, tornate a discreta leggibilità dopo l'ultimo restauro³⁰¹, e il riferimento a specifiche fonti agiografiche permettono di proporre una circostanziata lettura dei singoli episodi, identificabili ora con certezza, e di individuare nel protagonista del ciclo precisamente il santo eremita; tale proposta è ulteriormente avvalorata dall'intitolazione trecentesca della cappella, che un inventario stilato alla fine del XIV secolo menziona appunto come “*capella*

di vista stilistico quanto iconografico, non vengono citati nell'approfondito studio di George Kaftal; G. KAFTAL, s.v. *St. Anthony the Great*, in *Iconography of the Saints* cit., 1978, pp. 51-72.

²⁹⁵ Sebbene non vadano sottovalutate le negative conseguenze del bombardamento, cui vanno imputati difetti di adesione della superficie pittorica rilevati nel corso dell'ultimo restauro, è probabile che i danni maggiori risalgano al momento in cui la cappella fungeva da magazzino.

²⁹⁶ Una precoce esecuzione del ciclo fu proposta in prima istanza da Francesca Flores D'Arcais che suggeriva di collegare l'impresa alla presenza del pittore agli Eremitani nel 1338, testimoniata per via documentaria; il 9 aprile di quell'anno, infatti, il capitolo si riunì per nominare un procuratore, ed il pittore fu presente in qualità di testimone. F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento. Tutta la pittura* cit., 1974, pp. 63-64. Alcuni anni più tardi la studiosa si disse meno convinta della datazione, e più propensa a credere l'impresa opera della maturità dell'artista (EADEM, *Guariento e Bolzano* cit., 2000, p. 127), mentre di recente è tornata a proporre l'originaria datazione attorno al 1338 (EADEM, *Profilo di Guariento*, in *Guariento e la Padova Carrarese* cit., 2011, p. 18).

²⁹⁷ Sergio Bettini è incline a vedervi una delle ultime opere dell'artista; cfr. S. BETTINI, *Le pitture di Giusto de' Menabuoi nel Battistero del Duomo di Padova*, Venezia 1960 pp. 26-27; S. BETTINI, L. PUPPI, *La chiesa degli Eremitani di Padova*, Vicenza 1970, p. 37. Secondo Rodolfo Pallucchini l'impresa sarebbe invece databile in un momento assai prossimo alla decorazione della cappella carrarese; R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia 1964, p. 113. Con Bettini concordano Anna Maria Spiazzi e Davide Banzato; A. M. SPIAZZI, *Padova*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucco, Milano 1992, 2 voll., I, pp. 88-177, in partic. p. 112; D. BANZATO, *Guariento*, in *Giotto e il suo tempo* cit., 2000, pp. 176-180, in partic. p. 179. Una soluzione di compromesso, per la verità non condivisibile e assai poco convincente, è di recente proposta da Giuliana Ericani che ipotizza che le *Sante* del sottarco vadano datate attorno al 1338, e che lo *Storie* affrescate all'interno della cappella spettino, di contro, ai pieni anni Sessanta; G. ERICANI, *Guariento tra Bassano e Padova. Analisi e restauri*, in *Da Guariento a Giusto de' Menabuoi* cit., 2012, pp. 181-193, in partic. p. 191.

²⁹⁸ F. FLORES D'ARCAIS, *Un'altra cappella dipinta dal Guariento agli Eremitani di Padova*, “*Arte Veneta*”, 13-14, 1959-1960 (1960), pp. 189-191; EADEM, *Guariento. Tutta la pittura* cit., 1974; EADEM, *Profilo di Guariento* cit., 2011.

²⁹⁹ T. FRANCO, *Guariento: ricerche tra spazio reale* cit., 2007, pp. 339, 344-345.

³⁰⁰ G. ERICANI, *Guariento tra Bassano e Padova* cit., pp. 190-191.

³⁰¹ Ringrazio il dott. Luca Majoli dell'Archivio e Laboratorio fotografico della Soprintendenza per i beni storici artistici ed etnoantropologici per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso, per avermi concesso di consultare il materiale d'archivio relativo ai restauri della cappella, condotti sotto la direzione di Pinin Brambilla Barcilon nel 1999.

Le vicende del santo eremita furono estesamente narrate dal suo seguace Atanasio, che ne scrisse una minuziosa biografia nel IV secolo³⁰³ destinata a divenire imprescindibile riferimento per tutte le successive *Vite* del santo, fra cui in particolare le *Vitae Patrum* di Domenico Cavalca³⁰⁴ e la *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine³⁰⁵. La narrazione agiografica trova precisi riscontri negli episodi affrescati: il solitario abate, uno dei prediletti e più rappresentativi santi dell'ordine agostiniano, è dipinto come vittorioso avversario del male, che dopo innumerevoli prove spiritualmente e fisicamente estenuanti trionfa in virtù della saldezza della propria fede e ottiene per questo una ricompensa divina. Non a caso, grandissimo spazio è riservato alla raffigurazione delle tentazioni e della lotta contro il demonio, presenti in almeno quattro riquadri, e all'esperienza eremitica del santo, che richiamava le origini pauperistiche dell'ordine.

Gli episodi narrativi si snodano sulle pareti laterali della cappella, organizzati in due registri sovrapposti di tre riquadri ciascuno; il racconto prende avvio dalla parete sinistra, con il primo riquadro in alto, e continua con andamento elicoidale nel registro inferiore e quindi nella parete opposta (fig. 74).

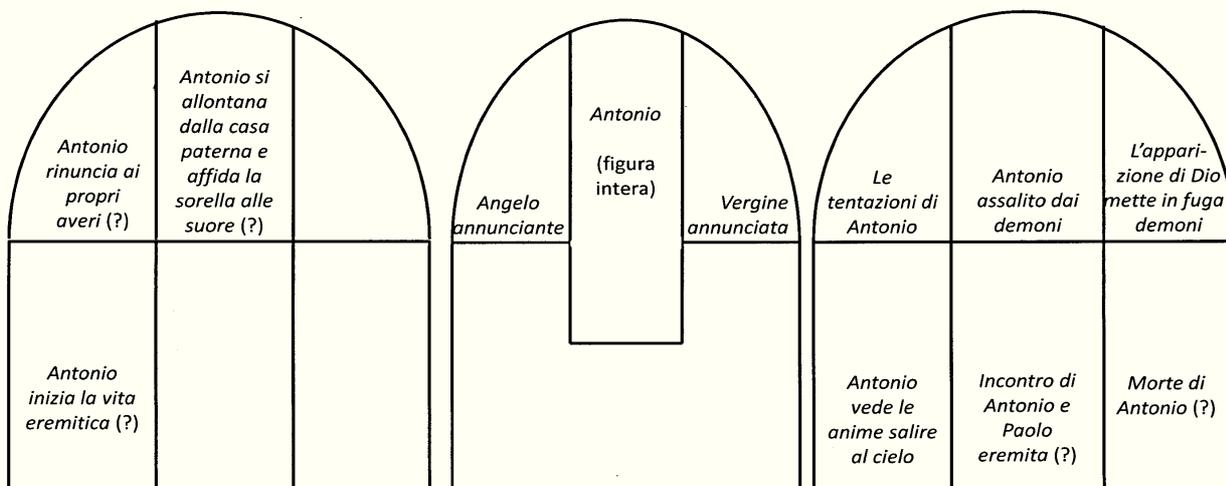


Fig. 74: Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella di Sant'Antonio abate, schema degli affreschi sulle pareti laterali e di fondo.

³⁰² L'inventario è parzialmente trascritto in L. GARGAN, *Libri di teologi agostiniani a Padova nel Trecento*, "Quaderni per la storia dell'Università di Padova", 6, 1973, pp. 1-23, in part. p. 15.

³⁰³ S. ATANASIO, *Vita di Antonio*, Introduzione di C. Mohrmann, Testo critico e commento a cura di G. J. M. Bartelink, Traduzione di P. Citati e S. Lilla, Roma 1981, (Vite dei Santi, 1).

³⁰⁴ D. CAVALCA, *Cinque vite di eremiti* cit., 1992.

³⁰⁵ J. DA VARAZZE, s.v. *De Sancto Antonio*, in *Legenda aurea. Con le miniature del codice Ambrosiano C 240*, testo critico riveduto e commentato a cura di G. P. Maggioni, traduzione italiana di G. Agosti, Milano 2007, (Edizione nazionale dei testi mediolatini, 20), 2 voll., I, pp. 186-191.

In quella di fondo, notevolmente danneggiata, doveva probabilmente campeggiare un'immagine a figura intera del santo titolare della cappella, posta subito sopra l'altare; più in alto, ancora parzialmente visibili, due riquadri con l'*Angelo annunciante* e la *Vergine annunciata*³⁰⁶ (tav. CLXXXVIII). Nella parete di controfacciata -la cui superficie è interrotta dalla presenza di una monofora duecentesca, e scandita da due lesene, sobrie testimonianze del primitivo assetto del fianco della chiesa³⁰⁷- è possibile intuire la presenza di una *Adorazione dei Magi* (tavv. CXC-CXCII): sulla destra si nota infatti un bambino fasciato adagiato in grembo alla madre, vestita di azzurro, mentre due travetti lignei sono tutto ciò che rimane del loro riparo; a sinistra, invece, si indovina la sagoma di un personaggio forse in groppa ad un destriero, con veste arancione. Se interpreto correttamente i lacerti di affresco, stiamo quindi assistendo alla regale sfilata dei Magi, che fanno il loro ingresso da sinistra; a destra la Vergine con il Bambino stanno compostamente in attesa di ricevere l'omaggio dei tre re. In piccole formelle mistilinee sulle lesene compaiono episodi di non facile lettura, ma da riferire forse all'infanzia di Cristo; se così fosse, si dispiegherebbe sulla controfacciata una raffigurazione degli episodi salienti della vita del giovane Gesù.

Nel sottarco di accesso alla cappella (tavv. CXCI-CXCV) rimangono sei figure di sante a mezzo busto accompagnate da iscrizioni e attributi solo parzialmente leggibili³⁰⁸, poste all'interno di cornici a mandorla scorciate in prospettiva, e separate da una decorazione a foglie carnose; nella parte bassa del sottarco potevano forse trovarsi immagini di sante a figura intera, in parallelo a quanto lo stesso Guariento realizzerà nella cappella maggiore della medesima chiesa.

La scansione narrativa è accuratamente orchestrata (fig. 74): il primo registro è riservato alle tappe iniziali della rinuncia alla vita mondana; il secondo probabilmente alle prime fasi dell'esperienza eremitica; il terzo alle tentazioni, e alla vittoria del santo sul demonio; il quarto ai momenti finali della sua vita, quando Antonio, vinta ormai la lotta contro il nemico, può votarsi alla meditazione fino al sopraggiungere della morte.

Pur con le dovute cautele, necessarie visto lo stato precario in cui versano le pitture della parete sinistra, è possibile ipotizzare che la storia prenda avvio con i due episodi di *Antonio rinuncia ai propri averi* e *Antonio si allontana dalla casa paterna e affida la sorella alle suore*, mentre l'ultimo episodio che concludeva la triade narrativa è totalmente scomparso. Tale ipotesi ha riscontro nella *Vita* di Atanasio, e trae conferma dal confronto con il ciclo antoniano dipinto dal Maestro della Madonna Castelbarco nella Sala del Capitolo del convento francescano di Bassano del Grappa, ora inglobata nel Museo Civico, ispirato al ciclo padovano che qui si sta analizzando

³⁰⁶ Erroneamente interpretati da Giuliana Ericani come episodi -non meglio specificati- della vita del santo abate; G. ERICANI, *Guariento tra Bassano e Padova* cit., 2012, p. 190.

³⁰⁷ Prima della costruzione della cappelle laterali, la parete corrispondeva di fatto a quella esterna della chiesa.

³⁰⁸ Sono riconoscibili *Elena*, la *Maddalena*, *sant'Orsola*, mentre le altre non sono identificabili; si tratta di una santa con giglio e corona, una santa con libro, ed infine una con libro, palma del martirio e corona.

(fig. 75)³⁰⁹.



Fig. 75: Maestro della Madonna Castelbarco, *Antonio rinuncia agli averi e Antonio si allontana dalla casa paterna e affida la sorella alle suore*. Bassano del Grappa (Vi), Chiesa di San Francesco, Sala del Capitolo.

Il primo riquadro (tav. CXCVII) ci mostra tre personaggi -ma in origine l'assemblea doveva essere più numerosa, ed estendersi a quella parte del dipinto che ora è ridotta da una vasta lacuna- all'interno di un edificio suddiviso in vani, voltato a crociera, e illuminato da due agili monofore ad arco trilobato che si aprono sulla parete di fondo. I tre astanti, sulla sinistra, fissano concentrati un evento che si sta svolgendo loro accanto. La scena dipinta, pur se frammentaria, è facilmente collegabile ad uno degli episodi riportati da Atanasio: il giovane Antonio, rimasto orfano di entrambi i genitori, che avevano affidato alle sue cure la sorella minore, meditava spesso sulla condotta di vita degli Apostoli e sulla loro totale rinuncia ai beni materiali. Racconta Atanasio che assorto in simili pensieri Antonio entrò in chiesa; proprio in quel momento il celebrante recitava un passo evangelico in cui Gesù invitava il ricco a donare tutti i propri averi ai poveri e a seguirlo. Colpito dalle parole pronunciate da Cristo, che gli parvero una risposta ai suoi pensieri e alle sue riflessioni, il santo uscì dalla chiesa e donò ai poveri del villaggio tutti i beni che i genitori gli avevano lasciato³¹⁰. La narrazione dipinta, quindi, inizia nel momento in cui il santo intuisce il proprio destino, e compie il primo passo della sua personale esperienza eremitica liberandosi delle ricchezze materiali. Il processo di distacco dal mondo continua nel successivo riquadro (tav. CXCVIII), che sebbene ridotto ad un singolo lacerto, va a mio avviso interpretato come *Antonio si allontana dalla casa paterna e affida la sorella alle suore*, immediatamente susseguente al primo tanto nella narrazione di Atanasio quanto nelle *Storie* dipinte a Bassano. E' visibile l'interno di un edificio, che la suddivisione in navate, la presenza di una calotta absidale, e quella di un tabernacolo

³⁰⁹ F. MENEGHETTI, *Verso il Museo della città: gli affreschi della Sala Capitolare di San Francesco a Bassano all'interno del nuovo percorso museale*, tesi di specializzazione, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, Scuola di Specializzazione in Storia dell'arte e delle Arti minori, rel. dott.ssa Cristina Guarnieri, a.a. 2008-2009, pp. 23-24. Gli affreschi di Bassano, a differenza di quelli dipinti da Guariento a Padova, sono citati e riprodotti in G. KAFTAL, s.v. *St. Anthony the Great* cit., 1978. Sull'anonimo Maestro della Madonna Castelbarco cfr. F. PIETROPOLI, in *Atlante. Tr3cento* cit., 2002, pp. 69-72, cat. 3.2.

³¹⁰ S. ATANASIO, *Vita di Antonio* cit., 1981, pp. 9-11.

permettono di individuare ancora una volta in una chiesa. Non si distinguono figure umane, evidentemente andate perdute per la rovina dell'affresco. La scena va riferita al momento in cui Antonio entrò nuovamente in chiesa, dopo aver donato le proprie ricchezze ai poveri, proprio quando si leggeva il monito del Signore a non preoccuparsi del domani. Di nuovo, le parole evangeliche parvero al giovane santo un messaggio rivolto direttamente e specificamente a lui; Antonio uscì quindi dalla chiesa, affidò la sorella alle suore, e si votò definitivamente alla vita ascetica³¹¹. La narrazione proseguiva con un ulteriore riquadro, di cui non è rimasto più nulla; quest'ultimo episodio doveva concludere il percorso di allontanamento dal mondo intrapreso dal santo.

Nel registro inferiore si conserva solo un'esigua porzione del primo riquadro (tav. CXCIX); nonostante l'estrema lacunosità del frammento, si coglie una fondamentale novità nell'ambientazione narrativa: il pittore ha infatti abbandonato le quinte architettoniche per situare la scena finalmente in un panorama desertico, che farà poi da sfondo a tutti i successivi episodi della vita del santo. Due promontori rocciosi, privi di qualsiasi forma di vegetazione, si stagliano sul cielo terso. E' chiaro che Antonio ha ormai completamente abbandonato la civiltà, per ritirarsi definitivamente nella solitudine del deserto egiziano. Gli elementi sono troppo scarsi per individuare con sicurezza l'episodio raffigurato; potrebbe forse trattarsi di una delle visite fatte da Antonio ad altri asceti della regione, presso cui spesso si recava per trarne insegnamenti³¹².

Nel primo registro della parete destra (tavv. CC-CCI), ha inizio il racconto delle tentazioni subite dall'eremita e del suo percorso verso la definitiva vittoria. Narra Atanasio che il diavolo tentò il santo con il ricordo delle ricchezze, e quello della sorella e dei parenti; poi con l'avidità per il denaro, il desiderio di gloria, la golosità per un cibo prelibato. Infine, resosi conto della fermezza di Antonio, provò quindi con l'ultima possibilità, e “*confidò in quelle armi che sono nell'ombelico del ventre [...] le prime insidie che esso tende contro i giovani*”³¹³, assalendo il santo di notte e turbandolo con pensieri lussuriosi che Antonio, arrossendo, scacciava con le preghiere. La notte prendeva l'aspetto di una donna e si recava da Antonio, allettandolo con dolci promesse; ma il santo allontanava ogni tentazione concentrandosi sulla preghiera e sulla meditazione. Tale specifico episodio, una delle più note tentazioni e forse la più frequentemente raffigurata, è efficacemente visualizzato nel dipinto che stiamo analizzando: a sinistra una chiesa, presenza rassicurante, fa da sfondo alla figura del santo, perduta. Nella parte opposta si staglia un fondale roccioso di pietre profilate duramente, alte e scivolose, fra cui avanza il demonio in sembianze femminili, i lunghi capelli ricciolati impudicamente sciolti sulle spalle e lo sguardo insolente fisso davanti a sé. La

³¹¹ *Ivi*, pp. 11-12.

³¹² *Ibidem*.

³¹³ *Ivi*, pp 17-21.

presenza delle due corna caprine non lascia dubbi al riguardante sulla reale identità del personaggio raffigurato, peraltro già suggerita dai sottili occhi da rettile, come socchiusi in un ghigno sinistro. E' probabile che l'episodio fosse completato dal simbolo della vittoria di Antonio sul demone: questi, infatti, non riuscendo a vincerlo, sconfitto e umiliato, era apparso al santo con l'aspetto che aveva assunto nella sua mente, e cioè quello di un ragazzino nero. I due momenti narrativi sono raffigurati all'interno di un unico riquadro anche a Bassano (fig. 76), dove il diavolo sotto mentite spoglie femminili tende le braccia verso il santo e lo invita a giacere sul letto alle sue spalle, mentre Antonio, con vivace espressività, fugge nella direzione opposta. La costruzione della scena bassanese, del resto, è molto vicina al precedente di Guariento, fin nella fisionomia del demone tentatore, nella tipologia di chiesa ritratta sullo sfondo, e nella generale disposizione dei singoli elementi.



Fig. 76: Maestro della Madonna Castelbarco, *Le tentazioni di Antonio*, e *Antonio assalito dai demoni è soccorso da un compagno*. Bassano del Grappa (Vi), Chiesa di San Francesco, Sala del Capitolo.

Il successivo riquadro (tav. CCII), solcato da vaste lacune al centro, in alto, e nella porzione inferiore destra, è idealmente diviso in due successivi e consequenziali momenti narrativi; rappresenta, in primo piano, *Antonio assalito dai demoni* e sullo sfondo *Antonio soccorso da un compagno*. A questo punto della sua vita il santo si era ormai definitivamente ritirato a vivere fra i sepolcri, che gli antichi -informa Atanasio- consideravano luoghi abitati dai demoni, così come i deserti. Antonio si era quindi recato a sfidare apertamente il diavolo, affrontandolo sul suo stesso terreno e dimostrando così la saldezza della sua fede. Il suo unico sostentamento era dato dal poco pane che un compagno gli portava a lunghi intervalli di tempo. Il demone, temendo che in breve tempo l'intero deserto si potesse popolare di asceti, aggredì Antonio con una moltitudine di compagni, con tale violenza da lasciarlo a terra in fin di vita³¹⁴; è quanto Guariento ha dipinto nella parte sinistra del riquadro, dove il santo, inginocchiato (la figura è mutila, ma ben si distingue la veste scura indossata dall'eremita, ricadente a terra in un abbondante pannello), è assalito da una folla di neri esseri diabolici dall'aspetto ferino, dotati di ali scure ed appuntite, artigli e zampe

³¹⁴ *Ivi*, pp. 25-26.

mostruose. Per divina provvidenza, continua Atanasio, il giorno dopo il compagno si recò da Antonio a portargli il pane, e trovandolo steso a terra se lo caricò in spalla e lo portò alla chiesa del villaggio. Il pittore ha scelto di mettere in risalto soprattutto la lotta fra Antonio e i demoni, raffigurata in primo piano e fulcro visivo del riquadro; sulle difficoltà incontrate, e vinte, dall'eremita doveva concentrarsi la riflessione del fedele. Sullo sfondo il compagno porta in salvo Antonio, sollevandolo e uscendo di scena dietro la cornice modanata che inquadra l'episodio. Il santo fissa ancora lo sguardo sui demoni come a voler continuare la lotta, e sembra opporre resistenza all'amico proiettando il busto in direzione inversa rispetto a quella di marcia. Ma l'espressione dipinta sul suo volto, gli occhi socchiusi e la fronte aggrottata, evidenziano la debolezza in cui la dura lotta l'aveva lasciato.

L'ultimo riquadro del registro (tav. CCIII) mostra *Antonio assalito dai demoni e L'apparizione del Signore mette in fuga i diavoli* condensati in un'unica scena. Antonio è nuovamente nel sepolcro, riportatovi dal compagno di notte mentre tutti dormivano. Per i colpi subiti il santo non riusciva nemmeno a reggersi in piedi, e pregava sdraiato, rivolgendo parole di sfida al demone. Allora questi, meravigliato del fatto che l'eremita avesse avuto il coraggio di tornare, chiamò a raccolta tutti i suoi seguaci e comandò loro di assumere diverse forme, e agitare l'ambiente durante la notte, ed essi “*quasi squarciando le pareti della casetta, parevano entrare attraverso di esse sotto forma di belve e serpenti. E subito il luogo si riempì di immagini di leoni, di orsi, di leopardi, di tori, di serpenti, di vipere, di scorpioni e di lupi. E ciascuno si comportava secondo la forma che aveva preso [...] terribile era il frastuono provocato da tutte quelle immagini che apparivano contemporaneamente e furiosa era la loro ira*”³¹⁵. Guariento ambienta la scena nel consueto paesaggio roccioso; il santo, inginocchiato, è sulla soglia del sepolcro e alza gli occhi e le mani al cielo. Da entrambi i lati diverse bestie si scagliano contro di lui ma (a differenza dei demoni del riquadro precedente) non arrivano nemmeno a sfiorarlo, come narrato da Atanasio. Le fiere sono disposte in ordine di grandezza: a sinistra si intravedono degli zoccoli e si indovina la presenza di altre figure; meglio leggibili, dalla parte opposta, un cavallo, o un asino, grigio, un toro, un ariete, una capra, e tre serpenti. Il pittore ben raffigura la violenta aggressività dei demoni, qui sotto mentite spoglie animalesche: ciascuno si avventa sull'indifeso eremita spiccando lunghi balzi; il toro gli rivolge contro le corna, subito imitato dall'ariete e dalla capra, che belano con le bocche aperte. Non meno minacciosa la condotta dei rettili, che in basso escono strisciando da un sepolcro dopo averne scardinato la pesante lastra posta a chiuderne l'accesso. Antonio rivolge lo sguardo al cielo, alzando contemporaneamente una mano. Racconta Atanasio che il santo, invocando l'aiuto divino, vide un raggio di luce scendere fino a lui; i demoni allora scomparvero improvvisamente, e

³¹⁵ *Ivi*, pp. 27-31.

il dolore cessò. Antonio chiese a Dio perchè non fosse venuto prima in suo soccorso, e questi rispose che gli era sempre stato accanto, ma che prima di intervenire aveva voluto osservarlo combattere; e poiché l'aveva visto resistere e vincere, prometteva di essergli vicino sempre, e di far conoscere ovunque il suo nome. Sebbene allo stato attuale non siano visibili, nell'affresco, segni riferibili alla presenza divina, è possibile che in origine vi fossero dei raggi luminosi che ne manifestavano l'intervento; poteva trattarsi di applicazioni in pastiglia ricoperte da una lamina metallica dorata, poi cadute nei secoli successivi. E' ciò che si riscontra, del resto, anche in relazione alle aureole del santo, di cui oggi rimane solo la sagoma incisa su muro.

L'episodio appena analizzato segna la vittoria definitiva di Antonio sui demoni e sulle tentazioni. Nel registro inferiore il santo, vittorioso, può finalmente dedicarsi alla meditazione, e il primo riquadro (tav. CCIV) mostra *Antonio vede le anime salire al cielo*. Una notte, narra Atanasio, il santo rifletteva sul destino dell'anima dopo la morte; improvvisamente si sentì chiamare da Dio, che gli ordinava di uscire dal suo riparo e guardare cosa avveniva. Uscito, l'eremita aveva alzato lo sguardo e aveva visto “*un tale deforme e terribile, che stava in piedi e che giungeva fino alle nubi, ed alcuni esseri alati che salivano in alto. Quel tale tendeva le mani e ad alcuni impediva di salire, ma altri volavano sopra di lui, riuscivano a passare ed erano trasportati in alto senza fastidi. Contro costoro quel gigante strideva i denti, si rallegrava invece per quelli che cadevano*”; Antonio capì che “*si trattava del passaggio delle anime e che quel gigante in piedi era l'Avversario invidioso dei credenti che aveva potere su quelli che gli erano sottomessi e non li lasciava passare, ma non poteva trattenere quelli che non gli avevano ubbidito ed essi riuscivano ad oltrepassarlo*”³¹⁶. L'eremita è rappresentato in piedi; a destra incombe, confuso nel nero della notte, un demone ciclopico e mostruoso, dalle fattezze animalesche e con lunghe zanne porcine che spuntano dal labbro inferiore. Le anime che salgono al cielo, ora visibili solo nei rapidi schizzi eseguiti a sinopia, sono racchiuse all'interno di una mandorla, che le protegge dagli attacchi del demonio. Guariento segue fedelmente le parole di Atanasio, e raffigura un demone gigantesco, notevolmente più alto di quelli visibili negli altri riquadri, tanto che con il capo sfiora la cornice superiore. L'espressione ottusa ben si adatta al corpo animalesco dell'essere; la bocca è una massa informe e sgraziata, innaturalmente ovoidale, che lascia intravedere acuminati canini e tre denti, distanziati e rettangolari, in alto. La raffigurazione di questo episodio in pittura è assai rara³¹⁷, forse anche per la difficoltà di rendere i vari elementi in modo efficace e comprensibile; la sua presenza all'interno del ciclo, pertanto, assume un considerevole significato ed è possibile che si leghi alla funzione funeraria dell'ambiente, di cui si dirà più oltre. Il destino dell'anima dopo la morte, del

³¹⁶ *Ivi*, pp. 129-131.

³¹⁷ Cfr. G. KAFTAL, s.v. *St. Anthony the Great* cit., 1978.

resto, ed in particolare il riferimento alla sorte felice di coloro i quali avevano condotto vita virtuosa, è spesso raffigurato in contesti funebri sia sotto forma di *Giudizio finale* che, più nello specifico, di *Commendatio animae*.

Il riquadro successivo (tav. CCV) è notevolmente compromesso, e risulta mancante tutta la porzione inferiore. A lato si intravede una chiesa, sullo sfondo il consueto paesaggio roccioso. Potrebbe essere riferito all'*Incontro di Antonio e san Paolo*, episodio di notevole importanza nella biografia antoniana e per questo spesso presente in cicli dedicati alla vita del santo abate.

Anche l'ultimo riquadro (tav. CCVI) è solo parzialmente leggibile. Vaste lacune interessano l'angolo in alto a sinistra, e tutta la porzione inferiore; qui sono andati perduti alcuni volti degli astanti, mentre la parte bassa della composizione è stata ridipinta con rocce di colore diverso in conseguenza dell'apertura della porta comunicante con la cappella Cortellieri, in origine probabilmente non esistente³¹⁸. La scena è di dubbia interpretazione. Un gruppo di personaggi di varia estrazione -un vescovo, alcuni laici, un religioso, ed un personaggio anziano- assistono alla scena principale, perduta. Potrebbe trattarsi dell'episodio che narra le *Ultime parole ai monaci e morte di Antonio* ovvero del momento in cui Antonio si congedò dai fratelli, conscio della morte ormai vicina, dando loro una precisa serie di istruzioni. Pronunciate le sue ultime parole, i fratelli lo abbracciarono per un'ultima volta, Antonio guardò coloro i quali erano venuti, numerosi, a dargli l'ultimo saluto, si sdraiò e morì³¹⁹.

Una fluida narratività e una partecipe vena aneddotica caratterizzano gli affreschi appena analizzati; la cura lenticolare riservata ai dettagli naturalistici, e la fertile creatività con cui il pittore dà vita a personaggi diabolici e mette in scena eventi soprannaturali contribuiscono in misura fondamentale a plasmare l'atmosfera fiabesca del racconto. Già Tiziana Franco ha ben argomentato come lo stile dei dipinti, ed in particolare la raffinata capacità prospettica di cui il pittore dà prova in molti episodi, consenta di collocare l'opera alla fine degli anni Cinquanta, in un momento intermedio probabilmente fra l'impresa di Bolzano, da situarsi entro il 1360 e la chiamata a Venezia per la tomba Dolfin successiva al 1362 (cfr. § 3.4.1), o subito dopo la conclusione di quest'ultima impresa. L'opera si confronta infatti molto bene con i distrutti affreschi di Bolzano (cat. 14, tavv.

³¹⁸ Le ridipinture appaiono di colore grigiastro, mentre gli originali fondali rocciosi mostrano una calda tonalità ocre, tipica della produzione di Guariento. L'ipotesi che l'apertura in corrispondenza di questo riquadro in origine non esistesse è rafforzata da considerazioni in merito alla cornice che la inquadra -tipologicamente diversa rispetto alle altre dipinte da Guariento nella stessa cappella- e alla decorazione a finti riquadri marmorei nell'intradosso: non solo lo stile con cui questi sono realizzati si differenzia dai numerosi marmi dipinti da Guariento, ma è soprattutto incoerente con l'altra porta presente in cappella, decorata al contrario da una cornice cosmatesca identica a quelle poste a racchiudere i riquadri narrativi. In occasione dell'apertura della seconda porta in cappella, la cornice cosmatesca della prima venne inoltre ridipinta con i medesimi finti riquadri marmorei, di cui rimangono tracce nella parte bassa dell'intradosso dell'arco, evidentemente allo scopo di omologare visivamente le due aperture.

³¹⁹ S. ATANASIO, *Vita di Antonio* cit., 1981, pp. 171-173.

CLXXIII-CLXXXIV) -per quanto si può giudicare dalle foto d'epoca- non solo in certi tipi fisionomici che abitano entrambi i cicli, ma anche per l'adozione di particolari stratagemmi prospettici che instaurano un dialogo fra spazio reale e spazio dipinto, mentre l'idea di appropriarsi delle superfici angolari ha riscontro tanto in cappella carrarese (cat. 9, tavv. LXXX-CXLVII), quanto in cappella maggiore della stessa chiesa degli Eremitani (cat. 19, tavv. CCXIV-CCXLIX). Dopo la parentesi a narrazione continua della cappella di corte, Guariento torna alla tipica cornice cosmatesca di stampo giottesco, facendola tuttavia convivere in maniera apparentemente incoerente con cornici al contrario di forte valenza prospettica, modanate e plasticamente costruite come si trattasse di reali elementi scultorei.

La particolare *verve* con cui sono ritratti i personaggi rimanda ai briosi episodi raffigurati



Fig. 77: Guariento, *Santa martire*. Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella di Sant'Antonio.



Fig. 78: Guariento, *Santa Giustina*. Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella maggiore.

nella cappella maggiore della stessa chiesa degli Eremitani, opera condotta a termine dal pittore entro la prima metà degli anni Sessanta³²⁰. Le fisionomie sono molto simili nei due cicli realizzati per gli agostiniani di Padova, e si confronti ad esempio la *Sant'Orsola* e l'anonima *Santa martire* del sottarco della cappella di Sant'Antonio (fig. 77) con *Santa Giustina* nell'intradosso dell'arco che immette in cappella maggiore (fig. 78). Le due imprese agostiniane sono accostabili soprattutto per la ben orchestrata resa spaziale di figure e ambienti, e la credibile prospettiva con cui sono costruiti gli interni architettonici; ma anche per i sofisticati stratagemmi prospettici, che anticipano in parte gli esiti ben più maturi di Altichiero, già discussi nei capitoli precedenti.

Una datazione del ciclo antoniano agli anni sessanta del Trecento, suggerita dal dato stilistico, è del resto compatibile con le vicende dell'ordine ed in particolare con la propaganda per immagini messa in atto dagli Agostiniani per ribadire la propria origine eremitica e la diretta discendenza dell'ordine da Agostino stesso³²¹. Come ben rilevato dalla critica, tale necessità, successiva ai fatti degli anni settanta del Duecento quando l'ordine aveva rischiato la soppressione, fu alla base delle particolari scelte iconografiche nel ciclo agostiniano dipinto da Guariento in cappella maggiore, ma

³²⁰ Si veda da ultimo, con bibliografia precedente, A. M. SPIAZZI, in *Guariento e la Padova Carrarese*. *Guariento cit.*, 2011, pp. 191-197, catt. 33-33.14.

³²¹ D. BLUME, D. HANSEN, *Agostino pater e praeceptor di un nuovo Ordine religioso (Considerazioni sulla propaganda illustrata degli eremiti agostiniani)*, in *Arte e spiritualità negli ordini mendicanti. Gli Agostiniani e il*

anche in alcune miniature in codici realizzati per il convento padovano: Louise Bourdua³²² e Federica Toniolo³²³ hanno a tal proposito dimostrato come le raffigurazioni di determinati episodi o di specifici santi rispondessero esattamente a queste esigenze, come meglio argenteremo nel paragrafo successivo. Uno dei santi che in simili contesti veniva spesso proposto quale campione dell'ordine, accanto ad Agostino, era proprio Antonio eremita; il santo abate compare infatti tanto nel *Giudizio Finale* affrescato da Guariento sulla parete di fondo dell'abside (tav. CCXXXVIII), in compagnia di altri due eremiti³²⁴, quanto in alcune miniature eseguite per il convento. In entrambi i casi il santo indossa l'abito dell'ordine, con cintura ben in evidenza³²⁵. L'esemplare figura di Antonio Abate, del resto, ben si prestava ad incarnare gli ideali pauperistici ed eremitici dell'ordine, tanto che proprio negli stessi anni il santo fu eletto a modello di vita anche in altri contesti mendicanti³²⁶. Assume quindi un valore particolare la presenza di storie cristologiche, giusta la lettura proposta dei frammenti della controfacciata, che andrebbero chiaramente a suggerire un parallelo fra la figura del santo e quella di Cristo, secondo una prassi figurativa notevolmente diffusa all'epoca.

In anni assai prossimi a quelli che qui ci riguardano, inoltre, la devozione ad Antonio abate aveva ricevuto nuovo impulso a Padova, con la fondazione in città della chiesa e dell'annesso ospedale di Sant'Antonio di Vienne. L'ordine degli Antoniti o Antoniani venne costituito nell'XI secolo dopo che le reliquie del santo, conservate fino a quel momento a Costantinopoli, furono traslate in un'isolata località della diocesi di Vienne, la Motte-aux-Bois o Motte-St. Didier, poi detta S. Antoine en Viennois³²⁷; i sacri resti furono presto circondati da fama taumaturgica, e folle di fedeli si recavano presso la sperduta località in cerca di guarigione. Gli ospitalieri, inizialmente semplici laici devoti, deputati alla cura degli ammalati e all'accoglienza di poveri e pellegrini,

Cappellone di San Nicola a Tolentino, a cura del Centro Studi "Agostino Trapè", Tolentino 1992, pp. 77-91.

³²² L. BOURDUA, *De origine et progressu ordinis fratrum heremitarum: Guariento and the Eremitani in Padua*, "Papers of the British School at Rome", LXVI, 1998, pp. 177-192; cfr. inoltre J. ELLIOTT, *Augustine and the new Augustinianism in the choir frescoes of the Eremitani, Padua*, in *Art and the Augustinian Order in early Renaissance Italy*, ed. by L. Bourdua and A. Dunlop, Aldershot 2007, pp. 99-126.

³²³ F. TONIOLO, *Fрати, maestri e libri miniati a Padova tra XIII e XV secolo. La biblioteca dei frati agostiniani del convento degli Eremitani*, in *Medioevo: i committenti*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 21-26 settembre 2010), a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2011, pp. 578-599; EADEM, *L'immaginario medievale nei manoscritti miniati della Biblioteca Universitaria di Padova*, in *Splendore nella regola. Codici miniati da monasteri e conventi nella Biblioteca Universitaria di Padova*, catalogo della mostra (Padova, Oratorio di San Rocco, 1 – 30 aprile 2011), a cura di F. Toniolo e P. Gnan, Rubano (Pd) 2011, pp. 9-37, in partic. pp. 26-27.

³²⁴ Louise Bourdua ha ipotizzato che i tre santi eremiti andassero piuttosto riconosciuti in Basilio, Pacomio e, Massimiliano. Tuttavia l'aspetto del santo in primo piano, che come si dirà presenta uno dei committenti della cappella, ben si adatta alla più diffusa iconografia di Antonio abate, raffigurato come un anziano monaco dalla lunga barba vestito con l'abito agostiniano e cappuccio ben calato in fronte; cfr. L. RÉAU, s.v. *Antoine Abbé*, in *Iconographie de l'Art cit.*, 1958, pp. 101-115; G. KAFTAL, s.v. *St. Anthony the Great cit.*, 1978.

³²⁵ La cintura era fondamentale elemento connotante l'abito agostiniano, simbolo di mortificazione, così come gli altri elementi di cui l'abito era composto indicavano il disprezzo per il mondo e la ricchezza. Cfr. L. BOURDUA, *De origine et progressu ordinis fratrum heremitarum cit.*, 1998.

³²⁶ Cfr. T. FRANCO in *Atlante. Tr3cento cit.*, 2002, p. 115; EADEM, *Il Trecento. Pitture murali cit.*, p. 173.

³²⁷ La traslazione è narrata nel testo redatto da anonimo *Translacio sanctissimi confessoris Anthonii abbatis et heremite a Costantinopoli in Viennam*, pubblicato in P. NOORDELOOS, *La translation de St. Antoine en Dauphiné*, "Analecta Bollandiana", LX, 1942, pp. 68-81.

vennero disciplinati nel 1297 sotto la regola di Sant'Agostino³²⁸. La posa della prima pietra della chiesa e dell'ospedale padovani, poi riconvertiti in caserma ed infine in collegio universitario, avvenne con cerimonia ufficiale il 31 maggio del 1349. La costruzione era stata resa possibile dalla donazione di Agnese Giustiniani, morta probabilmente di peste l'anno precedente, amministrata dal figlio Leopoldo; ruolo fondamentale ebbe Giotto degli Abati, già priore di Sant'Antonio di Castello a Venezia, e promotore dell'iniziativa padovana³²⁹. Pochi anni più tardi, nel 1353, fu fondata anche la Confraternita di Sant'Antonio di Vienna, i cui statuti furono redatti alla presenza di fra' Giotto³³⁰.

È possibile quindi che la scelta di decorare le pareti della cappella della chiesa degli Eremitani con storie della vita del santo abate sia nata da un lato dall'impulso dato in quegli anni alla devozione dell'eremita, dall'altro dalla necessità di ribadire il legame di Antonio con l'ordine degli Eremitani (del resto palesemente dichiarato dall'abito appunto agostiniano indossato dal santo nel *Giudizio finale* della cappella maggiore), che si proponeva quindi quale erede e successore della sua dottrina. Negli affreschi di Guariento, infatti, non sono le virtù taumaturgiche del santo ad essere messe in luce, ma la sua pratica eremitica, la lotta contro le tentazioni, la condotta di vita ascetica; nessuno spazio è concesso ai miracoli *post-mortem*, che pure si trovano spesso raffigurati in cicli dedicati alla sua vita³³¹, né ad altri episodi che esulino dalla sua esperienza di eremita. Le storie del santo dipinte da Guariento, pertanto, si caratterizzano per l'evidente ed esclusiva valenza pauperistica associata alla biografia antoniana.

È quindi lecito a questo punto ipotizzare un intervento dei religiosi, che avrebbero potuto orientare le scelte della committenza verso tematiche loro congeniali. Negli stessi anni, del resto, una simile incombenza dei frati è stata dimostrata in altri ambiti mendicanti, dove la scelta dei santi da raffigurare rispondeva spesso ad una “*intenzione educativa e memoriale, non disgiunta da una volontà celebrativa dell'Ordine e della sua dottrina*”³³². Tali scelte erano spesso il riflesso del legame dei predicatori con la tradizione eremitica e pauperistica, che contemporaneamente si manifestava nel volgarizzamento delle *Vitae patrum* ad opera di Domenico Cavalca³³³ e nel rilievo riservato nei loro sermoni al modello dei santi eremiti³³⁴. Presso il convento agostiniano di Padova,

³²⁸ I. RUFFINO, *Canonici regolari di Sant'Agostino di Sant'Antonio di Vienne*, in *Dizionario degli istituti di Perfezione*, Roma 1975, 10 voll., II, pp. 134-141.

³²⁹ R. MASCHIO, *Oratorio di S. Antonio di Vienna*, in *Padova. Basiliche e chiese. Altre chiese della città*, a cura di C. Bellinati e L. Puppi, Vicenza 1975, 2 voll., II, pp. 306-307; M. TESTOLIN, *I Frati Ospedalieri Antoniani nella Padova del secondo Trecento*, “Padova e il suo territorio”, 6, 1991, 31, pp. 23-25; D. GALLIO, D. LONGHI, *S. Antonio Abate in Padova. La chiesa e il complesso monumentale*, Padova 1995; P. TOSETTI GRANDI, *La Chiesa e l'Ospitale di Sant'Antonio di Vienne*, “Padova e il suo territorio”, 16, 2001, 90, pp. 41-45.

³³⁰ G. DE SANDRE GASPARINI, *Statuti di confraternite religiose di Padova nel Medioevo*, Padova 1974, pp. 155-172.

³³¹ G. KAFTAL, s.v. *St. Anthony the Great* cit., 1978.

³³² T. FRANCO, *Il Trecento. Pitture murali* cit., 2010, p. 173.

³³³ D. CAVALCA, *Cinque vite di eremiti* cit., 1992.

³³⁴ Cfr. L. BOLZONI, *La rete delle immagini. Predicazioni in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino 2002.

in cui era attiva una fiorente scuola teologica, esistevano senz'altro testi che ben potevano suggerire ai frati una precisa silloge di episodi da raffigurare: la Biblioteca Universitaria di Padova conserva ad esempio un manoscritto (ms. 611) appartenuto a frate Bonifacio da Padova, lettore del convento agostiniano nel 1330 circa, che contiene non solo l'intera trascrizione della *Legenda Aurea*, che come già detto comprende anche una versione della *Vita Antonii* fedelmente modellata sulla biografia di Atanasio, ma anche una dettagliata narrazione di *Leggende di altri santi venerati a Padova* di uno sconosciuto autore probabilmente padovano³³⁵.

La scelta del santo cui intitolare la cappella doveva del resto rispecchiare anche i gusti del committente nonché finanziatore dell'impresa. Nulla si conosce della sua identità; l'unico documento che parli di un'azione privata è però più tardo e non è scontato che rispecchi l'originale giuspatronato: il 13 luglio del 1527 tale Elisabetta, figlia di Costantino dei Costantini e moglie di Gilforte Badoer, dettava il proprio testamento specificando che “*sepeliri voluit in sepulturam quorum suorum posita in capella Sancti Antonii sita in ecclesia Eremitanorum Padue*”³³⁶; ai frati la donna lasciava inoltre un legato di 100 ducati d'oro annui per la celebrazione di tre messe in suffragio della sua anima. Come si dirà meglio più avanti (cfr. § 3.3.2) la famiglia Badoer da Peraga possedeva già altri spazi all'interno della chiesa, fra cui probabilmente la cappella maggiore e quella del Corpus Christi (in cui è ancora presente l'arca pensile di Jacobino da Peraga e che fu oggetto di numerosi lasciti testamentari) appartenuta probabilmente ad un ramo parallelo della stessa famiglia. Fra XV e XVI secolo, inoltre, si registrano numerosi cambi di giuspatronato nelle varie cappelle esistenti in chiesa³³⁷, sicché è ipotizzabile che anche quella di Antonio abate venisse ad un certo punto destinata ad una famiglia diversa rispetto a quella degli originari detentori.

Il sepolcro cui Elisabetta fa riferimento nel testamento non è più esistente, né è citato da alcuna fonte documentaria. E' ipotizzabile, tuttavia, che si trattasse di una struttura diversa rispetto a quella utilizzata nel Trecento dai committenti del ciclo pittorico, a sua volta priva di attestazioni documentarie. E' possibile che entrambi i mausolei venissero eliminati contestualmente alla ridefinizione degli spazi, quando la cappella venne adibita a magazzino e i frati necessitavano quindi del maggior spazio possibile. In virtù del fatto che la superficie delle pareti laterali della cappella è completamente occupata da pitture, che sembrano estendersi anche al livello di un

³³⁵ L. GARGAN, *Libri di teologi agostiniani* cit., 1973, pp. 11-12.

³³⁶ Archivio di Stato di Padova (d'ora in avanti ASPd), *Corporazioni religiose soppresse*, Eremitani, tomo 92, cc. 126r-127v. Il testamento della donna è citato anche da Angelo Portenari, ma non trascritto, in *Obblighi di messe, tutto quello che è stato lasciato al monastero dall'anno 1275 sin all'anno 1617 incluso*, Archivio di Stato di Padova, *Corporazioni religiose soppresse*, Eremitani, tomo 37, c. 100.

³³⁷ Cfr. Z. MURAT, G. VALENZANO, *Donne dimenticate. Esempi di committenza femminile nel Veneto medievale*, in *Medioevo: i committenti*, Atti del Convegno internazionale (Parma, 21-26 settembre 2010), a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2011, pp. 187-200, in partic. pp. 195-196.

eventuale zoccolo, e che difficilmente nel Trecento avrebbe potuto esservi collocato un sepolcro pensile del tipo molto diffuso all'epoca, è piuttosto ipotizzabile che l'arca funebre fosse addossata alla parete di fondo; una simile disposizione è del resto attestata a Padova anche in cappella Conti al Santo³³⁸, ed è possibile fosse adottata anche in cappella Cortellieri agli Eremitani³³⁹. Le due monofore che si aprono sulla parete di fondo (tav. CLXXXVIII) si trovano ad una quota sufficientemente alta da permettere l'alloggiamento di un'arca marmorea di adeguate dimensioni, che poteva eventualmente fungere anche da altare; il fatto che l'altare attualmente presente in cappella sia una struttura moderna potrebbe confermare l'ipotesi di una sostituzione avvenuta nel XX secolo per dotare l'ambiente dell'essenziale elemento liturgico. E' inoltre ipotizzabile che in linea con il sepolcro si trovasse la *Commendatio animae* del defunto finanziatore, che forse prevedeva anche i ritratti di membri della sua famiglia. Il committente avrebbe potuto essere raffigurato in piccole dimensioni ai piedi del santo titolare della cappella, il cui ritratto a figura intera campeggiava probabilmente fra le due monofore proprio in linea con la supposta posizione del sepolcro, in un assetto simile a quello adottato da Giusto de' Menabuoi in Cappella Conti³⁴⁰.

La perdita del sepolcro, così come della possibile iscrizione commemorativa che l'accompagnava e della probabile scena di *Commendatio animae*, oltre all'assenza di documenti antichi, non permette di avanzare ipotesi sulla personalità del committente. Nella porzione sinistra della parete di fondo della cappella sembra esservi traccia di uno stemma fra riquadri a semplici motivi decorativi (fig. 79); si scorgono una circonferenza a destra, ed un elemento centrale di colore rosso. Le tracce, così come visibili oggi, sono piuttosto simili allo stemma carrarese (fig. 80); senza voler postulare un intervento dei signori di Padova nell'impresa decorativa, che peraltro non trova riscontro documentario, si può piuttosto far riferimento all'ambiente del "*Carrara inner-circle*"³⁴¹ ovvero al vivace *entourage* di cui i principi si circondavano. Stemmi carraresi comparivano, del resto, in molte delle imprese promosse dai loro stretti cortigiani, e si pensi ad esempio alla Cappella Conti al Santo, mentre altre volte erano i "*ritratti nascosti*" dei signori a farne le veci³⁴².

³³⁸ L. BAGGIO, *Aspetti della committenza e della decorazione pittorica della cappella del Beato Luca Belludi*, "Il Santo", 2, 1988, 28, pp. 177-205.

³³⁹ Cfr. P. DI SIMONE, *Giusto e gli Eremitani, Ipotesi sul ciclo "agostiniano" della Cappella Cortellieri nella Chiesa degli Eremitani a Padova*, in *Contextos 1200 i 1400, Art de Catalunya i art de l'Europa en dos canvis de segle*, Atti del Convegno internazionale (Barcelona, 4-8 novembre 2009), a cura di R. Alcoy, Barcelona 2012 (Emac, Contextos, 2), pp. 371-382.

³⁴⁰ L. BAGGIO, *Aspetti della committenza* cit., 1988.

³⁴¹ J. B. DELANAY, *Giusto de' Menabuoi. Iconography and Style*, PhD Thesis, Columbia University 1972, p. 264.

³⁴² Cfr. M. PLANT, *Portraits and politics in late trecento Padua: Altichiero's frescoes in the S. Felice Chapel, S. Antonio*, "The Art Bulletin", 63, 1981, pp. 406-425; B. G. KOHL, *Giusto de' Menabuoi e il mecenatismo artistico in Padova*, in *Giusto de' Menabuoi nel Battistero di Padova*, a cura di A. M. Spiazzi, Trieste 1989, pp. 13-30; J. RICHARDS, *Altichiero: an artist and his patrons in the Italian Trecento*, Cambridge 2000; B. G. KOHL, *La corte carrarese, i Lupi di Soragna e la committenza artistica al Santo*, in *Cultura, arte e committenza nella Basilica di S. Antonio di Padova nel Trecento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Padova, 24-26 maggio 2001), a cura di L. Baggio e M. Benetazzo, Padova 2003, pp. 317-327; C. DUÒ, *Nuovi contributi sugli affreschi della Cappella Bovi a San Michele*, "Padova e il suo territorio", 26, 2011, 149, pp. 17-22; Z. MURAT, G. VALENZANO, *Donne*



Fig. 80: Padova, Accademia Galileiana (già Reggia carrarese), Stemma carrarese.

Non va dimenticato che nella stessa chiesa degli Eremitani erano dipinte due grandi insegne carraresi nel presbiterio, di cui sopravvive, mutila, quella sul pilastro destro. La famiglia dei committenti della cappella di Sant'Antonio avrebbe quindi potuto essere legata ai signori di Padova, ed aver così scelto di manifestare un omaggio nei loro confronti inserendone lo stemma nella propria cappella privata. La chiesa degli Eremitani, del resto, fu a lungo sede



Fig. 79: Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella di Sant'Antonio abate, Stemma carrarese (?).

privilegiata di sepolture di membri legati all'élite regnante: i documenti ricordano l'esistenza di una cappella Curtarolo, famiglia strettamente

vicina ai Carraresi³⁴³; della sepoltura di Zanino da Peraga, cognato di Francesco il Vecchio, inumato in chiesa in pompa magna alla presenza della famiglia dei Signori³⁴⁴; e di quella di Giovanna da Brazolo, una delle molte cortigiane di Francesco il Vecchio, con il quale aveva avuto due figlie illegittime³⁴⁵. Allo stato attuale delle ricerche non è possibile individuare precisamente l'identità del committente della cappella di Sant'Antonio, mentre l'ipotesi che si trattasse di un membro della famiglia Badoer da Peraga, che vantava il giuspatronato sulla cappella nel Cinquecento, dovrà essere supportata da prove ulteriori.

Va tuttavia rilevata, a proposito della committenza, una singolarità iconografica che potrebbe non essere priva di significato: si è già detto che nel sottarco sono presenti sei figure di *Sante* (tav. CXCI), iconograficamente slegate dalla vicenda biografica di Antonio, e non intervallate da presenze maschili. La critica recente ha messo in luce come simili scelte iconografiche possano talvolta indicare il coinvolgimento diretto di una committente femminile, che nel riferimento a sante donne trovava il pretesto per sottolineare, sebbene in via indiretta, il proprio ruolo nell'impresa³⁴⁶. Se Elena e Maria Maddalena trovano reciproco legame nel riferimento alla Croce e alla

dimenticate cit., 2011.

³⁴³ Cfr. § 3.3.2.

³⁴⁴ Cfr. § 3.3.2.

³⁴⁵ F. BENUCCI, A. BOSCARDIN, *Un nuovo documento e una nuova ipotesi su Valburga da Carrara*, in *Padova Carrarese cit.*, 2005, pp. 153- 157, in partic. p. 156.

³⁴⁶ Si veda C. KING, *Renaissance women patrons. Wives and widows in Italy, c. 1300 – 1550*, Manchester 1998.

Crocifissione, più difficile è individuare nessi fra le altre sante; Orsola era tuttavia presente anche in cappella maggiore, dove nella distrutta scena del *Giudizio Finale* portava in salvo le undicimila compagne guidandole con il proprio vessillo, in linea con la Vergine che, poco più sopra, incoraggiava una santa ad avanzare³⁴⁷. È inoltre assai probabile che la *capela Virginum* ricordata nel già citato inventario trecentesco³⁴⁸ fosse intitolata appunto a questa santa e alle sue seguaci. Se così fosse, si dovrebbe ipotizzare non solo l'esistenza di una particolare devozione per questa santa negli ambienti agostiniani padovani, ma anche quella di un sottile sistema di rimandi e riferimenti fra diverse cappelle e imprese pittoriche. Mi chiedo a questo proposito se tale culto particolare fosse in qualche modo legato alla presenza di una reliquia della “*testa d'una delle undecimillia vergini*” citata da Angelo Portenari, che la vedeva protetta all'interno di un reliquiario conservato nella sacrestia della chiesa³⁴⁹; non solo, quindi, i santi rappresentativi dell'ordine sarebbero stati celebrati negli affreschi trecenteschi, ma forse anche quelli di cui la chiesa possedeva importanti reliquie, che certo contribuivano ad aumentare il decoro e la solennità della fondazione padovana, richiamando al contempo fedeli e finanziatori.

La cappella di Sant'Antonio rientra in una singolare stagione vissuta dalla chiesa dei frati Eremitani di Padova. La sistematica decorazione di ambienti a destinazione privata era infatti favorita da una felice congiuntura: da un lato i frati, interessati ad un'orchestrata propaganda figurativa, rendevano disponibili ampi spazi a potenziali committenti; in secondo luogo erano attive all'epoca alcune delle principali personalità di ambito agostiniano, in grado di mettere a punto elaborati programmi iconografici capaci di soddisfare tanto le esigenze dei committenti, quanto quelle dell'ordine; infine, la folta presenza di un'attiva e vivace committenza, spesso legata ai principi carraresi, che disponeva di ingenti somme di denaro, rendeva possibile il finanziamento di prestigiose imprese. Non da ultimo, si dovrà riferire della contemporanea presenza a Padova di artisti di prim'ordine capaci di appagare le aspirazioni di una committenza eterogenea ma sempre di altissimo livello. Nel corso di meno di un secolo la chiesa fu dotata di opere di Pietro da Rimini, Guariento, Andriolo de Santi, Giusto de' Menabuoi e Altichiero, per non dire degli anonimi artisti cui furono affidate più contenute commissioni. La poco nota impresa di Guariento, pertanto, si rivela un fondamentale tassello non solo per ricomporre il catalogo del pittore, ma anche per meglio ricostruire le vicende della chiesa degli Eremitani e della sua straordinaria epopea artistica nel corso di tutto il XIV secolo.

³⁴⁷ A. M. SPIAZZI, in *Guariento e la Padova Carrarese* cit., 2011.

³⁴⁸ L. GARGAN, *Libri di teologi agostiniani* cit., 1973.

³⁴⁹ A. PORTENARI, *Della felicità di Padova*, Padova 1623, p. 450.

3.3.2 LA CAPPELLA MAGGIORE DELLA CHIESA DEGLI EREMITANI DI PADOVA

Gli affreschi della cappella maggiore della chiesa degli Eremitani di Padova furono fra le prime opere attribuite a Guariento (cat. 19, tavv. CCXIV-CCXLIX), assegnategli già da Marcantonio Michiel³⁵⁰ e Giorgio Vasari³⁵¹; la critica successiva non mise in dubbio l'attribuzione, limitandosi semmai a segnalare la presenza di aiuti, riconosciuti di volta in volta in Semitecolo³⁵² o in altre personalità non meglio individuate³⁵³.

Come ben noto, la chiesa fu bombardata nel 1944, circostanza che causò la distruzione della parete destra, della volta, e della calotta absidale della cappella³⁵⁴. Alcuni frammenti furono recuperati³⁵⁵, e di recente sono stati esposti alla mostra padovana dedicata al pittore³⁵⁶; ancora *in situ* sono gli affreschi della parete sinistra (tav. CCXIV), porzioni di quella di fondo e del sottarco di

³⁵⁰ M. MICHIEL, *Notizia d'opere del disegno* cit., ms. sec. XVI, pp. 32, 34.

³⁵¹ G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Firenze 1568, edizione a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Verona 1971, 9 voll., III, p. 621.

³⁵² L. COLETTI, *Studi sulla pittura del Trecento* cit., 1930, pp. 366-380; S. BETTINI, L. PUPPI, *La chiesa degli Eremitani* cit., 1970, p. 43; A. COSMA, in *Iconografia Agostiniana* cit., 2011, pp. 311-315, cat. 120, in partic. p. 311; A. M. SPIAZZI, *Il ciclo pittorico di Guariento nella Chiesa degli Eremitani: distruzione, recupero, restituzione*, in *Da Guariento a Giusto de' Menabuoi* cit., 2012, pp. 157-171, in partic. p. 162.

³⁵³ Secondo Paul Schubring gli affreschi sarebbero attribuibili a scuola fiorentina (P. SCHUBRING, *Altichiero und seine Schule*, Leipzig 1898, p. 93); Raymond Van Marle vi vede la mano di aiuti nelle figure dello zoccolo (R. VAN MARLE, *The development of the Italian schools* cit., 1924), mentre Moschetti, di contro, assegna lo zoccolo a Guariento e le *Storie* ad aiuti (A. MOSCHETTI, *Guariento pittore padovano* cit., 1924 p.14). Luigi Coletti ritiene sia attivo, accanto a Semitecolo, lo Pseudo-Guariento, già collaboratore del maestro in cappella carrarese (L. COLETTI, *Studi sulla pittura del Trecento* cit., 1930), responsabile qui dello zoccolo e delle cornici. Anne Fitzgerald ammette la possibile presenza di aiuti, senza tuttavia specificarne meglio la responsabilità (A. FITZGERALD, *Guariento di Arpo* cit., 1931, p. 172), ipotesi accolta da Evelyn Sandberg Vavalà (E. SANDBERG VAVALÀ, *Semitecolo and Guariento*, "Art in America and elsewhere", 22, 1933, pp.3-15, in partic. p. 10). Secondo Bernard Berenson Guariento avrebbe dipinto il *Cristo Giudice* e gli *Evangelisti* (B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford 1932, p. 267). Nella *Guida di Padova* del 1961, infine, si rileva la mano di numerosi aiuti, fra cui Semitecolo ed altri non meglio identificabili (*Padova. Guida di Monumenti e alle opere d'arte*, a cura di M. Checchi, L. Gaudenzio e L. Grossato, Venezia 1961, p. 35).

³⁵⁴ Prima del bombardamento erano stati fatti alcuni strappi, successivamente riaffissi alle pareti, come si evince dal fatto che la documentazione fotografica precedente mostra gli affreschi suddivisi in riquadri; secondo Anna Maria Spiazzi, autore dell'operazione poteva essere Bertolli, che proprio a inizio Novecento aveva molto lavorato a Padova; A. M. SPIAZZI, *Il ciclo pittorico di Guariento nella Chiesa degli Eremitani* cit., 2012, pp. 161-162. Su Bertolli cfr. EADEM, *Giotto a Padova*, in *Giotto a Padova. Studi sulla conservazione della cappella degli Scrovegni in Padova*, "Bollettino d'arte", numero speciale, 1982, pp. 13-58.

³⁵⁵ A. M. SPIAZZI, *Il "risarcimento" della memoria. Vicende conservative tra Ottocento e Novecento del ciclo pittorico nella cappella Ovetari*, in *Andrea Mantegna e i maestri della cappella Ovetari*, a cura di A. De Nicolò Salmazo, A. M. Spiazzi e D. Toniolo, Milano 2006, pp. 29-46; EADEM, *La cappella Ovetari: 11 marzo 1944, eventi e recuperi*, in *Mantegna e Padova. 1445-1460*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 16 settembre 2006 – 14 gennaio 2007), a cura di D. Banzato, A. De Nicolò Salmazo e A. M. Spiazzi, Milano 2006, pp. 121-131, in partic. pp. 123-125.

³⁵⁶ A. M. SPIAZZI, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento* cit., 2011, pp. 191-197, catt. 33-33.14. Alcuni frammenti erano già stati esposti a Padova durante la mostra *Padua Sidus Preclarum* e in tale occasione Enrica Cozzi ne aveva identificato precisamente la provenienza: E. COZZI, *Affreschi frammentari della chiesa degli eremitani in Padova*, in *Padua Sidus Preclarum. I Dondi dall'Orologio e la Padova dei Carraresi*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 1989), a cura di G. Bozzolato, Brugine 1989, pp. 198-200, catt. 55-59. Più di recente si vedano A. MICHIELETTI, *Il recupero dei frammenti d'affresco provenienti dalle cappelle absidali della Chiesa degli Eremitani di Padova*, in *Da Guariento a Giusto de' Menabuoi* cit., 2012, pp. 173-179; A. M. SPIAZZI, *Il ciclo pittorico di Guariento nella Chiesa degli Eremitani: distruzione, recupero, restituzione*, *ivi*, pp. 157-171;

accesso. Il ricorso a vecchie documentazioni fotografiche, che offrono una fondamentale testimonianza figurativa degli affreschi scomparsi, permette di colmare in parte le lacune attuali.

Già prima del rovinoso bombardamento le pitture risultavano diffusamente deteriorate, soprattutto in conseguenza di un invasivo restauro condotto nel Cinquecento³⁵⁷, e che già le fonti antiche accusavano di eccessiva disinvoltura³⁵⁸; solo le figure dello zoccolo si salvarono, perchè coperte e quindi riparate dagli stalli lignei del coro dei religiosi, lì trasportato dopo l'abbattimento del tramezzo nel terzo decennio del XVI secolo³⁵⁹.

Il vasto e complesso ciclo pittorico è dedicato alle vicende dei Santi Filippo e Giacomo, titolari della chiesa, e di Agostino, presentato quale padre fondatore dell'ordine eremitano. Le storie del santo di Ippona sono narrate in quattro riquadri, disposti nella fascia inferiore delle pareti sinistra e destra; i due registri superiori sono invece riservati alla vita di Filippo, che si snoda nei quattro riquadri della parete sinistra, e a quella di Giacomo, cui era dedicato altrettanto spazio nella parete opposta. Cornici cosmatesche inquadrano gli episodi, a loro volta corredate nel margine interno da modanature in aggetto prospettico, riproponendo quindi un sistema analogo a quello già adottato dal pittore nella cappella di Sant'Antonio abate all'interno della stessa chiesa. Il registro superiore è invece articolato in maniera diversa; il pittore immagina che due archi in prospettiva posino su tre colonne tortili a comporre una struttura di rara efficacia prospettica. Nella parte superiore si stagliano le figure degli *Evangelisti*, ritratti con freschezza narrativa in pose variate e accompagnati dai rispettivi emblemi.

Nella parete sinistra San Filippo è protagonista di quattro episodi, che narrano di *Filippo condotto a sacrificare a Marte* (tav. CCXVIII), *Filippo fa sostituire la Croce all'idolo* (tav. CCXIX), *Filippo ordina i vescovi africani* (tav. CCXXI) e *Martirio di San Filippo*³⁶⁰ (tav. CCXXII). I primi due si svolgono in stretta sequenza narrativa e nello stesso contesto spaziale, come efficacemente comunica l'identica ambientazione scenica. Elementi d'arredo architettonico essenziali, ma ben descritti, fanno da sfondo agli episodi: un pulpito cui si accede tramite una scala posta al di là di una muratura, decorato da motivi cosmateschi e da una lastra con una vigorosa testa leonina da cui si dipartono racemi vegetali; un tabernacolo visto in potente scorcio prospettico, sotto

³⁵⁷ Il restauro, completato nel 1589, era ricordato da una lapide affissa in cappella; cfr. P. BRANDOLESE, *Pitture, sculture e architetture* cit., 1795, p. 218.

³⁵⁸ Per la documentazione relativa al restauro si veda ASPd, *Corporazioni religiose soppresse, Eremitani*, t. 42, cc. 228 e 231r. Il restauro è ricordato e biasimato da tutti gli studiosi che si occuparono dei dipinti, a partire da Pietro Brandolese in poi; P. BRANDOLESE, *Pitture, sculture e architetture* cit., 1795.

³⁵⁹ Il 12 gennaio del 1527 "Fu comenzà a fabricar la gesia nostra zoè metere el coro in la capela grande e butar zoso el puzol de meso la giesia e tute le altre opere"; A. SARTORI, *Archivio Sartori. Evoluzione del Francescanesimo* cit., 1988, doc. 24, p. 1556.

³⁶⁰ Cfr. F. SPADAFORA, s.v. *Filippo*, in *Bibliotheca Sanctorum*, V, Roma 1965, coll. 706-707; G. KAFTAL, s.v. *St. Philip*, in *Iconography of the Saints* cit., 1978, pp. 868-874.

cui l'idolo (una florida statuetta di Marte, che scudo alla mano e braccio alzato emana neri raggi tutt'attorno) svetta su un'alta colonna. Entrambe le scene sono densamente popolate di personaggi che partecipano all'evento; protagonisti, accanto a Filippo, sono il sacerdote e i due giovani, uno figlio del sacerdote stesso, l'altro di un tribuno che aveva fatto arrestare il santo³⁶¹, che nella prima scena sono attaccati e uccisi da due mostri in forma di serpente che li azzannano al collo, punizione divina per il sacerdote che alzando l'indice in direzione dell'idolo tenta di forzare il santo ad adorarlo. L'ordine è ristabilito nella scena successiva: seguendo le istruzioni del santo, il ministro sostituisce l'idolo, che un personaggio lì accanto distrugge a martellate, con una croce, perfetto prodotto di oreficeria trecentesca. In primo piano i due giovani, resuscitati, si inginocchiano al cospetto del Crocifisso, mentre tutti gli astanti pregano ormai convertiti definitivamente dall'evento miracoloso.

Il registro inferiore narra i due ultimi episodi della vita del santo; nel primo *Filippo ordina i vescovi africani*³⁶² (tav. CCXXI), all'interno di una chiesa suddivisa in tre navate, con altrettante absidi. Nella navata centrale si svolge l'evento principale: al centro il santo benedice i nuovi vescovi, mentre davanti a lui un chierico tiene aperto un volume che contiene le litanie. I nuovi vescovi, inginocchiati al suo cospetto, si stringono attorno al pastorale e lo baciano. Il riquadro è molto impoverito a causa dei passati restauri, ed in particolare le vesti e gli elementi ornamentali sono ormai irrimediabilmente depauperati e ridotti all'essenziale: così le tiare indossate dai personaggi dovevano in origine essere abbellite da inserti decorativi polimaterici, come la veste del santo che forse era decorata da elementi in pastiglia. A destra un gruppo di chierici prega inginocchiato in primo piano, mentre alle sue spalle una folta schiera di laici è ritratta in atteggiamenti variati, e il personaggio più anziano e facoltoso, in veste rossa, allunga addirittura una mano a toccare l'altare. In primo piano a destra si svolge un episodio secondario, separato da quello principale tramite una colonna: un giovane si toglie la veste e si prepara a ricevere il battesimo, attorniato da personaggi vestiti all'orientale, così come orientali sono le loro fisionomie³⁶³. Il fonte battesimale è un ben riuscito esercizio prospettico, con l'alternarsi di volumi concavi e convessi e le decorazioni che ne assecondano lo sviluppo formale.

³⁶¹ Spetta a Rodolfo Pallucchini aver correttamente individuato l'identità dei due giovani uccisi dal drago; cfr. R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana* cit., 1964, p. 114.

³⁶² Per lungo tempo l'iconografia della scena è stata male interpretata, e ritenuta un episodio della vita del santo di Ippona, ovvero *Agostino ordina i vescovi africani*; G. B. CAVALCASELLE, J. A. CROWE, *Storia della pittura in Italia* cit., 1900, pp. 199-207; B. BERENSON, *Italian pictures of the Renaissance* cit., 1968, p. 204; F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento. Tutta la pittura* cit., 1974, p. 32. Altri studiosi, di contro, ne riconobbero precocemente il soggetto: L. COLETTI, *Studi sulla pittura del Trecento a Padova* cit., 1930, p. 370; L. GROSSATO, *Il Guariento agli Eremitani* cit., 1971, p. 86; J. COURCELLE, P. COURCELLE, *Iconographie de Saint Augustin. Les cycles du XIVe siècle*, Paris 1965, p. 51, nota 2; G. KAFTAL, s.v. *St. Philip* cit., 1978, p. 870; L. BOURDUA, *De origine et progressu* cit., 1998, p. 181.

³⁶³ G. KAFTAL, s.v. *St. Philip* cit., 1978.

La narrazione si conclude con la morte per crocifissione e lapidazione del santo (tav. CCXXII), sullo sfondo della città di Hierapolis³⁶⁴. Come il precedente, anche questo riquadro è molto impoverito nella materia pittorica, ed in particolare la città sullo sfondo non mostra che labilissime tracce della mano del maestro. La folla è una massa ferina e brutale, composta di personaggi dai lineamenti grotteschi ed espressioni ottuse, impegnati in gesti scomposti e caricati. La figura del santo, sola e isolata, spicca sul cielo blu dello sfondo, mentre un personaggio è intento a conficcargli un chiodo nei piedi battendolo ripetutamente con un martello. A sinistra irrompono alcuni soldati a cavallo, mentre poco più sotto due sacerdoti commentano con aria contrita l'avvenimento. A destra altri soldati a piedi, e alcuni personaggi con turbanti e copricapi orientali assistono alla scena in pose variate. In primo piano i carnefici del santo gli scagliano violentemente delle pietre che raccolgono da terra, e che ammassano in un lembo della veste trattenuta a formare un improvvisato recipiente.



Fig. 81: Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella maggiore, parete destra (foto precedente ai bombardamenti).

Nella parete opposta in corrispondenza degli episodi della vita di San Filippo si dispiegavano quelli della vicenda di Giacomo il minore³⁶⁵, con le scene di *San Giacomo che predica dalla terrazza del tempio di Gerusalemme*, *San Giacomo che predica ai giudei*, *San Giacomo precipitato dal tempio* e *l'Assedio di Gerusalemme*. Se delle ultime esistono buone riproduzioni fotografiche, per le prime due bisogna affidarsi a vedute d'intero della parete (fig. 81), che non permettono di distinguere le immagini nei dettagli. L'organizzazione narrativa ripeteva fedelmente quella del muro affrontato, con le due lunette scandite dalle colonne tortili. Come sull'altra parete, la narrazione prendeva avvio in un interno, in cui il santo pregava alla presenza degli Apostoli³⁶⁶ (i personaggi con aureola disposti in file ordinate sulla sinistra) e grande affluenza di popolo seduto in prima fila. Simile era la scena successiva, dove si nota tuttavia l'assenza degli

³⁶⁴ *Ibidem*.

³⁶⁵ R. PLOTINO, s.v. *Giacomo il Minore*, in *Bibliotheca Sanctorum*, VI, Roma 1965, coll. 402-404.

³⁶⁶ Cfr. G. KAFTAL, s.v. *St. James the less*, in *Iconography of the Saints* cit., 1978, pp. 440-446.

Apostoli. L'episodio di *San Giacomo precipitato dal tempio* (tav. CCXXIII) è invece agilmente giudicabile sulla base di vecchie testimonianze fotografiche; la qualità delle immagini è sufficientemente buona da dimostrare chiaramente quanto fossero estese le ridipinture cinquecentesche, in particolare nei volti degli sgherri di sinistra e nell'architettura del tempio, totalmente rifatta sebbene sulla traccia dell'originale trecentesco. La scena è di potente realismo e forte coinvolgimento emotivo: il santo, a sinistra, era gettato da tre soldati oltre la balaustra del tempio, e precipitava a terra mentre un personaggio in primo piano, dall'aspetto ottuso, lo stratonava per un braccio, ed un altro alle sue spalle lo colpiva ripetutamente alla testa con un grosso bastone. La folla si ritraeva spaventata dalla violenza dell'azione e uomini e donne in primo piano si stringevano gli uni alle altre. L'ultimo episodio della vita del Santo mostrava l'*Assedio di Gerusalemme* (fig. 81) ambientato in un fitto accampamento in cui tende e soldati si assieparono uno sull'altro, in un vortice di azioni concitate, mentre in primo piano alcuni soldati sembravano fuggire verso sinistra. La città assediata, cinta da alte mura, era (a quanto si può giudicare) molto simile alla Padova dell'epoca, ed in particolare l'edificio con cupola e alte torri rimandava certamente al Santo, non è chiaro se nella consapevolezza che l'edificio si ispirasse al Santo Sepolcro e quindi ne facesse qui le veci, divenendo simbolo qualificante della città santa, o più semplicemente come elemento capace di connotare il panorama urbano.

La parte bassa delle pareti era riservata alla narrazione delle vicende di Agostino³⁶⁷, santo patrono dell'ordine eremitano: a sinistra sopravvivono ancora la *Conversione di Agostino* (tav. CCXXIV) e la *Vestizione di Agostino* (tav. CCXXV), mentre a destra sono andate distrutte *Agostino consegna la regola agli Agostiniani* (tav. CCXXVI) e *Papa Alessandro IV riunisce gli Eremitani e gli Agostiniani* (tav. CCXXVII). Nel primo episodio, idealmente diviso in due momenti narrativi, il santo è assorto in pensierose meditazioni all'interno del suo giardino, con il capo posato distrattamente alla mano destra, e con un libro nella sinistra; l'improvviso arrivo di un angelo che plana dal cielo recando in mano un libro aperto, la Bibbia, lo interrompe bruscamente, e tanto è lo stupore per l'evento inaspettato che il santo allenta la presa sul libro, che gli scivola quindi fra le mani, e contemporaneamente volge lo sguardo meravigliato al cielo. Il libro, in realtà, era già chiuso nella bella copertina verde, ad indicare il fatto che il santo aveva in qualche modo abbandonato il vecchio percorso e si preparava ad intraprenderne uno nuovo. Le ricche vesti laicali, ricoperte di morbido ermellino, ne suggeriscono lo *status* precedente alla conversione, mentre l'arbusto che gli sta accanto -il fico, dallo stesso santo ricordato nelle *Confessiones*³⁶⁸-, e che ora

³⁶⁷ A. TRAPE', s.v. *Agostino Aurelio*, in *Bibliotheca Sanctorum*, I, Roma 1961, coll. 433-469.

³⁶⁸ La maggior parte degli studiosi non ha prestato attenzione alla bucolica presenza, e solo Pierre Courcelle ne ha proposto una lettura allegorica, in cui il fico starebbe a rappresentare il peccato; P. COURCELLE, *Recherches sur les Confessions de saint Augustin*, Paris 1959, pp. 193-195.

pare avvizzito e privo di vita, era in origine rinvigorito da bianchi fiori dipinti a secco, di cui rimangono alcune tracce a destra, e ponendosi precisamente in linea con l'angelo simboleggiava il fiorire della nuova esperienza religiosa. Subito a destra si trova la casa del santo, al cui interno è ambientato il secondo episodio: Agostino accorre dall'amico Alipio cui indica alcune parole scritte nel libro che tiene aperto in mano, e che l'angelo gli aveva consegnato; Alipio, a sua volta vestito secondo la più ricca moda del Trecento, aiuta l'amico a sorreggere il volume e si porta una mano al petto colpito dalle parole che Agostino gli legge. Come rilevato da Alessandro Cosma³⁶⁹ il libro che ora Agostino tiene in mano, avvolto in una bella copertina rossa, non è quello che il santo leggeva nell'episodio precedente, e che aveva invece la copertina verde; si tratta di un astuto accorgimento messo in atto da Guariento per manifestare in maniera comprensibile e lampante il significato della scena.

Anche il riquadro successivo mostra due episodi, con la *Vestizione di Agostino* al centro e il *Battesimo di Adeodato* a destra (tav. CCXXV). Entrambe le scene sono ambientate all'interno di una chiesa divisa in tre navate e dotata di arioso matroneo; grande attenzione è riservata alla descrizione lenticolare dell'architettura, le volte a crociera che coprono le campate, i numerosi archi, i matronei voltati a botte, la calotta absidale decorata da un *Redentore* in mandorla attorniato da *Angeli*, cui fa eco un'*Annunciazione* in corrispondenza dell'arco di accesso alla navata. La navata sinistra è interamente occupata da un folto pubblico femminile, introdotto da Monica, madre del santo di Ippona. Le donne sono vestite con raffinati abiti alla moda, differenziati con grande perizia, e mentre tutte guardano concentrate all'avvenimento principale, l'ultima della fila volge un rapido sguardo e un enigmatico sorriso all'ideale spettatore, come a richiamarne l'attenzione sul gruppo; come chiariremo più avanti, è possibile che le dame dipinte siano i ritratti nascosti di membri della famiglia del committente, ovvero dell'*entourage* carrarese. Al centro il santo, che ha ormai abbandonato il suo aspetto laicale, si inginocchia al cospetto di Ambrogio, che gli stringe in vita la cintura dell'ordine aiutato da Simpliciano. I nimbi dei tre santi paiono quasi saldarsi uno all'altro, evidenziando ancora di più lo stretto vincolo che li lega, per altro intuibile dalla familiarità con cui sembrano dialogare fra loro in un efficace gioco di sguardi. Attorno giovani chierici e frati intonano litanie, seguendo parole e melodie sul libro che il più giovane del gruppo regge aperto fra le mani. Gli stalli del coro sono restituiti con notevole attenzione e cura per i dettagli. Alle spalle di Ambrogio si intravede l'ombra di un personaggio, riconosciuto in Alipio, a sua volta ritratto in abito religioso profondamente diverso rispetto alla ricca veste laicale del primo episodio³⁷⁰. La presenza è in effetti piuttosto enigmatica, e sembra condotta interamente a secco, come si fosse

³⁶⁹ A. COSMA, in *Iconografia Agostiniana* cit., 2011, p. 313.

³⁷⁰ L. BOURDUA, *De origine et progressu* cit., 1998, p. 188.

trattato di un'ultima aggiunta realizzata quando ormai la pittura era stata completata; l'uomo pare comunque raffigurato nell'atto di intonare inni, come le labbra dischiuse fanno immaginare, e faceva evidentemente parte del coro visibile anche a destra. La sua collocazione in quel preciso punto contribuisce in misura fondamentale alla resa della finzione spaziale, raccordando l'abside alla navata sinistra. Nella navata destra ha luogo il battesimo del giovane Adeodato, figlio di Agostino, alla presenza di Monica che in primo piano osserva la scena e prega assorta, mentre alle spalle del ragazzo una seconda figura femminile si prepara a coprirlo con un panno stretto fra le mani. Ambrogio versa l'acqua sul capo del giovane, totalmente immerso nel fonte, alla presenza di un secondo personaggio maschile più anziano, con abito scuro e cuffia, e di un giovane chierico che regge un altro contenitore³⁷¹.

Sulla parete destra, distrutti, si dispiegavano gli episodi di *Agostino consegna la regola agli Agostiniani* (tav. CCXXVI) e *Papa Alessandro IV riunisce gli Eremitani e gli Agostiniani* (tav. CCXXVII). Il primo episodio era ambientato all'interno di una chiesa nel territorio di *Centumcellae*, divisa come di consuetudine in tre navate e con pala d'altare in cui campeggiavano, si direbbe, *l'Imago pietatis* affiancata dai dolenti: il santo, ieratica figura in posizione frontale, con addosso le vesti eremitiche, offriva la regola ai numerosi frati accorsi, che si prostravano ai suoi piedi e allungavano le mani desiderosi di toccare il voluminoso codice. Erano presenti diverse congregazioni, distinte dalla foggia dell'abito (e in origine sicuramente anche dal colore), mentre un gruppo di personaggi evidentemente più facoltosi sedeva comodamente negli stalli del coro e teneva in mano una copia della regola, che guardava con attenzione. Alcuni laici presenziavano all'evento: a sinistra si distingueva un gruppo numeroso, separato dalla colonna che di fatto lo confinava all'esterno della scena; composto da quattro uomini in ricche vesti alla moda, celava forse l'effigie di Francesco il Vecchio in un possibile riferimento al capitolo generale dell'ordine, svoltosi proprio a Padova nel 1358, e di cui diremo più avanti. Nell'ultima scena una folta assemblea era riunita alla presenza di papa Alessandro IV; il pontefice reggeva la bolla, ufficializzata dal sigillo che pendeva vistosamente sul davanti, con cui aveva proclamato la *Magna Unio* nel 1256, ovvero la fusione in unico ordine, quello appunto degli eremiti agostiniani, di diverse congregazioni fino ad allora separate, richiamate nell'affresco dai diversi abiti indossati dai frati. Due religiosi, in particolare, si affiancavano al papa inginocchiandosi ai suoi piedi, e reggevano le estremità della bolla pronti a diffonderne il contenuto presso le varie regioni. Contrariamente a quanto sostenuto dalla critica, non sono qui presenti soltanto semplici frati, ma anche religiosi di grado elevato; lo attesta precisamente Giovambattista Cavalcaselle quando descrive compiutamente le pitture che poteva vedere, integre, prima del bombardamento: accanto al pontefice, afferma lo studioso, “vedesi inginocchiato da un

³⁷¹ G. KAFTAL, s.v. *St. Augustine*, in *Iconography of the Saints* cit., 1978.

lato un frate vestito di nero, e dall'altro un cardinale vestito di rosso col cappello che gli pende dietro le spalle”; non era questa l'unica presenza cardinalizia, poiché anzi, continua lo stesso autore, “Ai lati del pontefice sono seduti altri cardinali [...] vestiti di rosso, col cappello allacciato dietro le spalle”³⁷². Le affermazioni del valente studioso sono pienamente confermate dalle testimonianze fotografiche prebelliche; nonostante i colori non siano, per ovvie ragioni, distinguibili nelle vecchie foto, si osservano tuttavia agevolmente i molteplici copricapi calati sulle spalle, visti e descritti da Cavalcaselle, e precisamente riferibili a dei cardinali. E' allora possibile, a mio avviso, che sia qui raffigurato il cardinale Riccardo Annibaldi, nipote di Alessandro IV, e attivo promotore della *Magna Unio*³⁷³.

Altri soggetti completavano il ciclo pittorico, contribuendo a definire un programma iconografico denso di significati: nel sottarco di accesso alla cappella (tav. CCXIV) erano dipinti *Santi e Profeti* a figura intera nella parte bassa, e a mezzo busto nella porzione superiore, inseriti in cornici modanate prospettiche. A sinistra sopravvive una santa i cui attributi -riconoscibili in vecchie foto in un libro, una palma del martirio, ed una corona- la identificano in Giustina; l'identità della santa è del resto confermata da Cavalcaselle, che affermava che a Giustina, dipinta sul lato sinistro, corrispondeva Prosdocimo sul destro³⁷⁴, a comporre la coppia di patroni civici di Padova. Ora ridotta alla sola metà superiore, in origine Giustina sembrava sporgere da una balaustra che altro non era se non una specchiatura in finto marmo. Più in alto si osservano ancora tre *Santi* maschili con cartigli ora illeggibili, cui corrispondevano a destra, oltre a Prosdocimo, altri personaggi sacri non precisamente individuabili.

La volta a crociera (tav. CCXVII) ospitava i quattro *Dottori della chiesa*, che si sporgevano verso lo spettatore da una mandorla iridata a ombrello, in cui l'effetto di prezioso decorativismo si fondeva con una riuscita consistenza plastica, apprezzabile nella documentazione fotografica. Dal fondo le figure sembravano sopravanzare, al punto che la mitria di Agostino era sovrapposta alla struttura in un abile gioco di finzione spaziale. Come una finestra, la mandorla si apriva sull'interno dello studio in cui il personaggio era assorto in sacre meditazioni, letteralmente coperto di libri posizionati in un disordine tutto umano e terreno, mentre a sinistra un codice era aperto su un leggio. Il Santo teneva in mano una lunga penna, con cui evidentemente si apprestava a comporre uno dei suoi famosi testi. Le membrature architettoniche della volta erano marcate da lussureggianti fioroni gotici, che sbocciavano abbondanti lungo i profili delle crociere (figg. 32-33). Tali elementi, che il pittore utilizzò probabilmente anche a Bolzano dove ebbero poi un certo seguito fra gli artisti

³⁷² G. B. CAVALCASELLE, J. A. CROWE, *Storia della pittura in Italia* cit., 1900, p. 203.

³⁷³ D. WALEY, s.v. *Annibaldi, Riccardo (Riccardo della Molar)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, III, Roma 1961, pp. 348-351.

³⁷⁴ G. B. CAVALCASELLE, J. A. CROWE, *Storia della pittura in Italia* cit., 1900, p. 200.

locali³⁷⁵, rimandano alla produzione plastica dell'epoca e sono ben confrontabili con certi capitelli veneziani che Guariento ebbe modo di vedere personalmente nel corso del suo primo soggiorno lagunare³⁷⁶ (cfr. § 3.4.1). Del resto l'intenzione di fingere in pittura reali elementi scultorei è evidente nello stesso ciclo degli Eremitani: sui semipilastri che danno accesso alla cappella e che introducono poi all'abside, è presente una cornice scolpita a semplici elementi fogliacei (fig. 34); il pittore la simula per marcare i registri degli affreschi, continuandola in pittura e studiando abilmente l'incidenza della luce per ridurre al minimo le differenze; talmente precisa ed evidente è l'intenzione del pittore che fra il secondo pilastro e la cornice prima della finestra non c'è interruzione fra scultura reale e scultura dipinta, ed anzi l'elemento fogliaceo realmente scolpito, troncato a metà, è continuato poi in pittura con grande disinvoltura così come la cornice che lo inquadra, in una perfetta omologazione di forme, strutture, prospettiva e luce.

Nel sottarco che delimita il catino absidale erano raffigurati dodici personaggi a mezzo busto entro cornici polilobate modanate in prospettiva (tavv. CCXXX, CCXXXV), riconosciuti dalla critica genericamente in *Santi*³⁷⁷, o in *Patriarchi e Re dell'Antico Testamento*³⁷⁸; in realtà tutti i santi raffigurati sono patriarchi, come si evince dalle foto di inizio Novecento (tav. CCXVII) che permettono di leggerne i cartigli in cui, subito dopo il nome, compare appunto la specifica di “*patriarcha*”. I due di sinistra sopravvivono ancora, mentre alcuni degli altri, ridotti in frammenti dal bombardamento del 1944 e conservati in casse inviate a Roma³⁷⁹, sono stati di recente restaurati ed esposti alla mostra del 2011³⁸⁰, in attesa di un auspicato ritorno alla loro sede originaria³⁸¹. Le figure, molto vivaci e ben caratterizzate, sono intervallate da una deliziosa cornice che su fondo rosso presenta decorazioni a carattere vegetale più chiare. Particolare interesse riveste il primo *Patriarca* di sinistra, il cui nome, un tempo tracciato sul cartiglio che l'accompagna, non è più leggibile (fig. 82): al di là della cornice che inquadra il personaggio, e come adagiato sul reale fregio scolpito, si trova la figura finora mai notata di un



Fig. 82: Guariento, *Esaià*. Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella maggiore.

³⁷⁵ Cfr. T. FRANCO, in *Atlante. Tr3cento* cit., 2002, pp. 133-134.

³⁷⁶ In particolare, ai molti capitelli con foglie *a onda* del portico di Palazzo Ducale; cfr. A. MANNO, *Politica, religione e astrologia a Venezia nel Trecento*, in *Il poema del tempo. I capitelli del Palazzo Ducale di Venezia. Storia e iconografia*, a cura di A. Manno, Venezia 1999, pp. 37-186, in partic. p. 58.

³⁷⁷ F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento. Tutta la pittura* cit., 1974, p. 64.

³⁷⁸ A. M. SPIAZZI, in *Guariento e la Padova carrarese*. *Guariento* cit., 2011, p. 192.

³⁷⁹ A. MICHIELETTI, *Il recupero dei frammenti d'affresco* cit., 2012.

³⁸⁰ A. M. SPIAZZI, in *Guariento e la Padova carrarese*. *Guariento* cit.

³⁸¹ A. M. SPIAZZI, *Il ciclo pittorico di Guariento nella Chiesa degli Eremitani* cit., 2012.

piccolo cerbiatto dotato di corna ramificate, e reso con amorevole attenzione per i dettagli naturalistici. La presenza del pacato animale stupisce, non solo perchè gli altri *Patriarchi* non erano accompagnati da alcun attributo, essendo riconoscibili grazie al nome inscritto nel cartiglio, ma anche perchè esso viene di fatto a porsi all'esterno rispetto al campo pittorico inquadrato dalla cornice modanata, e pare realmente poggiare, di contro, sul fregio scolpito, in un abile gioco dissimulatorio. E' possibile che il personaggio qui ritratto vada identificato in Esaù, e che il cerbiatto alluda alla sua passione per la caccia. Ancora più in basso, in corrispondenza del semipilastro, campeggia un altro *Patriarca*, mentre più sotto, inquadrato da una cornice ad arco trilobato che conclude il semipilastro, è dipinto un lupo che azzanna al collo un agnello (tav. CCXXIX); soggetti di questo tipo erano da lunga data parte del repertorio iconografico di chiese ed elementi di arredo liturgico, e ben si prestavano ad essere interpretati in chiave allegorica e moralizzata³⁸². Non è certo un caso se la scena è dipinta in linea con la raffigurazione di *Caino uccide Abele*, parte di un sintetico ciclo di scenette tratte dall'Antico Testamento (tavv. CCXXXI-CCXXXIII), dipinte fra il semipilastro e la prima monofora dell'abside. Inseriti in una cornice quadrilobata in prospettiva, si osservano dall'alto *Caino e Abele offrono sacrifici*, il già citato *Caino uccide Abele*, *Dio appare a Caino*, *Il cieco Lamech uccide Caino*, *Davide e Golia*. Si tratta di episodi di grande vivacità narrativa e brioso spirito aneddótico, che certo completavano e integravano il significato dei cicli parietali. Dalla parte opposta, a quanto giudicabile dalle fotografie, si trovavano una figura isolata di *Angelo*, un *Angelo appare ad un personaggio e gli porge un oggetto* (forse Tobia e l'Angelo), *Giuditta alla tenda di Oloferne*, *Giuditta uccide Oloferne*, e *Sansone e Dalila* (tav. CCXXXIV).

Tornando al semipilastro absidale, va notata ancora la presenza di uno stemma che seppur pesantemente ridipinto, può ancora suggerire utili elementi d'indagine su cui ci soffermeremo più oltre. Nella porzione inferiore, infine, San Paolo (tav. CCXXVIII) campeggia all'interno di una stupefacente nicchia in prospettiva, costruita da un arco trilobato che inquadra la figura del santo, su cui si innesta una conchiglia dipinta in ardito scorcio prospettico, inquadrata da un'ogiva. Al San Paolo corrispondeva, sulla parete opposta, la Maddalena, inserita in una struttura dipinta identica a quella del compagno.

Nell'abside la narrazione agiografica cedeva il posto ad un articolato *Giudizio Universale* (tavv. CCXVI, CCXXXV, CCXXXVIII-CCXXXIX), ispirato al precedente giottesco dell'Arena, di

³⁸² Cfr. R. BAXTER, *Bestiaries and their users in the Middle Ages*, London 1998; *Bestiaires medievales: nouvelles perspectives sur les manuscrits et les traditions textuelles*, Atti del Convegno internazionale di studi (Louvain-la-Neuve, 19-22 agosto 2003), ed. by B. Van Den Abele, Louvain 2005. La questione è stata ben studiata da Carlo Arturo Quintavalle, che se ne è occupato in diverse occasioni; si veda, con bibliografia precedente, A. C. QUINTAVALLE, *Le immagini contro le eresie: i tempi delle figure nel medioevo d'Occidente*, in *Medioevo: immagini e ideologie*, Atti del Convegno internazionale (Parma, 23-27 settembre 2002), a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2005, pp. 17-72.

cui sopravvivono i resti di alcune figure a sinistra e i *Beati* fra le due monofore. Il pittore sfrutta abilmente le partiture architettoniche della volta per scandire l'organizzazione scenica dei personaggi; al centro *Cristo Giudice* in mandorla esibiva i segni della passione e mentre con la mano sinistra respingeva i dannati, invitava con la destra i beati ad avanzare; la mandorla era sostenuta da una fitta schiera di angeli ritratti in azioni e con attributi variati. Ai lati di Cristo si disponevano gli *Apostoli* seduti in alti scranni riccamente decorati, e distribuiti in quattro gruppi di tre nelle vele. Accanto ad essi le nove gerarchie angeliche erano segnalate dai rispettivi attributi e, come all'Arena, dal vessillo che un rappresentante di ciascuna schiera recava in mano. In linea con il *Cristo Giudice*, nella parte centrale della parete di fondo absidale, due angeli portavano la Croce trionfante senza apparente fatica, ed il pittore sfruttava abilmente la presenza dell'oculo che ben si prestava ad essere integrato nella narrazione; tale raffigurazione, non più esistente, è documentata da foto d'archivio (tav. CCXV) e dalla testimonianza di Cavalcaselle, che la ricordava celata dalla cinquecentesca tela di Fiumicelli³⁸³. Le stesse foto mostrano che più sotto erano visualizzate le conseguenze del giudizio: a destra i dannati, terrorizzati, venivano ricacciati da diavoli nell'antro infernale destinato ad ospitarli in eterno, mentre a sinistra nella fascia superiore la Vergine incoraggiava Eva e Adamo ad avanzare, con la protezione di una schiera di angeli, mentre più in basso Sant'Orsola guidava con il proprio vessillo le compagne, contando a sua volta su una compatta scorta angelica.

Della complessa e fantasiosa composizione sopravvive, insinuata fra le due finestre di sinistra, un'alta fascia che presenta i *Beati* (tavv. CCXXXVIII-CCXXXIX): numerosi santi attentamente diversificati si accingono a prendere il loro eterno posto accanto a Dio, ben individuati nelle loro specifiche qualità. In basso *Antonio Abate* accompagna e presenta uno dei committenti -di cui parleremo più avanti- mentre alle sue spalle stanno altri due eremiti³⁸⁴, quattro *Santi vescovi*, un agostiniano, un santo con saio bianco, forse *Bernardo*, e altri tre di cui si vedono solo le aureole; sono accompagnati da tre angeli, differenziati nel colore della ali. Più in alto *Cristoforo* e *Daniele*, in prima fila, introducono altri tre vescovi, un giovane chierico, un santo che regge saldamente un bastone o una spada in mano, da identificare allora in *Giacomo* o in *Paolo*, altri vescovi, e sei santi di cui si vedono solo le aureole. Tre angeli ancora una volta differenziati dalle livree vegliano sul gruppo. Infine nella fascia superiore *Giovanni Battista* presenta un secondo committente, forse una donna, che commenteremo meglio a breve, accompagnato da due *Santi orientali* e da altri sette santi con diademi, forse i *Re* dell'Antico Testamento.

³⁸³ G. B. CAVALCASELLE, J. A. CROWE, *Storia della pittura in Italia* cit., 1900, p. 200.

³⁸⁴ Come già anticipato, secondo Louise Bourdua il trio rappresenta Basilio, Pacomio e Massimiliano; L. BOURDUA, *De origine et progressu* cit., 1998, p. 180. Mi pare invece che il santo in primo piano, con folta barba e veste da eremita, sia piuttosto riconoscibile nel santo egiziano, del resto celebrato anche nella cappella a lui intitolata, all'interno della stessa chiesa degli Eremitani, proprio come uno dei più celebri e precoci eremiti.

In posizione speculare stavano i dannati, o più precisamente, come afferma Cavalcaselle, “*le pene dell'Inferno*”³⁸⁵; difficile immaginare l'estrosa fantasia con cui il pittore, abile e compiaciuto narratore, aveva raffigurato le punizioni infernali che certo ben si prestavano ad essere trattate con sbrigliata inventiva. Un frammento di recente recuperato³⁸⁶ mostra un arido e inospitale paesaggio roccioso in cui si intravede la metà inferiore di un arto umano, e dove ben caratterizzati esseri diabolici dovevano mettere in pratica i più eccentrici castighi eterni.

Fra i riquadri narrativi e lo zoccolo vero a proprio, che presenta le classiche specchiature marmoree inserite in una cornice modanata fortemente prospettica, corre un fregio che all'interno di cornici trilobate mostra i sette pianeti allora conosciuti accompagnati dai segni di domicilio e dalle sette età dell'uomo su cui si credeva che i pianeti esercitassero il proprio influsso, a seconda della maggiore o minore vicinanza dal centro dell'universo, ovvero la terra (tavv. CCXL-CCXLVI). Lo schema prevede la figura del pianeta al centro, generalmente monocromo; alle sue spalle sta una grande stella a otto punte, ai cui vertici superiori si dispongono in due stelle più piccole i segni zodiacali su cui il pianeta ha domicilio, ovvero sui quali esercita la sua influenza; ai lati dell'astro, infine, stanno due figure umane, una maschile e l'altra femminile, che rappresentano le sette età, a partire dalla *infantia* e fino alla *decrepitas*, in cui si riteneva che la vita dell'uomo fosse scandita. Le raffigurazioni astrologiche hanno da sempre attirato l'attenzione degli studiosi, che tante parole hanno dedicato al ciclo nel tentativo di comprenderne il significato; i recenti studi di Giordana Mariani Canova³⁸⁷, Graziella Federici Vescovini³⁸⁸, Dieter Blume³⁸⁹ e Andrea Lermer³⁹⁰, hanno dimostrato le profonde radici intellettualistiche del ciclo basato, da un lato, sulle recenti teorie messe a punto a Padova dall'astrologo Pietro d'Abano³⁹¹, e dall'altro sul precedente ciclo astrologico dipinto da Giotto nel Salone della Ragione di Padova, e distrutto dall'incendio del 1420³⁹², di cui

³⁸⁵ G. B. CAVALCASELLE, J. A. CROWE, *Storia della pittura in Italia* cit., 1900, p. 200.

³⁸⁶ Cfr. A. M. SPIAZZI, in *Guariento e la Padova carrarese. Guariento* cit., 2011, p. 196, fig. 33.10; EADEM, *Il ciclo pittorico di Guariento nella Chiesa degli Eremitani* cit., 2012, p. 171, fig. 24.

³⁸⁷ G. MARIANI CANOVA, *Duodecim celestia signa* cit., 1998, pp. 23-56; EADEM, *Per la storia della figura astrologica a Padova: il De imaginibus di Pietro d'Abano e le sue fonti*, in *De lapidibus sententiae. Scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, a cura di T. Franco e G. Valenzano, Padova 2002, pp. 213-224.

³⁸⁸ G. FEDERICI VESCOVINI, *La teoria delle immagini di Pietro d'Abano e gli affreschi astrologici del Palazzo della Ragione di Padova*, in *Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. zum 16. Jahrhundert*, ed. by W. Prinz, Weinheim 1987, pp. 213-235; EADEM, *Su un trattatello anonimo di fisiognomica astrologica*, in *Uomo e natura nella letteratura e nell'arte italiana del Tre-Quattrocento*, Atti del Convegno interdisciplinare (Firenze, 1-3 ottobre 1987), a cura di W. Prinz, Firenze 1991, pp. 43-61.

³⁸⁹ D. BLUME, *Regentem des Himmels: astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance*, Berlin 2000, pp. 95-102; IDEM, *Gli astri e gli dei: astronomia, astrologia e iconografia dai Greci all'Europa medievale*, Torino 2001; IDEM, *Animali, demoni e uomini nella volta celeste: le costellazioni nel Medioevo*, in *Uomini, demoni, santi e animali tra Medioevo ed età moderna*, a cura di S. Geruzzi, Pisa 2010, pp. 85-101.

³⁹⁰ A. LERMER, *Planetengötter im Gotteshaus: zur Ikonographie von Guarientos Freskenzyklus der sieben Planeten und Lebensalter in der Eremitanikirche zu Padua*, “Arte medievale”, 11, 1997 (1999), 1-2, pp. 151-169.

³⁹¹ *Il “lucidator astronomiae” di Pietro d'Abano: opere scientifiche inedite*, a cura di G. Federici Vescovini, presentazione di E. Garin, Padova 1988; E. BERTI, *Astronomia e astrologia da Pietro d'Abano a Giovanni Dondi dell'Orologio*, in *Padova Carrarese* cit., 2005, pp. 175-184.

³⁹² G. FEDERICI VESCOVINI, *Pietro d'Abano e gli affreschi astrologici del palazzo della Ragione di Padova*,

resta testimonianza in un codice astrologico conservato a Monaco³⁹³. Le numerose riprese degli affreschi di Guariento, rintracciabili fino al Quattrocento inoltrato, dimostrano l'alto valore tanto rigorosamente scientifico³⁹⁴ quanto estetico³⁹⁵ riconosciuto a queste pitture.

Il primo riquadro mostra la *Luna* (tav. CCXL) su un bel fondo rosato, con alle spalle il segno del Cancro reso con grande realismo, e a fianco due fanciulli che raffigurano l'*infantia*. A sinistra il bambino vestito secondo la moda del Trecento gioca fingendo che il bastone che tiene con la mano sinistra sia un destriero, che incita a galoppare con un rapido movimento della mano; a destra una bambina, più pacata, tiene in grembo una bambola, mentre tira con un filo un carrettino in cui sta un'altra bambola. Indossa a sua volta abiti trecenteschi, con lo scollo ampio, e la maniche sfrangiate, mentre i riccioli sono trattenuti da un nastro che avvolge i capelli. Al centro la luna siede su un carro sinteticamente riassunto dalle due ruote³⁹⁶, potentemente deformate per simulare la resa prospettica di una visione frontale; indossa una corona, mentre i morbidi capelli le scendono sulle spalle. La veste è semplice, ma non priva di decorazioni: lo scollo è squadrato, secondo la moda del tempo, e al petto la veste è stretta con un inserto agganciato alle spalle tramite tre sostegni. Nella mano destra il pianeta regge una falce di luna, in fase calante, mentre dalla parte opposta si intravedono i segni di un simile elemento ma in fase crescente, non è chiaro se poi eliminato o se volutamente suggerito in sottotono. Con la mano sinistra indica una sfera che tiene sotto al piede, forse in riferimento alla luna piena, ed un'altra si intravede sotto l'altro piede ma in parte nascosta dalla veste.

Accanto *Mercurio* (tav. CCXLI), secondo pianeta dell'universo allora noto, si staglia su fondo verde, e veglia su due bambini, la *pueritia*, intenti ad apprendere i rudimenti scolastici, mentre alle sue spalle stanno i segni dei Gemelli e della Vergine. Il pianeta, ritratto in abiti religiosi verosimilmente agostiniani³⁹⁷, è seduto ad uno scranno su cui posano dei manoscritti e una sfera

“Labyrinthos”, V, 1986, 9, pp. 50-75; EADEM, *La teoria delle immagini di Pietro d'Abano* cit., 1987; G. MARIANI CANOVA, *Duodecim celestia signa* cit., 1998.

³⁹³ U. BAUER, *Der liber introductorius des Michael Scotus in der Abschrift Clm 10268 der Bayerischen Staatsbibliothek Munchen: ein illustrierter astronomisch-astrologische Codex aus Padua 14. Jahrhundert*, Munchen 1983; D. BLUME, *Michael Scott, Giotto and the construction of new images of the planets*, in *Images of the Pagan gods. Papers of a Conference in Memory of Jean Seznec*, ed. by R. Duits and F. Quiviger, London 2009, pp. 129-150.

³⁹⁴ Si pensi, in particolare, alle copie da Guariento realizzate a corredo del testo dello scienziato Prodocimo de' Beldomandi nel codice ora conservato alla Bodleian Library di Oxford (Can. Misc. 554); cfr. G. MARIANI CANOVA, *Duodecim celestia signa* cit., 1998, pp. 48-54. Su Prodocimo si veda C. VASOLI, s.v. *Beldemandis, Prodocimo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, VII, Roma 1965, pp. 551-554.

³⁹⁵ Si consideri in particolare il trattato *Liber Physiognomiae* conservato presso la Biblioteca Estense di Modena (Ms. lat. 697), modellato sul precedente di Guariento e trattato con il fare elegante tipico del gotico cortese; cfr. G. FEDERICI VESCOVINI, *Su un trattatello anonimo di fisiognomica* cit., 1991; M. MINAZZATO, *Il Liber Physiognomiae padovano-ferrarese*, in *Il palazzo della Ragione di Padova* cit., 1998, pp. 63-67.

³⁹⁶ Secondo Andrea Lermer il carro sarebbe simbolo dell'instabilità tipica dell'infanzia; A. LERMER, *Planetengötter im Gotteshaus* cit., 1999, pp. 153 e 155.

³⁹⁷ L'iconografia di *Mercurio* nelle vesti di un religioso risale a quella del dio babilonese Nabu, presentato come scrivano; sulla contaminazione fra la tradizione classica e quella babilonese cfr. F. SAXL, *La fede negli astri dall'antichità al Rinascimento*, a cura di S. Settis, Torino 1985, p. 133. Si veda inoltre G. MARIANI CANOVA, *Duodecim celestia signa* cit., 1998.

armillare, e a cui è fissato un leggio che sostiene il libro su cui si esercita il bambino; questo segue con l'indice della mano destra -amorevolmente sorretta dal pianeta, che incoraggia il piccolo- le scritte, mentre con la sinistra tiene un pezzo di pergamena aperta, su cui evidentemente fa pratica di scrittura. Dalla parte opposta la bambina, con nastro nei capelli e lunga veste scollata, siede su un banco a sua volta istruita dal pianeta, che le porge uno strumento probabilmente da cucito; tiene stretto in vita un cordoncino con dei nodi, su cui prova forse a filare, unica attività che secondo i precetti dell'epoca le giovani fanciulle dovessero apprendere. La stella alle spalle del pianeta crea un'impressione di profondità spaziale, sovrapponendosi allo scranno dell'astro, ma collocandosi dietro a quello in cui siede la bambina, e sopravanzando rispetto alla cornice che profila il riquadro.

Poco oltre *Venere* (tav. CCXLII) spicca nel rosa che la colora, su fondo rossiccio, unico pianeta policromo assieme al *Sole*, evidente allusione alla sua inclinazione. Siede su un fuoco di cui si vedono le fiamme tutt'attorno, e rosa è anche la stella a otto punte che mostra Toro e Bilancia. I capelli sono accuratamente acconciati con un lungo nastro sinuosamente disposto, e un piccolo diadema incornicia il volto. La veste ricade ampiamente sulle spalle, mentre le braccia sode sono nude. Con la destra regge uno specchio su cui ammira la propria immagine riflessa, e con la sinistra alza un lembo della veste fino a mettere impudicamente in vista i piedi e le caviglie nudi, che indica vistosamente³⁹⁸. La generale impostazione del pianeta sembra ispirata a scene antiche con la *Toeletta di Venere*, notevolmente diffuse in manufatti di vario tipo; non è chiaro se si tratti di un'invenzione del pittore, che avrebbe potuto avere a disposizione simili modelli che verosimilmente circolavano nei colti ambienti della Padova preumanistica³⁹⁹, o se già Giotto, suo probabile modello iconografico, avesse adottato tale tipologia figurativa negli affreschi del salone. Il gesto del pianeta è replicato dalla giovane fanciulla che sta alla sua sinistra, simile a *Venere* anche nei tratti fisionomici: la veste attillata è calata sulle spalle, ed evidenzia i seni e il ventre della ragazza; una fila di bottoni decora il davanti, e simili elementi ornano la bassa cintola, mentre le maniche strette sono a loro volta abbellite da analoghi inserti. La giovane apre e solleva due lembi della veste sul davanti, mentre con entrambe le mani alza l'ampia gonna mettendo in mostra i piedi su cui calza dei sandali aperti⁴⁰⁰. I lunghi capelli sono sciolti sulle spalle, e folti riccioli scendono

³⁹⁸ Secondo Andrea Lerner lo specchio in cui il pianeta si ammira, e le fiamme che l'avvolgono, sono simboli di vanità e lussuria. A. LERMER, *Planetengötter im Gotteshaus* cit., 1999, p. 155.

³⁹⁹ Cfr. L. GARGAN, *Oliviero Forzetta e la nascita del collezionismo nel Veneto*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento* cit., 1992, pp. 503-516; I. FAVARETTO, *Origini del collezionismo nel Veneto*, in *La curiosità e l'ingegno. Collezionismo scientifico e metodo sperimentale a Padova nel Settecento*, a cura del Centro Musei Scientifici, Padova 2000, pp. 50-67; EADEM, *Il collezionismo al tempo del Petrarca*, in *Petrarca e il suo tempo*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 8 maggio – 31 luglio 2004), a cura di G. P. Mantovani, Milano 2006, pp. 135-141; EADEM, *“La memoria delle cose antiche...”: il gusto per l'antico e il collezionismo di antichità a Venezia dal XIV al XVI secolo*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia dalle origini al Cinquecento*, a cura di M. Hochmann, R. Lauber e S. Mason, Venezia 2008, pp. 83-95.

⁴⁰⁰ Andrea Lerner nota che il gesto di alzare la sopravveste era diffuso fra i longobardi nei rituali matrimoniali, e sarebbe poi sopravvissuto fino al XVI secolo; A. LERMER, *Planetengötter im Gotteshaus* cit., 1999, pp. 155-156.

lungo il collo mentre un nastro trattiene alcune ciocche. La figura è elegante e sinuosa. Per la prima volta nella serie i due personaggi, personificazioni dell'*adolescencia*, diventano finalmente consapevoli della presenza dell'altro, e si fissano negli occhi. Il giovane, tutt'altro che indifferente allo sguardo della ragazza, è tutto impettito nell'abito alla moda. Indossa corta *gonnella* imbottita al petto secondo l'uso del tempo, lunghe maniche aderenti e cintura ben calata sui fianchi, da cui pende un borsello e un pugnale. In capo indossa un lungo cappuccio. Grande attenzione è riservata anche alla descrizione dei due segni zodiacali, ritratti con immediato naturalismo: Toro è una figura vigorosa e vivace, che volge indietro la testa ad osservare il pianeta, e Bilancia è a sua volta descritta nei minimi dettagli.

Il *Sole* (tav. CCXLIII) è simile ad un papa, di cui porta la tiara e il globo dorato, assieme ad una piccola croce astile; si instaura, in tal modo, un significativo paragone fra il più importante pianeta dell'universo allora noto, e la massima autorità religiosa in terra⁴⁰¹, cui probabilmente si sommavano ulteriori letture allegoriche connesse al tema della luce divina intesa come conoscenza. La figura risplende letteralmente d'oro, mentre la stella a otto punte è per l'occasione mutata in una serie di raggi rossi. Il segno zodiacale del Leone simula la base del trono, con grande realismo, sicché due felini stanno accanto al pianeta descritti nei dettagli delle folte criniere e delle zampe felpate. Accanto, su fondo verde, stanno i due esponenti dell'età adulta, *iuventus*, nuovamente occupati in differenti azioni tipiche del loro genere. A sinistra l'uomo ha raggiunto un elevato *status* sociale come l'abbigliamento da dottore lascia intuire. L'elaborato *cappuccio*, con *foggia* che a destra si apre a ventaglio, copre appena i riccioli che secondo la moda dell'epoca sono pettinati all'insù⁴⁰². L'ampio mantello copre la veste dell'uomo, e sul davanti è avvolto su se stesso per riparare le mani. Le calzature sono a punta. Tutto preso in pensieri e meditazioni speculative, è ormai nuovamente indifferente alla presenza della compagna, che lo ignora a sua volta. La giovane donna, ormai sposata come indica il velo che le nasconde i capelli⁴⁰³, indossa abiti altrettanto eleganti. L'ampia veste ne copre un'altra, più aderente, di cui si vedono le maniche; è stretta sotto al petto, allacciata da due spille e abbellita da due lunghi manicottoli. Con espressione dolce e amorevole, la donna è tutta intenta a lavorare strisce di tessuto, probabilmente le fasce in cui avvolgere il bambino che porta in grembo, giusta la rotondità del ventre che si indovina sotto l'ampia veste.

Le altre figure astrologiche sono state distrutte dal bombardamento, ma se ne serba il ricordo

La gestualità della fanciulla, tuttavia, è molto esplicita e caricata, e più che all'idea del matrimonio potrebbe essere riferita alla lussuria che il pianeta induce nei giovani sotto il suo influsso, che trova del resto un valido riflesso nell'atto che il pianeta stesso sta compiendo.

⁴⁰¹ A. LERMER, *Planetengötter im Gotteshaus* cit., 1999, pp. 156-157.

⁴⁰² Cfr. R. LEVI PISETZKY, *Enciclopedia della moda. Storia del costume in Italia*, Roma 2005, 3 voll., I, pp. 210-242.

⁴⁰³ *Ivi*, pp. 246-280.

in foto precedenti al 1944. La prima figura della parete destra era *Marte* (tav. CCXLIV), con due esponenti della *senectus* ai suoi fianchi. La personificazione del pianeta era un soldato a cavallo, armato di tutto punto⁴⁰⁴. Un'elegante corazza, decorata da motivi incisi, gli copriva interamente il corpo e solo il viso, voltato all'indietro, era lasciato in vista. Allacciato alle spalle teneva uno scudo e una faretra, mentre alla cintura era fissata una spada che *Marte* si preparava a sguainare. Il destriero procedeva con passo di danza, restituito con amorevole attenzione al dato naturale e cura lenticolare per i dettagli più minuti -si vedano i ferri fissati agli zoccoli, la leggera peluria che copriva le zampe, la possente muscolatura e l'anatomia degli arti-, tanto da lasciare supporre un preciso studio dal vero. Altrettanta attenzione era riservata alla resa delle redini e dell'alta sella, a cui erano fissate le staffe. Alle spalle del pianeta stavano le raffigurazioni di Scorpione e Ariete. A sinistra l'uomo in età ormai avanzata indossava un ampio mantello allacciato sulla spalla, che usava per sostenere dei sacchetti forse di denari. Un altro sacco gli pendeva dalla cintola, cui era assicurato tramite uno spago; teneva saldamente la mano su un pugnale, infilato alla cintura assieme ad un borsello, e con aria minacciosa guardava l'osservatore quasi ad avvertirlo delle sue intenzioni. Gli faceva da *pendant* una donna matura, l'espressione assorta e come velata di tristezza, mentre avvolgeva del filo attorno ad un gomito. Come le compagne che la precedevano e che la seguivano nella serie, stava seduta su una bassa cassapanca, a significare la vita sostanzialmente passiva delle donne, circoscritta all'ambito domestico, di contro a quella attiva vissuta dagli uomini raffigurati loro accanto. Aveva il capo coperto da un ampio velo, mentre la veste dettagliata si apriva sulla destra mettendo in mostra un sacchetto ornato e un mazzo di chiavi che pendevano dalla cintola, allusione al governo della casa e alla sfera tutta domestica in cui si svolgeva la sua vita.

Giove (tav. CCXLV) era raffigurato nelle sfarzose vesti di un regnante⁴⁰⁵: il capo era cinto da una ricca corona, mentre i capelli erano acconciati secondo la moda del tempo, con corta frangia e riccioli all'insù⁴⁰⁶. La ricca veste era abbondantemente foderata di ermellino, e le mani avvolte in morbidi guanti, che coprivano in parte anche le maniche ornate da una fila di piccoli bottoni. Sedeva in trono, adagiato su un soffice cuscino; due eleganti grifi fiancheggiavano il seggio, con i becchi spalancati da cui fuoriusciva una appuntita lingua, mentre lo sguardo acuto era fisso davanti a sé. A sinistra l'uomo, raffigurazione di *senilitas*, sedeva ad un banco dotato di poltroncina lignea con bello schienale semicircolare; sfogliava concentrato dei libri, mentre la pelliccia che gli

⁴⁰⁴ La raffigurazione di Marte come guerriero risale a quella del dio babilonese Ninib; F. SAXL, *La fede negli astri* cit. 1985, p. 133; G. MARIANI CANOVA, *Duodecim celestia signa* cit., 1998; A. LERMER, *Planetengötter im Gotteshaus* cit., 1999, pp. 157-158.

⁴⁰⁵ L'iconografia si ispira a quella del dio giudice Narduk; F. SAXL, *La fede negli astri* cit., 1985 p. 133; G. MARIANI CANOVA, *Duodecim celestia signa* cit., 1998; A. LERMER, *Planetengötter im Gotteshaus* cit., 1999, p. 158.

⁴⁰⁶ Cfr. R. LEVI PISETZKY, *Enciclopedia della moda* cit., 2005, pp. 231-233.

avvolgeva il petto, oltre ad indicarne lo *status* sociale, lo riscaldava e riparava dagli acciacchi dell'età ormai avanzata. La sua compagna, dalla parte opposta, era china su se stessa, seduta al solito banchetto, e teneva in mano un filo di perle forse recitando il rosario. Un velo sottilissimo, che lasciava trasparire l'orecchio sinistro, le avvolgeva il capo e scendeva fino al petto formando un soggolo. L'abito era ancora ben curato, ma ormai largo e comodo. Pesci e Sagittario erano dipinti agli apici della grande stella che dominava alle spalle del pianeta.

L'ultimo astro della serie era *Saturno* (tav. CCXLVI) che, il più distante dalla terra e quindi anche il più freddo, regolava le ultime fasi della vita umana, la *decrepitas*, e infine la morte. Presentava motivi di grande interesse, finora non recepiti in sede critica: innanzitutto le fotografie mostrano distintamente alcune lettere alle spalle della raffigurazione del pianeta, che evidentemente ne riportavano il nome; si legge infatti bene la parola *SATVR*, tracciata a comporre il nome dell'astro. Ciò suggerisce che tutti i pianeti fossero in origine accompagnati da iscrizioni che chiarivano il loro soggetto. E' inoltre questo l'unico pianeta in cui la donna si disponeva a sinistra e l'uomo si trovava invece a destra, invertendo quindi l'ordine fino a quel momento seguito dal pittore. Tale circostanza non può certo essere casuale, e può trovare riferimento nell'idea di ciclicità della vita dell'uomo, e del tempo dell'universo, così come formulata ad esempio da Ermanno di Carinzia: nel suo *De essentiis* compilato attorno al 1140, il teorico sosteneva appunto che l'ultimo pianeta dell'universo, Saturno, rendeva la fine continua con l'inizio, completando il circolo della natura⁴⁰⁷, idea allora forse espressa in pittura da Guariento, con lo stratagemma di porre all'inizio e alla fine una figura dello stesso genere, evidenziando la perfetta e immutabile ciclicità del cosmo. Il pianeta, vecchio come l'età che sovrintende, sedeva su un tronco a gambe incrociate poggiandosi alla zappa; indossava poveri abiti sdruciti, riferimento al suo legame con le attività agricole⁴⁰⁸. Alle sue spalle stavano Acquario a sinistra e Capricorno a destra. I due personaggi erano poveri vecchietti decrepiti, che tentavano invano di scaldarsi e trovare riposo, ma continuavano a lamentarsi con espressione sofferente e le bocche aperte. La donna, a sinistra, sedeva sul consueto banchetto, ma ora dotato di un cuscino per riparare le fragili ossa dal duro schienale. Era avvolta in panneggi sovrabbondanti, e nonostante le vesti pesanti fossero foderate di una folta pelliccia, la donna teneva anche una coperta a coprirle le spalle. Si sosteneva il capo ormai pesante con la mano sinistra, mentre con la destra rattivava i tizzoni contenuti nello scaldino; dalla bocca aperta, sdentata, usciva un silenzioso lamento, presagio della morte ormai prossima. A destra l'uomo era sdraiato su un giaciglio, con addosso una coperta simile a quella della donna; il capo era avvolto in

⁴⁰⁷ HERMANN OF CARINTHIA, *De Essentiis. A critical edition with translation and commentary*, ed. By C. Burnett, Leiden-Cologne 1982, (Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters, 15), pp. 232-235.

⁴⁰⁸ Saturno era infatti associato a Nergal, dio delle messi; F. SAXL, *La fede negli astri* cit., 1985, p. 134; G. MARIANI CANOVA, *Duodecim celestia signa* cit., 1998; A. LERMER, *Planetengötter im Gotteshaus* cit., 1999, pp. 158-159.

un ampio berretto foderato di pelliccia, che imbottiva anche le vesti. Il volto rugoso era contratto in una smorfia, mentre l'uomo si portava una mano al ventre.

Nell'abside il ciclo astrologico si interrompeva, lasciando il posto a *Scene della Passione di Cristo* (tavv. CCXLVII-CCXLIX) realizzate ancora una volta a monocromo sullo sfondo di specchiature marmoree policrome; l'unico sopravvissuto è l'*Ecce Homo*, cui seguivano *Cristo portacroce*, una *Imago pietatis* fra la *Vergine* e *San Giovanni*, la *Discesa al Limbo* e infine la *Resurrezione*. I due riquadri laterali condividevano la medesima inquadratura prospettica, con un arco a tutto sesto sostenuto da semipilastri e capitelli fortemente aggettanti. I tre centrali invece mostravano i protagonisti all'interno di cornici modanate in prospettiva ad arco acuto, i due laterali inquadrati da una cuspid e con rosone, quello centrale da un secondo arco più ampio.

L'*Ecce Homo* (tav. CCXLVII) fu da sempre apprezzato dagli studiosi, che ne riconobbero il carattere di grande patetismo senza che la figura fosse per questo priva di dignità⁴⁰⁹. Cristo siede su un piano coperto da un lembo di tessuto, in mano tiene la verga mentre la fitta corona di spine gli è calata sulla fronte e il mantello gli copre gli occhi. La regale e dignitosa figura è un *unicum* iconografico nel panorama della Padova del Trecento⁴¹⁰: ispirata al *Cristo deriso* giottesco⁴¹¹, ne porta alle estreme conseguenze le potenzialità espressive, al punto da suscitare un forte coinvolgimento emotivo. Il *Cristo portacroce* era figura altrettanto efficace, dignitosa e solenne non mostrava alcuna segno di fatica. Il riquadro era dipinto nel punto in cui la parete piega, assecondando l'andamento semicircolare dell'abside, circostanza che non influiva minimamente sulla figura. La croce si sovrapponeva in più punti alla cornice, creando l'illusione di una sensibile profondità spaziale, e di una leggera torsione del protagonista. Al centro l'*Imago Pietatis* (tav. CCXLVIII) rimandava nel ritmo cadenzato dei personaggi ad una Crocifissione: Cristo incrociava le braccia sul ventre, mentre la testa ormai senza vita pendeva sulla destra; subito sotto si trovava l'*armarium* liturgico che conteneva le ostie consacrate, sostituito in epoca successiva, in un evidente parallelismo simbolico fra immagine dipinta e funzione dello spazio reale. Ai lati i due *Dolenti* si struggevano per la sorte di Cristo, la Vergine portava una mano al volto con espressione sofferente, mentre Giovanni intrecciava nervosamente le dita e schiudeva le labbra in un pianto silenzioso. Poco oltre era dipinta la *Discesa al Limbo*, di potente forza plastica ed espressiva: Cristo irrompeva da sinistra con in mano il vessillo svolazzante al cui apice stava una croce, mentre con la destra afferrava saldamente il polso di Adamo che faceva perno sul ginocchio per uscire dalla cavità

⁴⁰⁹ A. SCHIAVON, *Guariento. Pittore padovano* cit., 1888, pp. 303-319, in partic. p. 311; A. MOSCHETTI, *Guariento pittore padovano* cit., 1924, p. 17.

⁴¹⁰ La figura isolata si riscontra nell'arte solo in periodi più tardi, e non è chiaro se qui Guariento l'abbia desunta da modelli di arti diverse -oreficeria e miniatura- o da tradizioni nordiche; L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien* cit., 1956, p. 460.

⁴¹¹ A. VOLPE, in *La cappella degli Scrovegni* cit., 2005, p. 205, catt. 89-90.

rocciosa. A terra stavano due ante, scardinate dal vigoroso Gesù per permettere la liberazione dei fortunati protagonisti. La roccia era in parte sovrapposta alla cornice, creando un insistito digradare di piani spaziali, mentre le porte a terra, disposte in tralice, misuravano la profondità del terreno. La serie era conclusa dalla *Resurrezione* (CCXLIX), in parte sopravvissuta e di recente restaurata⁴¹², che mostrava uno svelto Gesù nell'atto di uscire dal sepolcro, con il vessillo decorato dalla canonica iscrizione *VICTOR MORTIS*. La struttura della sepoltura si inseriva perfettamente nella nicchia ideale creata dai pilastri, mentre la lastra che lo chiudeva, scoperchiata, era posata su un lato a misurare ulteriormente la profondità spaziale. Il Cristo vittorioso alzava la destra in segno benedicente, e portava il piede sull'orlo del sepolcro per uscirne con un rapido passo.

Il programma iconografico della cappella è quindi notevolmente ricco e complesso, denso di significati sicuramente completati e ulteriormente amplificati dal legame tipologico fra i vari episodi. L'attenzione della critica si è da tempo concentrata sulle modalità con cui gli agostiniani gestivano la propria immagine pubblica attorno alla metà del Trecento, commissionando vasti cicli ad affresco che ne evidenziavano prerogative e virtù⁴¹³. Nello specifico, il caso di Padova è stato ben indagato da Louise Bourdua⁴¹⁴, e più di recente da Alessandro Cosma⁴¹⁵, che hanno chiarito le ragioni delle specifiche scelte figurative operate negli affreschi dipinti da Guariento.

Il Concilio di Lione del 1274 aveva stabilito la soppressione di tutti i nuovi ordini fondati dopo il 1215; gli eremiti agostiniani erano nati soltanto nel 1256, quando con la *Magna Unio*⁴¹⁶ papa Alessandro IV aveva riunito le diverse congregazioni di guglielmi, agostiniani, giamboniti, brettinesi e eremiti di Monte Favale in un unico ordine. L'intervento di Bonifacio VIII aveva risolto la questione nel 1298, stabilendo che l'ordine degli eremiti agostiniani poteva continuare ad esistere. Il nuovo ordine si era diffuso con grande rapidità, e aveva precocemente iniziato ad elaborare una struttura coerente ed un collaudato sistema figurativo che potessero efficacemente garantirne l'immagine pubblica.

La “*coscienza corporativa agostiniana*”⁴¹⁷ individuò nella figura di Agostino la sua colonna portante, riconoscendolo quale fondatore dell'ordine. Come ben argomentato da Alessandro Cosma,

⁴¹² Cfr. A. M. SPIAZZI, in *Guariento e la Padova carrarese*. Guariento cit., 2011, p. 196, fig. 33.10; EADEM, *Il ciclo pittorico di Guariento nella Chiesa degli Eremitani* cit., 2012, p. 171, fig. 24.

⁴¹³ In generale, sull'iconografia agostiniana, cfr. J. COURCELLE, P. COURCELLE, *Iconographie de Saint Augustin* cit., 1965; più di recente si veda *Iconografia Agostiniana* cit., 2011. Più nello specifico, sui significati sottesi a specifiche scelte iconografiche in ambito agostiniano, cfr. D. BLUME, D. HANSEN, *Agostino pater e praeceptor* cit., 1992, pp. 77-91; S. DALE, *I veri figli di Agostino e gli affreschi della chiesa di Sant'Agostino a Gubbio*, in *Arte e spiritualità negli ordini mendicanti* cit., 1992, pp. 151-164.

⁴¹⁴ L. BOURDUA, *De origine et progressus ordinis fratrum heremitarum* cit., 1998.

⁴¹⁵ A. COSMA, in *Iconografia Agostiniana* cit., 2011, pp. 310-315, cat. 120

⁴¹⁶ G. PITTIGLIO, *Il XIII secolo: la fondazione dell'ordine eremitano*, in *Iconografia Agostiniana* cit., 2011, pp. 127-133, in partic. pp. 127-129.

⁴¹⁷ B. RANO, s.v. *Agostiniani*, in *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, I, Roma 1974, coll. 292-302.

parte integrante nella costruzione dell'identità agostiniana ebbero le arti figurative, che diffusero presto modelli iconografici di riferimento, fra cui l'immagine di *Agostino che consegna la regola* destinata ad avere vasta diffusione già dalla fine del XIII secolo. Tuttavia fu solo negli anni Trenta del Trecento che nacque la variante iconografica che mostrava Agostino non nelle vesti di un vescovo, ma in quelle di un frate eremitano⁴¹⁸, istituendo quindi un immediato parallelo visivo fra il nuovo ordine e il suo presunto fondatore. Ciò avvenne, pare, in conseguenza di un evento di portata fondamentale per l'ordine: il 20 gennaio del 1327 Giovanni XXII emanò la bolla *Veneranda Sanctorum Patrum*, in cui affermava esplicitamente che poiché il santo aveva praticato la vita in comune, gli eremitani avevano diritto a tributargli un culto particolare a Pavia, nella chiesa di San Pietro in Cielo d'Oro, dove riposavano le sue spoglie. Fino alla costruzione del nuovo monumentale sepolcro avviata attorno al 1350, gli eremitani dovettero condividere la custodia del corpo del santo con i canonici regolari; solo dopo che i sacri resti, fino ad allora conservati nella cripta, furono traslati nel coro della chiesa, dove solo gli eremitani avevano giurisdizione, i frati si aggiudicarono l'esclusiva⁴¹⁹. Già la bolla di Giovanni XXII, tuttavia, riconosceva, e quindi implicitamente ufficializzava, l'elitario legame che univa saldamente gli eremitani ad Agostino. Da tempo l'ordine aveva inoltre avviato una riflessione interna sulle proprie origini, che ricevette nuovo stimolo dalla bolla papale, e che sfociò in una serie di trattati dedicati alla biografia agostiniana e al ruolo del santo di Ippona quale fondatore dell'ordine, prontamente recepiti in campo figurativo ed utilizzati quale precisa fonte iconografica.

Se per il primo episodio della biografia agostiniana dipinta da Guariento la fonte è stata individuata nello stesso Agostino, che nelle *Confessioni* ricorda compiutamente il momento della conversione⁴²⁰, è una fonte più tarda ad aver suggerito gli episodi successivi, con un'analogia fra testo e immagine che si estende fin ai minimi dettagli; Louise Bourdua⁴²¹ ha correttamente individuato tale fonte nel *Tractatus de origine et progressus ordinis fratrum heremitarum et vero ac proprio titulo eiusdem*, composto da Enrico di Friemar nel 1338⁴²², che offre la più completa trattazione della biografia di Agostino, così come elaborata all'interno dell'ordine; non si tratta,

⁴¹⁸ Cfr. B. RANO, *San Agustín y los orígenes de su Orden. Regola, Monaesterio de Tagaste y Sermones ad fratres in eremo*, in *San Agustín en el XVI centenario de su conversión (386-387-1987)*, "La Ciudad de Dios", 200, 1987, 2-3, pp. 649-727; E. L. SAAK, *The Creation of Augustinian Identity in the Later Middle Ages*, "Augustiniana", 49, 1999, pp. 109-164 e 251-286; IDEM, *High Way to Heaven. The Augustinian Platform between Reform and Reformation, 1292-1524*, Leiden-Boston-Köln 2002, pp. 160-234.

⁴¹⁹ Le polemiche durarono fino all'inoltrato XVI secolo. Sulla complessa situazione politica e religiosa cfr. K. ELM, *Augustinus Canonicus-Augustinus Eremita: A Quattrocento Cause Célèbre*, in *Christianity and the Renaissance. Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, ed. by T. Verdon and J. Henderson, New York 1990, pp. 83-107; S. DALE, *A House Divided: San Pietro in Ciel D'Oro in Pavia and the Politics of Pope John XXII*, "Journal of Medieval History", 27, 2001, 1, pp. 55-77; E. L. SAAK, *High Way to Heaven* cit., 2002, pp. 163-175.

⁴²⁰ A. COSMA, in *Iconografia Agostiniana* cit., 2011, p. 313.

⁴²¹ L. BOURDUA, *De origine et progressus* cit., 1998.

⁴²² Pubblicato in R. ARBESMANN, *Henry of Friemar's "Treatise"* cit., 1956; per un'analisi cfr. E. L. SAAK, *High Way to Heaven* cit., 2002, pp. 175-178.

quindi, dell'Agostino dottore e vescovo della tradizione precedente, ma del santo eremita fondatore degli agostiniani.

Nel *Tractatus* il ruolo di Simpliciano eremita nel battesimo e nella vestizione del santo è notevolmente amplificato, per sottolineare l'origine pauperistica della religiosità di Agostino; i significati simbolici della nuova veste da eremita, indossata dal santo di Ippona dopo il battesimo sono chiariti nel testo, e hanno un preciso riscontro nell'affresco di Guariento (tav. CCXXV): veste di colore nero per manifestare la repulsione nei confronti degli ornamenti mondani e l'amore, di contro, per la penitenza; cintura di pelle per mortificare gli impulsi carnali, in forma di croce per ricordare costantemente la crocifissione e lunga fino a terra per indicare la perseveranza dei buoni propositi; ampio cappuccio, infine, per simboleggiare la carità che protegge la mente dalle debolezze. Come ben rilevato da Louise Bourdua⁴²³, l'enfasi con cui l'affresco ritrae il momento preciso della vestizione, con Ambrogio e Simpliciano che allacciano la cintura alla vita del santo, è un preciso riflesso di quanto riportato nel *Tractatus*, e presenta in maniera evidente e incontrovertibile Agostino quale eremita.

Analoga aderenza al testo di Enrico di Friemar rivela l'episodio successivo, con *Agostino consegna la regola* (tav. CCXXVI). E' il *Tractatus*, infatti, a fissare nella località di *Centumcellae* la temporanea residenza di Agostino, da altri testi collocata in Milano o in Africa⁴²⁴, che nella sperduta località toscana avrebbe composto la regola e vissuto per un certo periodo da eremita egli stesso. Come giustamente rilevato da Louise Bourdua, le numerose chiesette e cappelle che nell'affresco di Guariento pullulano sui monti dello sfondo, danno forma visiva al nome *Centumcellae*, da leggere appunto quale riferimento alla diffusa presenza di piccoli eremi. L'episodio riveste grandissima importanza nella generale propaganda figurativa dei frati eremitani, che lo propongono quale prova definitiva del ruolo di fondatore dell'ordine di Agostino; simile interpretazione è precisamente esposta da Enrico di Friemar quando afferma esplicitamente: “*Ordo fratrum heremitarum sancti Augustini et fratres illius ordinis sint veri et proprii filii beati Augustini et ipse sit eorum verus pater, ex hoc patet, quod eorum habitum in eremo portavit et eis regulam vivendi tradidit*”⁴²⁵.

La *Magna Unio* dipinta da Guariento (tav. CCXXVII) costituisce l'unica rappresentazione medievale nota di questo soggetto. Si trattava di un momento cruciale nella storia dell'ordine non solo perchè raffigurava l'unione appunto, fra le varie congregazioni, e di fatto la nascita stessa degli eremiti agostiniani, ma anche perchè istituiva un parallelo con francescani e domenicani, ovvero gli ordini mendicanti “rivali”: già l'*Initium sive Processus Ordinis Heremitarum Sancti Augustini*, uno dei molti testi fioriti negli anni Trenta del Trecento nel contesto dell'opposizione fra canonici ed

⁴²³ L. BOURDUA, *De origine et progressu* cit., 1998.

⁴²⁴ *Ibidem*.

⁴²⁵ A. COSMA, in *Iconografia Agostiniana* cit., 2011, p. 164, nota 47.

eremitani, ripreso più tardi dal *Tractatus*, riportava il racconto della visione di Alessandro IV, cui Agostino sarebbe apparso in sogno inducendolo a promulgare l'unione. Tale visione si porrebbe quindi nella tradizione di quella attribuita a Innocenzo III da francescani e domenicani, assicurando così anche al terzo ordine mendicante analoghe modalità di fondazione. Agostino, inoltre, vi compare quale consapevole fondatore, che direttamente intercede presso il papa sollecitando l'unione e la creazione dell'ordine.

L'approfondita analisi proposta dagli studiosi, l'indagine analitica delle fonti e delle ragioni del generale risveglio figurativo dell'ordine, aiutano a comprendere e contestualizzare debitamente le scelte iconografiche operate a Padova. Tuttavia mi sembra che si possano avanzare ulteriori proposte, utili soprattutto a situare l'impresa di Guariento nello specifico panorama della Padova della seconda metà del Trecento, cui certo vanno riferite le motivazioni e le esigenze che suggerirono l'esecuzione di un ciclo così elaborato, e l'adozione di quelle specifiche varianti iconografiche, da porre probabilmente in relazione a quanto negli stessi anni si andava verificando nella circoscritta realtà cittadina, anziché nel più vasto contesto nazionale e internazionale.

Prima dell'intervento di Guariento la cappella maggiore della chiesa degli Eremitani era, a quanto pare, priva di decorazione pittorica, se si esclude la pala d'altare commissionata da *Frater Nicolaus de Sancta Cecilia a Iuliani et Petrucii de Ariminio*⁴²⁶ nel giugno del 1324 e andata dispersa. Le principali fondazioni mendicanti padovane vantavano al contrario articolati cicli pittorici, che celebravano le figure dei loro fondatori o dei santi titolari delle loro chiese, tutti realizzati attorno alla metà del secolo: nel 1350 circa i francescani avevano dato avvio alla decorazione della Cappella dell'Arca del Santo nella loro basilica, che prevedeva un vasto ciclo affrescato da Stefano da Ferrara⁴²⁷ in cui la vita di Antonio veniva narrata estesamente e con dovizia di particolari; sostituiti all'inizio del Cinquecento dalla decorazione marmorea tuttora esistente⁴²⁸, e che ne ripete i soggetti, le pitture trecentesche presentavano il Santo come imbattibile campione di

⁴²⁶ Il dipinto è citato per l'ultima volta nel 1537, quando viene trascritta l'iscrizione che lo corredeva: "ANNO DOMINI MCCCXXIII MENSII IUNII HO OPUS FECIT FIERI FRATER NICOLAUS DE SANCTA CECILIA ET FACTUM FUIT PER MANUS IULIANI [ET] PETRUCII DE ARIMINIO". Cfr. A. MOSCHETTI, *Studi e memorie di arte trecentesca padovana, III. Giuliano e Pietro da Rimini a Padova*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", VII, 1931, pp. 201-207; C. VOLPE, *La pittura riminese del Trecento*, Milano 1965, pp. 25 e 57, nota 11; D. BENATI, *Pittura del Trecento in Emilia Romagna*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento* cit., 1986, 2 voll., I, pp. 193-232, in partic. p. 203; IDEM, *Gli affreschi nel Cappellone di Tolentino, Pietro da Rimini e la sua bottega*, in *Arte e spiritualità negli ordini mendicanti. Gli Agostiniani e il Cappellone di S. Nicola a Tolentino*, Atti del Convegno (Tolentino, 1-4 settembre 1992), a cura del Centro Studi "Agostino Trapè", Roma 1992, pp. 235-255, in partic. p. 238.

⁴²⁷ C. L. RAGGHIANI, *Stefano da Ferrara: problemi critici tra Giotto a Padova, l'espansione di Altichiero e il primo quattrocento a Ferrara*, Firenze 1972; M. BOSKOVITS, *Per Stefano da Ferrara, pittore trecentesco*, in *Hommage à Michel Laclotte: études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, a cura di P. Rosenberg, Milano 1994, pp. 56-67, in partic. p. 56.

⁴²⁸ Cfr. S. BLAKE WILK, *La decorazione cinquecentesca della cappella dell'Arca di Sant'Antonio*, in *Le sculture del Santo di Padova*, a cura di G. Lorenzoni, Vicenza 1984, pp. 109-172.

fede, celebrando di riflesso i frati che ne custodivano le spoglie, e richiamando folle di pellegrini e fedeli. Negli stessi anni i domenicani rispondevano con un ciclo che nella cappella maggiore della loro chiesa narrava *Storie di Cristo* e *Storie di Agostino*, finanziato dai Carraresi che in cappella erano sepolti (cfr. § 3.1.1). Al santo di Ippona, presentato come *alter christus*, era infatti intitolata la chiesa dei predicatori padovani, in virtù del fatto che la regola adottata dall'ordine era proprio quella agostiniana. Il ciclo pittorico dialogava sicuramente con le sculture che compongono le arche carraresi, e che presentano numerose figure di santi, proponendo così una compatta schiera agiografica attraverso cui l'ordine e la casa padovana risultavano glorificati, proponendosi quali eredi e depositari delle virtù di cotanta famiglia.

Gli agostiniani non potevano rimanere indifferenti all'ardita propaganda figurativa messa in atto dagli ordini concorrenti, tanto più che le fondazioni francescane e domenicane attiravano con sempre maggior vigore le mire di finanziatori privati⁴²⁹, che ad esse destinavano generosi lasciti disposti ai fini pratici più vari, ma comunque sempre *pro remedio animae*. In tale contesto si colloca a mio avviso la reazione dei frati agostiniani: la vivacità figurativa degli anni Sessanta e Settanta del Trecento, con importanti cicli pittorici che oltre a quello della cappella maggiore contano quello dedicato a Sant'Antonio Abate (cfr. § 3.3.1), celebrato quale modello di vita eremitica e campione dell'ordine, e quello finanziato da Tebaldo Cortellieri nella cappella di famiglia, con il *Trionfo di Sant'Agostino*, poteva costituire una precisa risposta al dinamismo degli ordini rivali, in una continua reciproca competizione. Così si spiega anche il vasto spazio riservato alle figure dei santi titolari della chiesa, Filippo e Giacomo, in un ciclo che di fatto finisce per connotarsi come il più completo fra quelli visti finora, celebrando tanto il padre fondatore dell'ordine quanto i due santi cui la chiesa era intitolata.

Per quanto riguarda le *Storie di Agostino*, credo vadano rilevate alcune particolari scelte figurative che ben si inseriscono nella riflessione svolta finora. La *Conversione di Agostino* e soprattutto *Agostino consegna la regola agli eremitani* sono riprese piuttosto fedelmente dai rilievi scolpiti per l'arca del santo di Ippona, la cui costruzione, avviata attorno al 1350⁴³⁰, si poneva come

⁴²⁹ Sul Santo si vedano almeno, con bibliografia precedente, G. DE SANDRE GASPARINI, *La devozione antoniana nella scuola del Santo di Padova nel secolo XV: da un'indagine su testamenti di soci e simpatizzanti*, "Il Santo", XVI, 1976, pp. 333-344; L. BOURDUA, "Master" plans of devotion or daily pragmatism? *The dedication and use of chapels and conventual spaces by the friars and the laity at the Santo, 1263-1310*, in *Padova 1310. Percorsi nei cantieri architettonici e pittorici della Basilica di Sant'Antonio*, Atti del Convegno internazionale (Padova, 20 maggio 2010), a cura di L. Baggio e L. Bertazzo, Padova 2012, pp. 187-206. Su Sant'Agostino, G. MAZZATINTI, *L'Obituario del convento di Sant'Agostino* cit., 1894; M. MEROTTO GHEDINI, *La chiesa di Sant'Agostino in Padova* cit., 1995.

⁴³⁰ Non c'è accordo sulla cronologia della tomba; un'iscrizione che riporta la data del 14 dicembre 1362 e il nome di Bonifazio Bottigella è stata spesso considerata un *post-quem*; la critica più avvertita, tuttavia, ha notato come già a partire dal 1350 si colgano segnali di importanti lavori in atto, da ricollegare probabilmente alle sculture. Il capitolo riunito a Tolosa nel 1341 incoraggiava i frati a visitare Pavia; quello di Milano del 1343 richiedeva aiuti per la fondazione di Pavia; quello di Basilea del 1351 imponeva una raccolta fondi da destinare alla fondazione pavese. Il sepolcro è inoltre menzionato già nel *Liber Vitasfratrum* del 1357, mentre nel 1365 Francesco Petrarca si recava a

già detto al culmine di un importante processo di appropriazione delle spoglie del santo che veniva a confermare il ruolo degli eremiti agostiniani. L'adozione, a Padova, di iconografie analoghe a quelle messe a punto a Pavia poteva servire ad instaurare un ideale collegamento con il sepolcro del santo fondatore, celebrando al contempo il pieno e totale affidamento all'ordine eremitano delle sacre spoglie, e questo proprio in anni in cui i francescani dotavano di una nuova veste di abbagliante bellezza l'arca di Antonio.

Possiamo a questo punto interrogarci sul possibile *concepteur* di un programma iconografico così ricco e complesso, che mirava a ristabilire la giusta autorità dell'ordine degli eremiti agostiniani nel contesto padovano. Proprio in quegli anni⁴³¹ era attivo a Padova, “*occupato a studiare, ad insegnare e a svolgere attività pastorali*”⁴³², con il titolo di “*sacre pagine professor*”⁴³³, uno dei più importanti agostiniani del secolo, Bonaventura Badoer da Peraga. Di nobile stirpe padovana⁴³⁴, entrato precocemente nell'ordine assieme al fratello Bonsembiante, Bonaventura si distinse fin dalla giovane età per le acute doti intellettuali che lo portarono, in età matura, a ricoprire importanti cariche diplomatiche e ad essere infine nominato cardinale, mentre Gregorio da Rimini gli concedeva l'esclusivo favore di recarsi a colloquio da lui ogni qualvolta l'avesse voluto, e santa Caterina da Siena ne parlava come di una delle colonne su cui la chiesa poteva sostenersi⁴³⁵. Amico di Francesco Petrarca⁴³⁶, possedeva una ricca biblioteca con testi di teologia e filosofia⁴³⁷, ed era a

visitarlo. L. BOURDUA, *Entombing the founder St. Augustine of Hippo*, in *Art and the Augustinian Order* cit., 2007, pp. 29-50.

⁴³¹ Il 4 aprile de 1368 è citato fra i testimoni ad un atto testamentario. A. GLORIA, *Monumenti dell'Università di Padova (1318-1405)*, Padova 1888, I, pp. 484-500.

⁴³² G. CRACCO, s.v *Badoer, Bonaventura*, in *Dizionario biografico degli italiani*, V, Roma 1963, pp. 103-106, in partic. p. 104.

⁴³³ ASPd, *Obituari*, Eremitani, b. 41, 28, c. 99.

⁴³⁴ E' Bernardino Scardeone a fornire una dettagliata notizia sulla famiglia Badoer da Peraga, nata dall'unione della casata veneziana dei Badoer con quella padovana dei Da Peraga: “*Ex praeclara fecunditate incljtae sobolis commendatur Balzanella Peraghina Nobilissima foemina, quae quidem cum unica esset ex familia Peraghina, nupsit Marino Baduario patritio Veneto, cuius majores summa semper benevolentia cum Patavina Republica coniunctissimi fuere; quandoquidem praetores aliquot ex ea familia antiquo Reipublicae tempore, Venetiis acciti, Patavinum populum summa cum iustitia paceque rexerint, et imperio auxerint, et publicis aedificiis ornaverint. Ex hac muliere orta est pulcherrima illa proles, quae aliquandiu Patavii commorata, antiquato fere Baduario cognomine, a Peraga, vico Patavino, Peraghina a cunctis dicebatur, unde Bonaventura cardinalis et alii insignes viri, de quibus satis superius dictum fuit, orti sunt. Item cognomen adhuc in sepulchris illustrium illorum, quos supra retulimus, ex duabus familiis coniunctum legitur, ut dicantur utique Baduarii de Peraga*”; B. SCARDEONE, *Historiae de Urbis Patavii*, Basilea 1560, p. 361. Secondo un'altra tradizione Bonaventura era strettamente imparentato, per parte di madre, con i Carraresi; G. GIGLI, *L'opere della serafica Santa Caterina da Siena nuovamente pubblicate da Girolamo Gigli*, Siena 1713, 4 voll., III, p. 215.

⁴³⁵ G. CRACCO, s.v *Badoer, Bonaventura* cit., 1963.

⁴³⁶ U. MARINI, *Il Petrarca e gli Agostiniani*, Roma 1946, pp. 97-109.

⁴³⁷ I codici sono ora conservati presso la Biblioteca Universitaria di Padova; il manoscritto 1441, che contiene diverse opere di Agostino, presenta due note di possesso: “*Iste liber est conventus fratrum heremitarum de Padua, deputatus ad usum fratrum Bonsemlantis et Bonaventure de Padua ordinis antedicti*” e “*Conventus Padue*”; il codice 1457, con testi di san Tommaso, porta la nota di possesso “*Et sunt venerabilium magistrorum Bonsemlantis et Bonaventure de Padua*”; L. GARGAN, *Libri di teologi agostiniani* cit., 1973, pp. 1-23, in partic. pp. 9-10; IDEM, *Lo studio teologico e la biblioteca dei Domenicani a Padova nel Tre e Quattrocento*, Padova 1961.

sua volta autore di numerosi trattati.

Un intervento attivo del dotto teologo nella messa a punto del raffinato programma iconografico è già stato supposto dalla critica, ed in particolare Dieter Blume⁴³⁸ ha indicato proprio in Bonaventura il possibile autore del programma astrologico dello zoccolo; Paolo di Simone⁴³⁹ ha invece ipotizzato un suo coinvolgimento nella messa a punto dell'articolato ciclo allegorico in cappella Cortellieri, venendo così a confermare l'attiva partecipazione del frate alla gestione figurativa degli spazi religiosi.

Il dotto teologo possedeva senz'altro le conoscenze e le capacità necessarie alla stesura di un manifesto figurativo così concettualmente elaborato. In tale contesto si situa anche il ciclo astrologico della cappella, che ha talvolta disorientato gli studiosi per la sua presenza, essenzialmente profana, in uno spazio al contrario sacro e cristiano per eccellenza, e in riferimento ad un ordine religioso da molti ritenuto profondamente contrario all'astrologia⁴⁴⁰. Sono noti, invece, alcuni casi di agostiniani interessati agli astri: Agostino da Trento, ad esempio, compose attorno al 1340 un trattato dedicato ad astrologia e medicina, mentre Tommaso di Strasburgo sosteneva la possibilità che le stelle influenzassero il comportamento umano. A Padova, del resto, era diffusa una *forma mentis* che ben si prestava all'analisi scientifica della realtà, anche in contesti prettamente religiosi: all'inizio del Trecento l'agostiniano Agostino d'Ancona⁴⁴¹, ad esempio, che insegnava presso lo Studio generale di Padova, ripeteva che della natura si doveva parlare *naturaliter*, senza ricorrere a fenomeni sovranaturali⁴⁴², ed è stato supposto che frate Iacopo Filippo degli Eremitani, *scriptor* del noto Erbario Carrarese, fosse anche il compilatore dell'opera, circostanza che dimostrerebbe la vitalità della cultura scientifica dei frati⁴⁴³. Nello stesso periodo numerosi conventi si dotavano di efficientissimi *Studia naturarum*⁴⁴⁴ riservati a monaci e frati, affinché una solida preparazione scientifica permettesse loro di disquisire alla pari con gli scienziati, eventualmente

⁴³⁸ D. BLUME, *Regentem des Himmels* cit., 2000, p. 102.

⁴³⁹ P. DI SIMONE, *Giusto e gli Eremitani* cit., 2012, p. 378.

⁴⁴⁰ S. CAROTI, *L'astrologia in Italia. Profezie, oroscopi e segreti celesti, dagli zodiaci romani alla tradizione islamica, dalle corti rinascimentali alle scuole moderne: storia, documenti, personaggi*, Roma 1983, pp. 82-86.

⁴⁴¹ B. MINISTRI, s.v. *Agostino d'Ancona*, in *Dizionario biografico degli italiani*, I, Roma 1960, pp. 475-478.

⁴⁴² P. MARANGON, *La cultura dei committenti religiosi (ordini mendicanti) di Tomaso da Modena*, in *Tomaso da Modena e il suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studi per il 6° centenario della morte (Treviso, 31 agosto-3 settembre 1979), a cura del Comitato Manifestazioni Tomaso da Modena, Treviso 1980, pp. 219-228, in partic. p. 220.

⁴⁴³ Cfr. G. MARIANI CANOVA, R. BENEDETTI, in *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione – Palazzo del Monte; Rovigo, Accademia dei Concordi, 21 marzo – 27 giugno 1999), a cura di G. Baldissin Molli, G. M. Canova e F. Toniolo, Modena 1999, pp. 154-157, cat. 54; EADEM, *La miniatura a Padova nel tempo dei Carraresi*, in *Guariento e la Padova Carrarese. Padova Carrarese* cit., 2011, pp. 63-71, in partic. pp. 69-70.

⁴⁴⁴ A. MAIERÙ, *Tecniche di insegnamento*, in *Le scuole degli ordini mendicanti (secoli XIII-XIV)*, Atti del convegno del Centro studi sulla spiritualità medievale (Università degli studi di Perugia, 11-14 ottobre 1976), Todi 1978, pp. 314-320; *Studio e studia: le scuole degli ordini mendicanti tra XIII e XIV secolo*, Atti del XXIX convegno internazionale (Assisi, 11-13 ottobre 2001), Spoleto 2002.

correggendoli con valide osservazioni e riconducendo tutto alla sfera cristiana⁴⁴⁵; in tale contesto si inserisce ad esempio il domenicano Gerardo da Feltre che nel 1264-1265 scrisse una *Summa de astris* per compendiare e ordinare la materia e per confutare quanti “*stellarum dispositionibus more actusque humanos attribuire non verentur [...] preter Dei et homini voluntatem*”⁴⁴⁶. A Padova il diffuso clima di aristotelismo non poteva che accentuare il generale orientamento⁴⁴⁷.

La scelta di inserire un ciclo astrologico nello spazio sacro della cappella poteva avvenire, probabilmente, solo in una città come Padova. Esso può ben rientrare nei cicli dedicati alla raffigurazione generale dello scorrere del tempo, e dello svolgersi dell'esistenza umana nei diversi periodi dell'anno o della vita, le cui espressioni più tipiche sono i cicli dei mesi e la ruota della fortuna⁴⁴⁸. Pianeti e segni zodiacali, sebbene più rari per l'ambiguo rapporto con la religiosità, non sono certo totalmente assenti da contesti religiosi. Spesso inseriti in episodi della *Creazione*, a simboleggiare la volta celeste -e si pensi al successivo *Creatore* assiso sull'ampia sfera luminosa dell'Empireo nel Battistero di Padova, talmente realistico da poter essere considerato “*una delle prime cartografie dipinte della storia dell'arte europea*”⁴⁴⁹- o confinati in zone liminali⁴⁵⁰, venivano talvolta ritratti in contesti più elaborati, di raffinata simbologia, a formare parte di un più vasto programma; il caso in tal senso più emblematico, e in un certo senso simile a Padova, è il ben noto Cappellone degli Spagnoli, già Sala Capitolare della chiesa di Santa Maria Novella a Firenze, dipinto da Andrea di Bonaiuto fra 1365 e 1367 e riccamente dotato di raffigurazioni astrologiche⁴⁵¹.

⁴⁴⁵ “[...] *quomodo si quispiam adversus mathematicos velit scribere imperitus matheseos os risui pateat et adversus philosophos disputans, si ignorata dogmata philosophorum*”; G. GRABMANN, *Die “Summa de astris” des Gerardo da Feltre O.P.*, “Archivium fratrum praedicatorum”, 11, 1941; P. MARANGON, *La cultura dei committenti religiosi* cit., 1980, p. 225, nota 27.

⁴⁴⁶ P. MARANGON, *La cultura dei committenti religiosi* cit., 1980, p. 221.

⁴⁴⁷ E' noto del resto che gli agostiniani possedevano numerosi testi di Aristotele, corredati di fitte note a margine appuntate dai molti frati che li studiarono. Lo stesso Sant'Antonio, nei suoi sermoni aveva sostituito, fra i primi in Europa, esempi naturali moralizzati con esempi ricavati dal *De animalibus* di Aristotele. P. MARANGON, *S. Antonio, Rolando da Cremona e la nuova cultura*, “Il Santo”, 16, 1976, pp. 132-133; IDEM, *La cultura dei committenti religiosi* cit., 1980.

⁴⁴⁸ Cfr. P. PISANI, *L'iconografia della ruota della fortuna*, Verona 2011.

⁴⁴⁹ G. MARIANI CANOVA, *Duodecim celestia signa* cit., 1998, p. 45.

⁴⁵⁰ A titolo esemplificativo si pensi ai mosaici provenienti dalla chiesa di San Tommaso di Reggio Emilia, e ora esposti presso il locale Museo Civico, con i segni zodiacali; cfr. V. GHIZZI, in *Matilde e il tesoro dei Canossa tra castello, monasteri e città*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Palazzo Magnani, Museo Diocesano, Musei Civici; Canossa, Museo Naborre Campanini, 31 agosto – 11 gennaio 2009), a cura di A. Calzona, Cinisello Balsamo (Mi) 2008, pp. 552-553, catt. 116.e-f.

⁴⁵¹ A. GOTTI, *Del trionfo di San Tommaso d'Aquino dipinto nel Cappellone degli Spagnoli, antico capitolo de' Frati di Santa Maria Novella in Firenze*, Firenze 1887; S. ROMANO, *Due affreschi del Cappellone degli Spagnoli: problemi iconologici*, “Storia dell'arte”, 26/28, 1976, pp. 181-213; J. GARDNER, *Andrea di Bonaiuto and the Chapterhouse frescoes in Santa Maria Novella*, “Art History”, 2, 1979, pp. 107-138; J. POLZER, *Andrea di Bonaiuto's Via Veritatis and Dominican thought in late medieval Italy*, “The Art Bulletin”, 77, 1995, pp. 263-289; S. SKERL DEL CONTE, *Antiche e nuove proposte per la decorazione pittorica del Cappellone degli Spagnoli a Santa Maria Novella*, “Critica d'arte”, 59, 1996 (1997), 7, pp. 33-42; G. SCALFANI, *Il significato storico di uno scorcio del “Cappellone degli Spagnoli” in Santa Maria Novella*, “Memorie domenicane”, n.s., 28, 1997 (1998), pp. 475-480; D. RUSSO, *Allégorie, analogie, paradigme: étude sur la peinture de l'église dominicaine par Andrea di Bonaiuto, à Florence, 1365-1367*, in *L'allégorie dans l'art du Moyen Âge: formes et fonctions, héritages, créations, mutations*, actes du colloque du RILMA, Institut Universitaire de France (Paris, INHA, 27 – 29 mai 2010), éd. par

Il ciclo astrologico di Guariento, con le età dell'uomo dalla nascita alla morte, e le diverse attività connesse ai sette periodi della vita, ben potrebbe costituire una versione tutta padovana dell'iconografia dedicata ai cicli dell'esistenza umana; proprio il fatto che i dipinti inizino e finiscano con una presenza maschile, che collabora a formare l'idea di un continuo fluire, avvalorando l'ipotesi. Solo a Padova, città di studi scientifici e astrologici di eccellenza, un simile ciclo poteva essere dipinto in quel contesto, e non si rintracciano, infatti, esempi affini in altre realtà coeve. Gli agostiniani, in tal modo, si appropriavano del cielo naturale oltre che di quello ultraterreno, e si proponevano quali depositari delle nozioni scientifiche ad esso legate. La possibilità di compiere una simile operazione era offerta dalle teorie di Pietro d'Abano, che all'inizio del secolo aveva negato il carattere esoterico dell'influenza degli astri, riconducendola al contrario a leggi prettamente scientifiche; in tal modo l'astrologia era stata sottratta alla pericolosa sfera pagana, depurata da quanto di magico ancora la connotava, e ricondotta al contrario sotto l'egida tutta naturale, e per questo regolata da leggi divine, della scienza.

Più difficile spiegare perchè il ciclo astrologico sia interrotto dalle raffigurazioni della *Passione*, che essendo a loro volta a monocromo e collocandosi in evidente continuità con gli astri, dimostrano di essere in qualche modo ad essi connesse, dal punto di vista del significato. La critica ha formulato alcune ipotesi, francamente poco convincenti⁴⁵². E' evidente che il breve ciclo cristologico si pone in qualche rapporto con il *Giudizio universale* raffigurato nella porzione superiore della parete, e completa il significato generale dell'opera; se l'*Imago pietatis* è, come già proposto, in sicura relazione con il tabernacolo, e quindi con le celebrazioni eucaristiche, le altre immagini vanno piuttosto lette in connessione a quelle, dipinte subito sopra, di beati, giudizio finale, e dannati. L'*Ecce homo*, in linea con i beati, istituisce certo un parallelo fra il martirio di Cristo e i santi raffigurati poco più su, che seguirono l'esempio del salvatore⁴⁵³. Il *Cristo portacroce* si legava probabilmente alla *Trionfo della Croce* dipinta al centro della scena del *Giudizio*; è inoltre possibile che instaurasse un legame con le figure dei risorti, da immaginare subito sopra, sebbene non visibili nelle foto novecentesche: già nel *Giudizio* dell'Arena uno dei risorti, identificato in Adamo⁴⁵⁴ o nell'Ebreo errante⁴⁵⁵, abbraccia la croce che gli angeli portano in cielo a significare l'angoscia del peccatore pentito, ansioso per il proprio destino e incerto sul suo futuro eterno. La *Discesa al limbo* si collocava subito sotto il punto in cui, nel *Giudizio finale*, i dannati venivano trascinati da diavoli malefici nelle nere cavità dell'inferno e visualizzava, per contrasto, il felice

C. Heck, Turnhout 2011, pp. 79-94.

⁴⁵² J. ELLIOTT, *Augustine and the new Augustinianism in the choir frescoes of the Eremitani, Padua*, in *Art and the Augustinian Order* cit., 2007, pp. 99-126.

⁴⁵³ K. BRINTNALL, *Ecce homo: the male-body-in-pain as redemptive figure*, Chicago 2011.

⁴⁵⁴ I. HUECK, in *La cappella degli Scrovegni* cit., 2005, pp. 226-229, catt. 89-90.

⁴⁵⁵ C. FRUGONI, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, Torino 2008, pp. 234-236.

destino di colore che invece avevano seguito Cristo; l'azione svolta da Gesù, che con piglio energico e sicuro estraeva dal limbo le anime dei buoni, doveva creare un efficace dissonanza con quanto poco sopra si apprestavano a fare le creature infernali. La *Resurrezione*, infine, si poneva in linea con la fascia che mostrava, giusta la già citata testimonianza di Cavalcaselle⁴⁵⁶, le pene dei dannati, da immaginare simile, nella generale impostazione, a quella sopravvissuta con i Santi. Anche in questo caso il legame era dato dal contrasto fra l'azione di Cristo, che risorto dal sepolcro si apprestava ad ascendere ai cieli eterni, e i dannati, che invece dopo la resurrezione della carne erano destinati all'eterna dannazione. L'episodio della definitiva vittoria di Cristo, inoltre, con la Resurrezione, veniva a porsi in posizione corrispondente a quella dell'*Ecce homo*, in evidente e voluta antitesi⁴⁵⁷

L'idea di uno zoccolo a monocromo di significato allegorico, unico nel suo genere in forma così elaborata, si apparenta strettamente, tanto dal punto di vista figurativo quanto da quello concettuale, al precedente giottesco dell'Arena, in cui *Vizi e Virtù* compongono un fregio su cui posano idealmente le storie soprastanti. Ai monocromi giotteschi si ispira del resto anche l'idea di creare uno spazio sviluppato in profondità, che simula una sorta di nicchia, in cui vari elementi della figura si sovrappongono alla cornice. Nella lettura proposta di recente da Giuliano Pisani le allegorie andrebbero a comporre un percorso escatologico verso la salvezza⁴⁵⁸. Lo zoccolo degli Eremitani potrebbe in qualche modo costituire una precisa risposta, altrettanto intellettualistica, al precedente giottesco, anche in considerazione del fatto che i documenti testimoniano di un'antica competizione fra la chiesa degli Eremitani e la cappella dell'Arena⁴⁵⁹.

Le raffigurazioni dipinte nello zoccolo completano il complesso significato del ciclo pittorico, venendo a confermare ulteriormente la profonda cultura dell'estensore del programma nonché, a mio avviso, il coinvolgimento di Bonaventura Badoer da Peraga proprio nelle vesti di *concepteur*. Ci si deve chiedere, a questo punto, quale ruolo Bonaventura abbia avuto nella commissione ed eventualmente nel finanziamento dell'opera. Si è già detto che in cappella è presente uno stemma (fig. 83), oltre alle figure di due committenti (tavv. CCXXXVIII-CCXXXIX) e a numerosi ritratti nascosti. Ho già proposto⁴⁶⁰ che committenti e finanziatori potessero essere

⁴⁵⁶ G. B. CAVALCASELLE, J. A. CROWE, *Storia della pittura in Italia* cit., 1900, p. 200.

⁴⁵⁷ A. MOSCHETTI, *Guariento pittore padovano* cit., 1924, p. 17.

⁴⁵⁸ G. PISANI, *I volti segreti di Giotto*, Milano 2008.

⁴⁵⁹ Il 9 gennaio del 1305 i frati eremitani avevano inviato un reclamo al vescovo Pagano della Torre, denunciando il fatto che Enrico Scrovegni si era impegnato a costruire soltanto una piccola cappella, simile ad un oratorio, e non un grande chiesa, dotata inoltre di un unico altare e non di molteplici, senza campanile né campane; la cappella doveva inoltre servire soltanto ad Enrico, alla moglie, alla madre e ad altri membri della famiglia, mentre era da tempo aperta al pubblico. C. FRUGONI, *L'affare migliore di Enrico* cit., 2008, p. 40.

⁴⁶⁰ Z. MURAT, G. VALENZANO, *Donne dimenticate* cit. 2011, pp. 195-196.

Bonaventura e Zanino da Peraga, suo parente, in virtù del fatto che uno stemma della loro famiglia è citato da fonti antiche che lo descrivono all'interno della cappella, ipotizzando potesse corrispondere a quello tuttora esistente, seppur pesantemente ridipinto. La questione merita ora un approfondimento.



Fig. 83: Padua, Chiesa degli Eremitani, Cappella maggiore, Stemma (stato attuale).



Fig. 84: Padua, Chiesa degli Eremitani, Cappella maggiore, Stemma (durante i restauri degli anni Sessanta).



Fig. 85: Padua, Chiesa degli Eremitani, Cappella maggiore, Stemma (all'inizio del sec. XX).

Interpretare le forme del blasone dipinto in cappella è operazione tutt'altro che agevole poiché lo stemma fu sicuramente più volte ridipinto: alcune foto di inizio Novecento (fig. 85) lo mostrano infatti in una versione profondamente diversa rispetto all'attuale, mentre altre foto ravvicinate scattate durante gli ultimi restauri e conservate presso l'archivio fotografico della Soprintendenza speciale per il Patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Venezia e dei comuni della Gronda lagunare⁴⁶¹ (fig. 84) evidenziano la fitta sovrapposizione di numerosi strati pittorici, difficilmente isolabili e individuabili singolarmente. Che l'insegna fosse stata ridipinta, del resto, si evince anche da eloquenti testimonianze documentarie, ed è possibile che le stesse figure dei committenti venissero occultate da uno strato di ridipintura successiva, poiché in alcune foto dei primi anni del XX secolo non se ne nota la presenza; circostanza che potrebbe spiegare il loro stato di conservazione, notevolmente più degradato rispetto a quello delle figure circostanti, e che fu probabilmente la conseguenza di un cambio di giuspatronato sulla cappella.

Interessanti notizie in tal senso sono riferite da monsignor Rizzieri Zanocco⁴⁶² che purtroppo, come spesso faceva, non cita la fonte esatta e anziché trascrivere i testi menzionati integralmente ne riporta soltanto brevi passi da lui stesso tradotti e, si direbbe, reinterpretati; l'impressione è che si tratti di una silloge di documenti diversi perchè se alcuni hanno riscontro in materiali d'archivio, e precisamente alla data cui lo Zanocco li riferisce, altri al contrario risalgono ad epoche più tarde sebbene il religioso, quando li cita, non lo specifichi. Il 24 marzo del 1470

⁴⁶¹ Numero di negativo 37440.

⁴⁶² R. ZANOCCO, *Cose...d'altri tempi*, "Bollettino parrocchiale degli Eremitani", X, 1936, p. 5.

Francesco Da Curtarolo con una squadra di venticinque fedelissimi si era recato nella chiesa degli Eremitani “*a spezzare un cassone posto sopra la sepoltura del fu Galeazzo Mussato, eretta nella Cappella Maggiore della Chiesa*”⁴⁶³, e non è chiaro se tale cassone fosse un sepolcro rialzato o l'altare della cappella. Francesco Da Curtarolo sosteneva che la cappella era il luogo più sacro della chiesa, e che apparteneva alla propria famiglia, le cui insegne vi erano dipinte da lungo tempo. Il Priore del convento, frate Francesco, contestava le richieste del Curtarolo, sostenendo che la cappella non spettava alla sua famiglia né per fondazione né per dotazione, e che le loro sepolture si trovavano in altro luogo. Frate Francesco ammetteva che qualche membro della famiglia aveva potuto “*per sua devozione fare in detta Cappella alcune pitture*”⁴⁶⁴, e ricorda che erano lì presenti anche le insegne o armi della famiglia Badoer.

I fatti, così come riportati da Rizzieri Zanocco, sono piuttosto nebulosi; soccorrono altri documenti, conservati presso l'Archivio di Stato di Padova, che permettono di far luce sulla questione. Il 9 dicembre del 1469 Galeazzo Mussato dettava il proprio testamento: chiedeva di essere sepolto nella cappella maggiore della chiesa degli Eremitani, in un sepolcro che potesse ospitare anche la madre e tutti i suoi discendenti, e stabiliva che nessun'altra persona, all'infuori di membri della sua famiglia, potesse trovare eterno riposo all'interno della cappella; chiedeva inoltre che il suo mausoleo e l'altare maggiore venissero decorati secondo un disegno fornito da Pietro Calzetta⁴⁶⁵. Le richieste del Mussato vennero evidentemente accolte e soddisfatte, se l'anno successivo Francesco da Curtarolo denunciava la situazione al priore del convento. Non sappiamo come la cosa si risolvesse; il 16 dicembre del 1527⁴⁶⁶, tuttavia, un altro membro della stessa famiglia, Marsilio da Curtarolo, muoveva causa contro i frati che volevano spostare l'altare maggiore e ricollocare il coro dei religiosi in cappella “*in qua erant et sunt insignia ipsorum de Cortarodulo*”; l'accordo fu presto raggiunto⁴⁶⁷ e i frati ottennero la facoltà di spostare l'altare e posizionare il coro in cappella senza intaccare i diritti della famiglia Curtarolo, né rimuoverne le insegne. Nel 1528⁴⁶⁸ si dava finalmente avvio ai lavori, con lo spostamento del coro nella cappella maggiore e la realizzazione di nuove decorazioni -non meglio specificate- sull'altare. Pare comunque che a breve distanza i Curtarolo tornassero all'attacco, perchè nel marzo del 1537⁴⁶⁹ si registra l'avvenuta realizzazione dell'altare maggiore in pietra di Nanto⁴⁷⁰ e della nuova pala; si

⁴⁶³ *Ibidem.*

⁴⁶⁴ *Ibidem.*

⁴⁶⁵ A. SARTORI, *Archivio Sartori. Evoluzione del Francescanesimo* cit, 1988, p. 1555, doc. 11. Per il testamento di Galeazzo Mussato si veda ASPd, *Corporazioni religiose soppresse*, Eremitani, tomo 91, cc. 39r-40v, 41r-42v.

⁴⁶⁶ A. SARTORI, *Archivio Sartori. Evoluzione del Francescanesimo* cit, p. 1557, doc. 26.

⁴⁶⁷ *Ibidem.*

⁴⁶⁸ *Ivi*, p. 1557, doc. 27.

⁴⁶⁹ *Ivi*, p. 1557, doc. 30.

⁴⁷⁰ J. SALOMONIO, *Urbis patavinae inscriptiones sacrae et prophanae tam in urbe quam in agro post annum 1701*, Patavii 1708, p. 213.

ricorda inoltre che nello stesso anno “*fu vinta la lite a Venezia contra quelli da Curtarolo da li Auditori e furno condanati in le spese perché loro non àno iurisdicione in dita capela grande*”⁴⁷¹.

Diversi fatti, nei documenti citati, lasciano piuttosto perplessi: anzitutto non è chiaro come i Mussato e i Curtarolo dividessero lo spazio della cappella; in secondo luogo non si comprende perchè i Curtarolo temessero per l'integrità dello stemma che, se effettivamente corrispondeva a quello tuttora esistente, era collocato ad altezza ben maggiore rispetto al coro dei religiosi, e certamente non sarebbe stato né occultato né danneggiato dagli stalli lignei, che -lo si ricorderà- coprivano soltanto lo zoccolo. Si potrebbe allora ipotizzare che le insegne citate fossero collocate altrove, forse sull'altare -che però era stato dotato da Galeazzo Mussato nel 1469- o su una pala, ovvero in corrispondenza di lastre terragne.

Lo stemma attualmente visibile è in effetti molto simile a quello dei Curtarolo, tanto che la critica più recente non ha esitato a metterlo in relazione a quella famiglia, individuando in essa la committente degli affreschi⁴⁷². E tuttavia è alla versione seicentesca dell'insegna -quale riportata ad esempio da Giovambattista Frizier⁴⁷³- che il blasone affrescato si accosta, poiché quella trecentesca era notevolmente diversa; la descrive attentamente un fine osservatore padovano, Giovanni da Nono, che nel suo *Liber de generatione aliquorum civium urbis Padue, tam nobilium quam ignobilium*⁴⁷⁴ dice: “*de Curtaroduli: una schacheria nigra et albi coloris usque ad medium clipei, et in altera parte dimidia fulget glaucus color*”. Scacchi bianchi e neri, pertanto, occupavano metà dello scudo, mentre la porzione opposta era di colore giallo. Un disegno, quindi, profondamente diverso rispetto a quanto visibile oggi.

Del resto, il fatto che la lite venisse infine vinta dai frati, e che si specificasse che le sepolture della famiglia dei Curtarolo erano altrove, è piuttosto indicativo, e ben potrebbe supportare l'ipotesi che lo stemma dipinto si riferisse ad un'altra famiglia. Non è noto dove esattamente si trovasse la cappella Curtarolo, che un documento del 1527 colloca “*Iterum accessi ad monasterium venerandorum dominorum fratrum heremitanorum et in inlaustro monasterii*”; un sepolcro in cui erano sepolti Andrea da Curtarolo e i figli riportava la data del 1357, assicurando pertanto che la cappella era utilizzata dalla famiglia fin dal Trecento⁴⁷⁵. Tale ambiente non è stato meglio identificato negli studi moderni, cui anzi pare che la notizia sia sfuggita, né le lapidi citate al suo interno compaiono nei repertori epigrafici padovani.

⁴⁷¹ A. SARTORI, *Archivio Sartori. Evoluzione del Francescanesimo* cit, 1988, p. 1557, doc. 30.

⁴⁷² F. FLORES D'ARCAIS, *Profilo di Guariento* cit., 2011, p. 31; A. M. SPIAZZI, *Il ciclo pittorico di Guariento nella Chiesa degli Eremitani* cit., 2012, p. 161.

⁴⁷³ G. B. FRIZIER, *Origine della nobilissima & Antica Città di Padoa, et Cittadini suoi*, ms. prima metà sec. XVII, BCPd, BP 1232 [1615], c. 61r.

⁴⁷⁴ G. DA NONO, *Liber de generatione aliquorum civium urbis Padue, tam nobilium quam ignobilium*, ms. metà sec. XIV, BCPd, BP. 1239. XXIX, c. 20.

⁴⁷⁵ A. SARTORI, *Archivio Sartori. Evoluzione del Francescanesimo* cit, 1988, pp. 1556-1557, doc. 25.

Anche la famiglia Mussato possedeva già altri sepolcri e spazi all'interno della chiesa degli Eremitani: una lapide loro riferita esiste ancora, sebbene decontestualizzata, ed è descritta anche da fonti settecentesche che la vedevano ancora in loco⁴⁷⁶; si segnala inoltre la lapide di Mabilia, vedova del poeta Albertino Mussato⁴⁷⁷, successiva al 1329, che attualmente si trova in antisacrestia, e la cui provenienza è incerta; scoperta solo di recente⁴⁷⁸, era forse legata al secondo monumento funebre della famiglia, di cui resta testimonianza in un'altra lastra ora conservata presso i depositi della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici in via Buonarroti. Il sepolcro ospitava le spoglie di Gualpertino Mussato -che testava nel 1335⁴⁷⁹- e del nipote Jacopo, che doveva essere morto in giovane età⁴⁸⁰. Il monumento comprendeva l'arma familiare, identificata ipoteticamente in quella conservata nello stesso deposito della soprintendenza, e la raffigurazione di Sant'Agostino fra Gesù e la Vergine accompagnata da un distico.

La stessa famiglia Badoer da Peraga possedeva diversi spazi nella chiesa degli Eremitani: l'obituario registra la data di morte di moltissimi membri della famiglia⁴⁸¹, circostanza che suggerisce una ben radicata consuetudine sepolcrale. Come le altre potenziali candidate al ruolo di committente della cappella maggiore, anche questa famiglia vantava il diritto di giuspatronato su almeno un'altra cappella in chiesa. La nobile stirpe padovana era legata da rapporti di parentela con i Carraresi, e per i signori molti membri della famiglia servirono come cavalieri. Zanino da Peraga, uno dei più influenti membri della casata, era collaboratore di fiducia di Francesco il Vecchio da Carrara, cui era legato anche da stretti vincoli di parentela, avendo sposato la sorella della consorte del Signore, Bonfemina di Pataro Buzzacarini. Nel suo testamento, redatto in due versioni nel 1374, aveva eletto il Carrarese esecutore testamentario, e “*elegit sepulturam sui corporis Padue in ecclesia fratrum heremitarum in capella suorum, ubi sepulti fuerunt Nicolaus pater et eius matris in uno molimento in terra sine aliquo epithapho*”⁴⁸²; l'ubicazione della cappella non è specificata nel documento, ma altre fonti sembrano indicarla nella cappella del Corpus Christi. L'obituario della chiesa registra infatti che il 25 luglio del 1375 Zanino aveva disposto una serie di lasciti “*pro missa quotidiana in capella Corporis Christi*”⁴⁸³. L'identificazione pare suggerita anche dal testamento di

⁴⁷⁶ J. SALOMONIO, *Urbis patavinae inscriptiones* cit., 1701, p. 148.

⁴⁷⁷ Cfr. A. ZARDO, *Albertino Mussato: studio storico e letterario*, Padova 1884, pp. 12-14.

⁴⁷⁸ A. PESCANTE, *Agli Eremitani. Scoperta la lapide di Mabilia, la moglie di Albertino Mussato*, “Il Mattino di Padova”, 30 luglio 2010, 18.

⁴⁷⁹ Cfr. M. ZABBIA, *Mussato, Albertino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXVII, Roma 2012, pp. 520-524.

⁴⁸⁰ Tutte le iscrizioni sono trascritte nel *Corpus delle epigrafi padovane*, pubblicato in rete e disponibile all'indirizzo <http://www.maldura.unipd.it/ddlcs/cem/indice.html>.

⁴⁸¹ Cfr. ASPd, *Corporazioni soppresse*, Eremitani, tomo 37, 41. *Tomo primo de scritte appartenenti alla Chiesa de Padri Eremitani di Padoa, cioè alli obblighi perpetui della loro sagrestia, et in fine di questo tomo ci sono le spese et l'elemosina ricevuta per la Fabrica di ditta Chiesa incominciata l'anno 1578*.

⁴⁸² ASPd, *Archivio Notarile*, 31, Johannes Campolongo, cc. 203r-205r, 273r-275v.

⁴⁸³ ASPd, *Corporazioni soppresse*, Eremitani, tomo 37, 41. *Obblighi di messe, tutto quello che è stato lasciato al monastero dall'anno 1257 sin all'anno 1617 incluso, dal P. M. Angelo Portenari trascritto*, c. 27.

Giovanna di Brazolo che “ *Sepulturam sui corporis elegit apud ecclesiam Fratrum Heremitarum de Padue in monumento suo sito in eius capella vocata Sancta Maria de la Neve [...] positam in Ecclesia Fratrum Heremitarum de Padue in coro ecclesia fratrum a latere versus meridiem, inter capellam et altare, ubi iacent domini de Peraga, et inter Capellam, et altare ubi iacet domini de Carpo*”⁴⁸⁴.

In cappella, ora intitolata a San Giuseppe, è tuttora presente un sepolcro dotato di stemma, dalla critica⁴⁸⁵ identificato con l'arma della famiglia Mandeli cui la cappella viene in genere associata; è invece evidente che si tratta del blasone della famiglia Badoer da Peraga, cui il sepolcro spetta di sicuro. Non è qui, tuttavia, che era sepolto Zanino, che nel testamento chiedeva di essere inumato in terra in un sepolcro modesto e umile, probabilmente identificabile nella lastra che ancora si trova in cappella davanti all'altare corredata dall'iscrizione *Sepulcrum Dominorum De Peraga*. La sobrietà del sepolcro di Zanino contrasta con la sontuosità delle sue esequie, avvenute in pompa magna e alla presenza delle personalità di spicco della Padova dell'epoca, descritte dettagliatamente da Andrea e Bartolomeo Gatari⁴⁸⁶. Il sepolcro pensile visibile sulla parete sinistra della cappella va allora piuttosto identificato nella tomba di Jacopino da Peraga, morto il 16 aprile 1344, come lascia ipotizzare un documento del 1527 che la descrive compiutamente⁴⁸⁷ e che cita inoltre l'iscrizione che l'accompagnava, ora ricollocata in antisacrestia, in cui si ricordava precisamente il nome del defunto⁴⁸⁸. Lo stemma veniva descritto come una “*arma sculpta cum tribus tressis et cum leone erecto stante*”, e trova perfetta corrispondenza in quello scolpito sulla fronte del sepolcro.

Diverso invece era lo stemma familiare presente in cappella maggiore, descritto nel 1537: si trattava di un'insegna “*cum tribus sbarris sive listis cum uno leone stante erecto cum cymerio cum capite leonis allato duabus allis in quibus sunt sculptae duae rotae*”⁴⁸⁹. Al semplice stemma dei da Peraga erano qui aggiunte due figure di ruote, ed è pertanto possibile che il blasone si riferisse ad un ramo parallelo della stessa famiglia. Avevo già ipotizzato⁴⁹⁰ che l'insegna potesse corrispondere a quella di Bonaventura Badoer da Peraga, al quale va sicuramente ricondotto uno stemma che diverse fonti locali citano nel chiostro del monastero padovano; la descrizione di quest'ultimo blasone è significativamente simile a quella, appena citata, dello stemma Badoer in cappella maggiore: “*L'arma della famiglia Peraga, divisa per il lungo dello scudo in due parti eguali, la quale a sinistra di chi guarda ha tre ruote gialle, per il lungo di esso scudo in campo bigio, ed alla*

⁴⁸⁴ R. PAPAFAVA, *Documenti per servire alla storia dei Carraresi* cit., ms. sec. XVIII, BCPd, BP.928.2, cc. 135v-136v.

⁴⁸⁵ W. WOLTERS, *La scultura veneziana gotica* cit., 1976, I, p. 164-165, cat. 34.

⁴⁸⁶ G. e B. GATARI, *Cronaca Carrarese* cit., ms. fine sec. XIV, p. 140.

⁴⁸⁷ A. SARTORI, *Archivio Sartori. Evoluzione del Francescanesimo* cit., 1988, p. 1557, doc. 26.

⁴⁸⁸ Per la trascrizione si veda il *Corpus delle epigrafi padovane*, <http://www.maldura.unipd.it/ddlcs/cem/indice.html>.

⁴⁸⁹ A. SARTORI, *Archivio Sartori. Evoluzione del Francescanesimo* cit., 1988, p. 1557, doc. 31.

⁴⁹⁰ Z. MURAT, G. VALENZANO, *Donne dimenticate* cit., 2011, pp. 195-196.

*destra ha sei traversi, obliquamente posti, uno rosso e uno bianco, comincia di sopra il rosso, e sopra li traversi è un leone rampante di color giallo, come si vede nel Ciaccone, ed anco nel secondo Claustro del Monastero degli Heremitani di Padova sopra la porta di dentro, dove anco si legge questo distico: Sceptrum Augustini clara cum stirpe Peragae / Cardineumque ostrum stemmata pulchra tibi*⁴⁹¹.

Mi pare quindi assai probabile che lo stemma descritto nel 1537 in cappella maggiore si riferisse precisamente ad un ramo della famiglia Badoer da Peraga, e che commemorasse Bonaventura, come la forte analogia con lo stemma un tempo presente nel chiostro pare confermare. Difficile dire se potesse trattarsi di quello tuttora visibile in cappella, dove i numerosi strati di ridipintura rendono assai arduo il tentativo di individuare il disegno originale sottostante.

Avevo inoltre supposto che Bonaventura fosse sepolto nella cappella maggiore della chiesa agostiniana, sulla scorta della testimonianza di Savonarola che lo dice inumato “*ante altare maius*”⁴⁹², e che tale collocazione dimostrasse definitivamente il suo ruolo nell'impresa. La questione, tuttavia, è piuttosto complicata e bisogna tener conto del fatto che nessuna notizia antica riporta informazioni in merito al sepolcro, e che altre fonti sembrano indicare in Roma, o addirittura nella chiesa di San Nicola a Tolentino⁴⁹³, il luogo di eterno riposo del cardinale.

In assenza di dati certi, mi sembra più prudente lasciare la questione momentaneamente sospesa, in attesa che nuovi ritrovamenti documentari possano intervenire a risolverla definitivamente. Ritengo tuttavia assai probabile, se non sicuro, il coinvolgimento del dotto agostiniano nelle vesti di committente del complesso ciclo pittorico, e la presenza di uno stemma della sua famiglia in cappella ne tramandava in qualche modo, omaggiandolo, l'intervento.

Va tuttavia postulato il coinvolgimento di altre personalità, che forse finanziarono materialmente l'impresa, e che vanno riconosciute nei personaggi ritratti, ora confusi fra i protagonisti della storia sacra, ora al contrario platealmente manifesti, negli affreschi della cappella. Si tratta senz'altro di laici, come le vesti lasciano dedurre, probabilmente legati alla famiglia carrarese: l'uomo di profilo, infatti, che assiste all'episodio di *Agostino consegna la regola* (tav. CCXXVI) rivela significative analogie con ritratti documentati del Carrarese⁴⁹⁴; era del resto prassi comune per l'epoca, e ben attestata in affreschi di Giusto de' Menabuoi e Altichiero, che effigi del signore e di membri della sua corte, o anche semplicemente i loro stemmi, venissero inseriti in raffigurazioni dipinte commissionate da esponenti del loro clan, allo scopo di manifestare

⁴⁹¹ A. PORTENARI, *Della felicità* cit., 1623, p. 390.

⁴⁹² M. SAVONAROLA, *Libellus de Magnificis Ornamentis Regie Civitatis Padue*, ms. metà sec. XV, ed. a cura di A. Segarizzi, Città di Castello 1902, (*Rerum Italicarum Scriptores*, 15), p. 24.

⁴⁹³ G. CRACCO, s.v. *Badoer, Bonaventura* cit., 1963.

⁴⁹⁴ Cfr., con bibliografia precedente, C. DUÒ, *Nuovi contributi sugli affreschi* cit., 2011.

visivamente le proprie reti di alleanze. Il dipinto di Guariento potrebbe inoltre sottindere riferimenti al Capitolo generale dell'ordine, tenutosi proprio a Padova nel 1358, e che aveva visto l'affluenza di moltissimi religiosi ma anche la costante presenza di Francesco il Vecchio che, ci dicono le fonti, “fu presente alle dispute, prediche, conviti, e fece molti doni”⁴⁹⁵. Stemmi carraresi erano infatti dipinti nei semipilastri del presbiterio, e ancora si può osservare quello di destra.

Del resto, un'ingerenza del finanziatore nelle specifiche declinazioni delle scelte figurative, è forse ipotizzabile anche per il riquadro con la *Vestizione di Agostino* (tav. CCXXV), in cui compaiono probabilmente i più precoci ritratti nascosti padovani, che mostrano raffinate dame di corte (fig. 86): proprio la fitta presenza delle nobildonne potrebbe spiegare il carattere “femminile” della scena, con la partecipazione di Monica, madre del santo di Ippona e figura fondamentale del suo percorso religioso, che però le fonti non citano come presente alla vestizione del figlio, e così pure la sua presenza alla cerimonia di battesimo del giovane nipote -che a sua volta non ha riscontro nei testi agiografici-, dove fra l'altro compare inspiegabilmente un'altra figura femminile con un ruolo importante, da identificare forse nella madre del giovinetto, anch'essa mai ricordata dai testi in relazione a questo episodio. Il riferimento alle due madri, Monica e l'altra donna ritratta, poteva servire a visualizzare l'importanza del ruolo femminile all'interno della famiglia, e soprattutto nell'educazione religiosa dei figli.



Fig. 86: Guariento, *La Vestizione di Agostino*. Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella maggiore.

Oltre ai ritratti nascosti si possono ancora osservare in cappella due effigi da individuare precisamente in membri della famiglia finanziatrice dell'impresa: nella scena del *Giudizio Finale*, infatti, Sant'Antonio in basso accompagna la figura di un laico inginocchiato in preghiera, vestito secondo la moda trecentesca. L'abito indossato dal donatore ne denuncia l'elevata classe sociale: l'uomo, il cui profilo fortemente caratterizzato doveva renderlo immediatamente riconoscibile ai suoi contemporanei, indossa una ricca veste ora molto impoverita nella superficie, evidentemente eseguita in massima parte a secco per meglio poterla descrivere nei dettagli. La cuffia è foderata di pelliccia, e scende lungo le spalle in un beccuccio; la veste attillata è impreziosita sui fianchi da una bassa cintura, e si apre poi in una gonnella. L'uomo sembra indossare anche un mantello, mentre dalle maniche scendono degli inserti decorativi simili a quelli che si riscontrano nel ritratto di Ubertino da Carrara dipinto da Guariento agli inizi degli anni Cinquanta nel mausoleo di famiglia a

⁴⁹⁵ A. PORTENARI, *Della felicità* cit., 1623, p. 452.

Sant'Agostino (tav. LXXV). In generale, tutta la composizione della veste rimanda all'abito del Carrarese. In linea con questo sconosciuto personaggio, nella fila più alta di beati, una seconda figura è saldamente trattenuta da *Giovanni Battista*, che pare indurla ad avanzare con la mano sinistra mentre la destra era verosimilmente adagiata alle spalle del personaggio. La caratteristica morfologia della veste, sebbene notevolmente deturpata, ed in particolare la presenza di un soggolo, inducono a ritenere che la persona qui ritratta sia una donna. L'abito ora candido, ma in origine probabilmente di pigmentazione più variata, si allarga in maniche abbondanti, mentre l'ampia gonna scivola a terra in un panneggio pesante.

Non conosciamo l'identità dei personaggi qui raffigurati; essi contribuirono, tuttavia, a creare uno dei cicli più affascinanti e intellettualistici della Padova del Trecento, dove istanze religiose convivono perfettamente con teorie scientifiche e sottili significati allegorici, sotto il loro vigile sguardo attento e partecipe.

3.4 I DOGI

L'arte veneziana del Trecento è contraddistinta dallo sfarzo lussuoso di molte commissioni dogali. La figura del doge, e di conseguenza le manifestazioni artistiche da lui finanziate, si caratterizza per una certa ambivalenza, in cui la sfera pubblica convive con quella privata. Ciò si evidenzia particolarmente dal confronto fra le commissioni a destinazione funeraria -in cui era soprattutto la persona del doge ad essere celebrata- e quelle invece destinate a luoghi pubblici, in cui, di contro, era l'istituzione dogale ad essere glorificata.

Le due commissioni ricevute da Guariento a Venezia, prima dal doge Giovanni Dolfin e poi dal doge Marco Corner, consentono di verificare quanto detto, approfondendo al contempo il sistema di gestione delle arti da parte della Signoria.

3.4.1 LA TOMBA DEL DOGE GIOVANNI DOLFIN AI SANTI GIOVANNI E PAOLO

Giovanni Dolfin venne eletto doge il 13 agosto 1356; l'investitura ne concludeva idealmente la lunga carriera politica, costellata di importanti cariche e di numerose missioni diplomatiche e militari⁴⁹⁶. Morì a Venezia il 22 luglio del 1361; nel suo testamento, redatto il 25 luglio dell'anno precedente, aveva disposto di essere tumulato all'interno della basilica domenicana dei Santi Giovanni e Paolo, “*in cappella magna ecclesiae novae*”⁴⁹⁷, lasciando inoltre “*ducatos centum pro fabbrica ecclesiae*”⁴⁹⁸. Il doge, pertanto, aderiva a quella che si avviava a divenire una tradizione secolare e prettamente dogale, scegliendo la basilica domenicana quale luogo di eterno riposo; la preferenza accordata alla cappella maggiore si spiega non solo con l'ovvia contiguità che tale posizione assicurava con l'altare maggiore, ovvero con la zona più sacra dell'intero edificio, ma

⁴⁹⁶ Nato a Venezia intorno al 1303 da Benedetto Dolfin, entrò precocemente a far parte della vita politica veneziana. Nel 1348, assieme ad altri nobili veneziani, aveva scortato il re Ludovico d'Ungheria nel suo viaggio attraverso il dominio veneto; il 25 aprile del 1350 era stato nominato procuratore di San Marco *de supra*, e in tale veste patrocinò la costruzione della cappella di Sant'Isidoro, come ricordato nell'iscrizione al suo interno; il 16 marzo del 1351 fu nominato ambasciatore veneziano a Costantinopoli; nel febbraio del 1352 partecipò attivamente alla violenta battaglia del Bosforo; fra 1353 e 1354 gli vennero affidati numerosi incarichi diplomatici in funzione antigiovese a Padova, Verona e Mantova; nel febbraio del 1356 fu investito di importanti incarichi militari, nel tentativo di liberare Treviso dall'assedio dell'imperatore, e mentre si trovava ancora nella città assediata fu infine eletto doge, carica di cui prese effettivo possesso il 25 agosto quando riuscì a rientrare in patria. Fra i primi atti del suo governo si segnalano l'invio di ambascerie ai Carraresi, che avevano appoggiato Ludovico d'Ungheria, senza tuttavia ottenere i risultati sperati, e i numerosi provvedimenti attuati per favorire la ripresa dei traffici commerciali, aprendo le rotte anche ad Occidente. Il 18 febbraio del 1358 il doge fu costretto a firmare un trattato di pace con Ludovico d'Ungheria notevolmente sfavorevole per la Serenissima, che perse la Dalmazia, mentre il titolo ducale mutò da “*Dux Venetiarum, Dalmatie et Croatiae et Dominus quartae partis et dimidiaie totius Imperii Romaniae*” al più conciso “*Dei gratia dux Veneciarum et cetera*”. Si veda, con bibliografia precedente, G. BIANCHINI, s.v. *Giovanni Dolfin*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XL, Roma 1991, pp. 499-504.

⁴⁹⁷ ASVe, *Santi Giovanni e Paolo*, busta D, fascicolo IV.

⁴⁹⁸ A. DA MOSTO, *I Dogi di Venezia con particolare riguardo alle loro tombe*, Venezia 1939, p. 88; IDEM, *I Dogi di Venezia nella vita pubblica e privata*, Milano 1960, pp. 129-130; G. BIANCHINI, s.v. *Giovanni Dolfin* cit., 1991, p. 503; D. PINCUS, *The Tombs of the Doges of Venice*, Cambridge (MA) 2000, p. 151; M. MEROTTO GHEDINI, *Il tramezzo della chiesa dei santi Giovanni e Paolo a Venezia*, in *De lapidibus sententiae* cit., 2002, pp. 257-262, in partic. p. 258, nota 4.

anche con le dinamiche del cantiere architettonico, che, come diremo meglio a breve, proprio in quegli anni si avviava a concludere gli importanti ampliamenti inaugurati nella parte orientale dell'edificio. I lavori per il grandioso allestimento funebre furono probabilmente iniziati mentre Giovanni Dolfin era ancora in vita: il 2 marzo del 1362, a meno di un anno dalla morte del doge, gli esecutori testamentari, i procuratori di San Marco, saldavano al tagliapietra Andrea da San Felice i 59 ducati d'oro richiesti per la realizzazione dell'arca lapidea⁴⁹⁹. La decorazione pittorica, condotta da Guariento (cat. 17, tavv. CCVII-CCX), dovette essere completata subito dopo il montaggio delle sculture, secondo la pratica esecutiva dell'epoca⁵⁰⁰.

Il mausoleo ducale subì pesanti manomissioni e perdite nel corso dell'Ottocento, quando fu ricollocato in cappella maggiore della basilica domenicana il monumento funebre del doge Andrea Vendramin, salvato dalla chiesa di Santa Maria dei Servi che stava per essere demolita⁵⁰¹. Per ricavare lo spazio necessario all'alloggiamento del complesso scultoreo, opera di Tullio Lombardo, si scelse di sacrificare il monumento Dolfin: l'arca lapidea fu pertanto smontata dalla parete e ricollocata in cappella Cavalli, dove ancora si trova, mentre solo la tomba di famiglia -individuata nella lastra terragna contrassegnata dall'insegna gentilizia⁵⁰²- rimase al suo posto; l'affresco che inquadrava il sepolcro venne in gran parte coperto dal monumento Vendramin, e l'unica porzione dipinta non occultata dalle sculture, a destra, fu scialbata. Rimessa in luce all'inizio del Novecento⁵⁰³, e da subito posta correttamente in relazione alla tomba Dolfin, venne dapprima

⁴⁹⁹ Si veda, con bibliografia precedente, S. D'AMBROSIO, in *La basilica dei Santi Giovanni e Paolo. Pantheon della Serenissima*, a cura di G. Pavanello, Venezia 2012, pp. 67-70, cat. 13a.

⁵⁰⁰ Z. MURAT, in *La basilica dei Santi Giovanni e Paolo* cit., 2012, pp. 70-72, cat. 13b.

⁵⁰¹ Il 26 maggio del 1813 il monumento si trovava ancora nella sua sede originaria; A. ZORZI, *Venezia scomparsa*, Milano 1972, 2 voll., I, p. 352. W. S. SHEARD, "Asa Adorna": *the prehistory of the Vendramin Tomb*, "Jahrbuch der Berliner Museen", XX, 1978, pp. 117-156, in partic. p. 118, nota 2; S. ROMANO, *Tullio Lombardo: il monumento al doge Andrea Vendramin*, Venezia 1985.

⁵⁰² Il riconoscimento si deve a Debra Pincus; D. PINCUS, *The Tombs of the Doges* cit., 2000, p. 151; cfr. M. TOMASI, *Le tombe dei Dogi di Venezia (ca. 1250-1400): a proposito del libro di Debra Pincus*, "Ateneo Veneto", serie 3, I, 2002 (2003), 2, pp. 61-70.

⁵⁰³ All'inizio del Novecento l'area presbiteriale della basilica fu interessata da importanti lavori di restauro: nel 1903, rifacendo la pavimentazione, erano emerse numerose ossa umane non collegabili, pare, ad alcuna delle sepolture allora presenti in chiesa; poco dopo dovevano essere riemersi alcuni lacerti pittorici nelle pareti laterali, poiché il 20 luglio del 1911 il soprintendente Gino Fogolari comunicava che si sarebbe recato la mattina del 22 in basilica, per decidere come procedere in relazione ai dipinti della chiesa; infine, il 28 febbraio del 1913 dalle pagine del giornale "La Difesa" si dava notizia della scoperta di numerosi affreschi in chiesa, circostanza che causava le proteste del Ministero dell'Istruzione che il 20 marzo dello stesso anno inviava da Roma la richiesta di essere subito informato dei fatti che aveva appreso dalla rivista. Il successivo 27 marzo l'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti del Veneto inviava al Ministero una dettagliata relazione dei lavori: nel corso dei restauri alle pareti e alle volte della chiesa, si era proceduto all'analisi delle murature "nel fine di ricercare le vestigia dell'antica policromia". Durante tali operazioni erano emersi "importanti affreschi, figure di santi, fregi, drappaggi, a decorazione sopra dei mattoni, archivolti, cornici e animette". In particolare, nella parete di sinistra, "a fianco del meraviglioso mausoleo ad Andrea Vendramin a sinistra del coro, scrostando l'intonaco si misero in luce due figure affrescate "un angelo" orante (figura intera) ed "una giustizia" (mezza figura) con corona e la spada in mano espressione della scuola gottesca e che dovevano servire di fregio, ossia di contorno, al sarcofago di Giovanni Dolfin (1360) ora in cappella S. Pio V, ma che precedentemente era al posto di quello del Vendramin. Le due figure sono racchiuse entro riquadri rettangolari, l'angelo sormonta una mensola, a sinistra della quale si notano i resti di due lettere (forse N ed E). Sopra le due figure ed il Monumento Vendramin si vedono gli avanzi del frontone

ricondata all'ambito di Guariento e infine attribuita al maestro stesso, cui senz'altro spetta⁵⁰⁴.

La lettura incrociata dei dati ricavabili da fonti antiche e l'osservazione diretta dei frammenti superstiti permettono di intuire quale fosse l'originario aspetto della decorazione e di ricostruirne idealmente la conformazione: il cinquecentesco *Sepoltuario* descrive la tomba come “*fornice et picturis ornata*”⁵⁰⁵, mentre Giannantonio Moschini informa che “*sopra l'urna vi si osservava dipinta a fresco e conservata la figura di Nostra Donna a cui lati stavan ginocchioni il doge e altra figura di donna*”⁵⁰⁶. E' evidente che Guariento aveva dipinto nella lunetta sovrapposta al sepolcro la classica scena di *Commendatio animae* che secondo l'iconografia dogale più diffusa⁵⁰⁷ prevedeva la presentazione del doge e della dogaressa alla *Vergine in trono con Bambino* da parte dei santi titolari della coppia. Possiamo immaginare che, secondo il tipico codice figurativo, il doge esibisse la veste che ne identificava la carica, mentre la consorte più modesti e meno appariscenti abiti scuri, simili a quelli di una religiosa o di una vedova⁵⁰⁸. La coppia dogale, del resto, appare proprio in queste vesti anche nelle sculture dell'arca funebre del doge: qui nella formella centrale Giovanni Dolfin a sinistra e Caterina Giustinian a destra, pregano in ginocchio al cospetto di uno ieratico *Cristo in trono*, solennemente assiso all'interno di un baldacchino avvolto da un tendaggio che due angeli scostano per rendere manifesta la sacra presenza⁵⁰⁹; i due oranti, che lo scalpello di Andrea da San Felice restituisce nei più minuti dettagli, indossano appunto la tipologia di veste cui abbiamo fatto riferimento.

La lunetta era inquadrata da un'architettura dipinta, che simulava con raffinate capacità di

terminale, con ornamenti questi pure dipinti a fresco”. Archivio Storico della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici di Venezia e Laguna, Busta A8, Castello, Santi Giovanni e Paolo; ringrazio la dott.ssa Annalisa Bristot per avermi permesso di consultare il materiale d'archivio.

⁵⁰⁴ Ad ambito strettamente guarientesco pensarono Giulio Lorenzetti e Rodolfo Pallucchini (G. LORENZETTI, *Venezia e il suo estuario: guida storico-artistica*, Venezia 1926, p. 332; R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana* cit., 1964, p. 120); spetta invece a Francesca Flores D'Arcais aver assegnato la decorazione alla mano del maestro; F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento. Tutta la pittura* cit., 1974, p. 73.

⁵⁰⁵ *Sepoltuario di Marc Antonio Luciani, tradito in una copia settecentesca di Rocco Curti per Pietro Gradenigo*, ms. prima metà sec. XVI (copia della metà del sec. XVIII), Biblioteca Civica di Vicenza, cod. Gradenigo Dolfin 201, I, c. 138. Ringrazio Silvia D'Ambrosio (che sta studiando le tombe dogali per la sua tesi di dottorato, condotta presso l'Università di Verona sotto la guida della Prof.ssa T. Franco) per avermi segnalato la notizia.

⁵⁰⁶ G. MOSCHINI, *Guida per la città di Padova all'amico delle belle arti*, Padova 1817, p. 148.

⁵⁰⁷ D. PINCUS, *The Fourteenth-Century Venetian Ducal Tomb and Italian Mainland Tradition*, in *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, Atti del Convegno internazionale (Roma, 4-6 giugno 1985), ed. by J. Garms and A. M. Romanini, Wien 1990, pp. 393-400; F. FLORES D'ARCAIS, *La tipologia delle tombe dogali veneziane in età gotica*, in *L'Architettura gotica veneziana*, Atti del Convegno internazionale di studio (Venezia, 27-29 novembre 1996), a cura di F. Valcanover e W. Wolters, Venezia 2000, pp. 205-210; D. PINCUS, *The Tombs of the Doges* cit., 2000; H. S. HURLBURT, *The dogaressa of Venice, 1200-1550: wife and icon*, New York 2006; Z. MURAT, G. VALENZANO, *Donne dimenticate* cit., 2011, pp. 187-189; T. FRANCO, *La scultura del Trecento e del primo Quattrocento*, in *La Basilica dei Santi Giovanni e Paolo* cit., 2012, pp. 49-57; EADEM, *Le pitture delle tombe dogali (XIII-XIV secolo)*, in *Tombe dogali: la commemorazione dei principi della repubblica veneziana*, Atti del Convegno internazionale di studi, (Venezia, 30 settembre-2 ottobre 2010), in corso di stampa.

⁵⁰⁸ Z. MURAT, G. VALENZANO, *Donne dimenticate* cit., 2011.

⁵⁰⁹ S. D'AMBROSIO, in *La basilica dei Santi Giovanni e Paolo* cit., in corso di stampa, pp. 67-70, cat. 13a.

resa prospettica e illusionistica una struttura reale. Ai lati quattro figure di *Virtù* a monocromo prendevano parte all'evento, sostando in bilico su pedane mistilinee in prospettiva, sorrette da capitellini fogliacei che rimandano alla reale produzione scultorea dell'epoca (figg. 36-37)⁵¹⁰. Racchiuse all'interno di cornici modanate rettangolari, in aggetto prospettico, le slanciate figure sveltavano sugli sfondi policromi dei riquadri. Sopravvivono le due allegorie di destra, individuabili grazie agli attributi e al confronto con i precedenti giotteschi dell'Arena, cui mostrano di essere ispirate non solo per l'uso del monocromo su specchiature marmoree policrome⁵¹¹, ma anche per alcuni precisi prestiti iconografici⁵¹²: *Giustizia* nel registro inferiore (tavv. CCIX-CCX), si erge sullo sfondo rosso mattone del riquadro; nella mano destra regge una lunga spada affilata con gesto che, senza sminuire la saldezza della presa, rivela grande eleganza. L'arma è rivolta verso destra, e nella stessa direzione la *Virtù* volge anche lo sguardo enigmatico. La parte bassa della figura è quasi totalmente scomparsa; si intuisce ancora, tuttavia, la presenza di un secondo attributo, che *Giustizia* doveva trattenere nella mano sinistra abbassata lungo il corpo: è assai probabile che si trattasse della bilancia, elemento che spesso accompagna raffigurazioni di questo soggetto. La flessuosa silhouette della figura, la leggiadria con cui articola la posa aggraziata e leggermente spostata verso destra, l'elaborata acconciatura dei morbidi capelli, abbellita dal prezioso diadema, e l'elegante abito alla moda, con ampio scollo aperto a scoprire le spalle e lunghi manicottoli, la fanno somigliare più ad una raffinata dama di corte che all'imparziale giudice ideale di cui incarna la virtù. Nel registro superiore, meglio conservata, *Speranza* si staglia sullo sfondo blu del riquadro in cui è inserita (tav. CCVIII). L'aggraziata figura ruota verso destra e alza le piccole mani e gli occhi al cielo; pare sul punto di librarsi in aria con uno scattante battito delle piccole ali appuntite, individuate nei dettagli delle singole piume. Sfoggia un diadema simile a quello della compagna, ma l'acconciatura pare più ricercata, con dei nastri posti a sostenere e legare morbide ciocche sulla nuca, e fluenti boccoli che incorniciano il volto e si adagiano sulle spalle. Veste un abito molto più semplice e sobrio di quello della *Giustizia*, e simile piuttosto a quello che indossa la *Spes* giottesca agli Scrovegni. Le ragioni di tanta umiltà, così come della particolare azione che la figura sembra sul punto di compiere, sono

⁵¹⁰ Sui reciproci influssi formali fra pittura e scultura nel Trecento di vedano: S. SPONZA, *Pittura e scultura a Venezia nel Trecento: divergenze e convergenze*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento* cit., 1992, II, pp. 409-441; L. FABBRI, *Architettura dipinta e architettura reale nella pittura di Lorenzo Veneziano*, in *Lorenzo Veneziano. Le Virgines humilitatis. Tre Madonne "de panno lineo"*. *Indagini, tecnica, iconografia*, a cura di C. Rigoni e C. Scardellato, Milano 2011, pp. 61-69.

⁵¹¹ K. KRAFT, *Zum Problem der Grisaille-Malerei im italienischen Trecento*, Monaco 1962.

⁵¹² Sull'iconografia delle *Virtù* Scrovegni, ideata dal maestro toscano con grande libertà compositiva rispetto alla tradizione precedente, si veda: B. COLE, *Virtues and Vices in Giotto's Arena Chapel Frescoes*, in *Studies in the History of Italian Art, 1250-1550*, London 1996, pp. 337-363; G. PISANI, *L'ispirazione filosofico-teologica della sequenza "Vizi Virtù" nella cappella Scrovegni di Giotto*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", XCIII 2004, pp. 61-97, in partic. p. 94; A. LERMER, *Giotto's virtues and vices in the Arena Chapel. The iconography and the possible mastermind behind it*, in *Out of stream. Studies in medieval and Renaissance mural painting*, a cura di L. U. Afonso e V. Serrao, Newcastle 2007, pp. 291-317.

opportunamente chiariti dall'iscrizione alla base dell'allegoria di Giotto: “*La Speranza dipinta in questa figura, viene disegnata così perché la mente pura, poggiandosi sulla speranza, si libera dalle catene delle cose di questa terra e vola in cielo per farsi incoronare da Gesù e divenire beata e salire in alto, invincibile proprio per questa certezza*”⁵¹³. Se *Speranza* rivela quindi evidenti tangenze con il precedente padovano, *Giustizia* se ne discosta non solo per l'attributo della spada, da riferire alla conseguenza penale del giudizio, ma anche per essere presentata in piedi anziché assisa in trono; entrambi gli elementi rimandano all'unico precedente veneziano in cui due *Virtù* compaiono in ambito funerario, ovvero la tomba di Duccio degli Alberti nella Basilica di Santa Maria Gloriosa ai Frari⁵¹⁴: ai lati del sarcofago sono scolpite *Temperanza* e *Giustizia*, quest'ultima appunto con spada e bilancia, in una posa sinuosa che poi ritorna nell'affresco di Guariento.

E' ipotizzabile che altre due *Virtù* completassero la decorazione Dolfin, sul lato sinistro della composizione; secondo Debra Pincus poteva trattarsi di *Fede* e *Fortezza*, cui forse si accompagnava *Carità* all'apice della struttura o addirittura nella lunetta⁵¹⁵. Se è sicura la presenza speculare di altre *Virtù*, più problematico mi sembra l'inserimento di una quinta figura in posizione che appare incongrua, essendo generalmente riservata ad altri soggetti. L'assenza di ogni riferimento documentario all'identità dell'altra coppia di *Virtù*, nonché la mancanza di una specifica tradizione iconografica cui fare riferimento, non permette di avanzare ipotesi sicure sul loro specifico soggetto.

All'apice la struttura si conclude in un arco dipinto in prospettiva, che simula una reale architettura. Poiché il già citato *Sepoltuario* informa che l'arca era dotata di “*fornice*”⁵¹⁶, termine da riferire ad un arcosolio scolpito del tipo diffuso all'epoca, dobbiamo immaginare che l'affresco di Guariento inquadrasse, integrandolo, l'apparato scultoreo, analogamente a quanto poi si realizzerà per la tomba del doge Michele Morosini (fig. 87), collocata sulla parete destra della cappella maggiore della stessa Basilica veneziana⁵¹⁷. Nell'affresco di Guariento, un architrave con robusti mensoloni di una calda



Fig. 87: Venezia, Basilica dei Santi Giovanni e Paolo, Cappella maggiore, Monumento funebre del doge Michele Morosini.

⁵¹³ C. FRUGONI, *L'affare migliore di Enrico* cit., 2008, p. 337.

⁵¹⁴ W. WOLTERS, *La scultura veneziana gotica* cit., 1976, pp. 166-167, cat. 38.

⁵¹⁵ D. PINCUS, *The Tombs of the Doges* cit., 2000, p. 225 nota 25; si veda inoltre T. FRANCO, *La scultura del Trecento e del primo Quattrocento* cit., in corso di stampa.

⁵¹⁶ *Sepoltuario di Marc Antonio Luciani* cit., ms prima metà sec. XVI, c. 138.

tonalità rosata, e cornice ad acanto, sostiene saldamente l'arco modanato in forte aggetto prospettico, di una sfumatura rossastra simile al porfido (tav. CCVII). Nella parte sommitale si conservano frammenti non visibili da terra, che permettono di individuare l'originaria struttura; già documentati nella relazione inviata al Ministero dopo la rimessa in luce degli affreschi, in cui si diceva che “*sopra le due figure ed il Monumento Vendramin si vedono gli avanzi del frontone terminale, con ornamenti questi pure dipinti a fresco*”⁵¹⁸, furono citati da Sandro Sponza⁵¹⁹ che li vide nel corso di un restauro al monumento Vendramin, e da Anna Paola Bovo⁵²⁰ che sulla base della testimonianza orale fornita dello studioso ipotizzava l'esistenza di un arco trilobato decorato alla sommità da una pigna e lungo i fianchi da elementi vegetali. Più di recente Francesca Flores D'Arcais⁵²¹ -probabilmente a sua volta sulla base delle indicazioni di Sandro Sponza stesso- pensava ad un fregio in finti laterizi con gattoni gotici.

Alcune foto inedite conservate presso la Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico e per il polo museale della città di Venezia e dei comuni della gronda lagunare, scattate nel corso dei restauri al monumento Vendramin effettuati negli anni Novanta del secolo scorso, mostrano gli interessanti frammenti pittorici, da ricondurre senz'altro alla cornice affrescata da Guariento, e non visibili da terra perchè occultati dal cornicione del monumento funebre cinquecentesco. In particolare, si osserva una decorazione a pigna (neg. 59775) e una porzione del fianco rettilineo di una cuspidata ornata da un fregio vegetale (neg. 59777). E' quindi ipotizzabile che la struttura dipinta da Guariento si concludesse appunto in una cuspidata rettilinea che si innestava evidentemente sull'arco di cui è rimasta visibile la parte destra; decorazioni vegetali e pigne ornavano la parte sommitale dell'architettura dipinta, in competizione con reali fregi scultorei. Strutture simili furono del resto

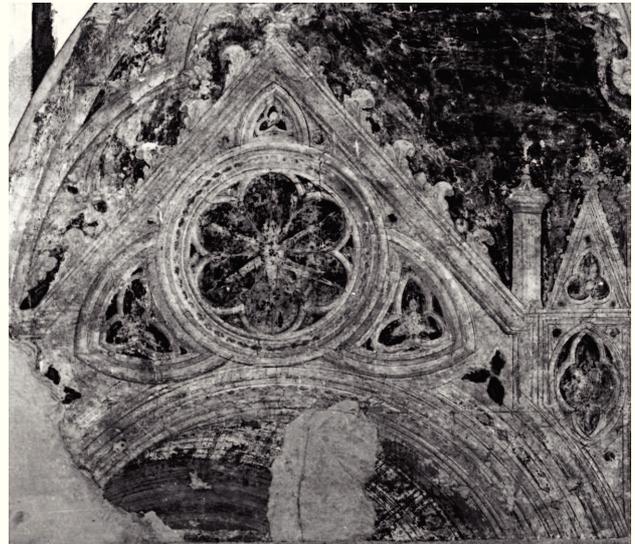


Fig. 88: Guariento, *Paradiso*. Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).

⁵¹⁷ S. D'AMBROSIO, in *La basilica dei Santi Giovanni e Paolo* cit., 2012, pp. 80-86, cat. 17a; Z. MURAT, *ivi*, pp. 86-88, cat. 17b.

⁵¹⁸ Archivio Storico della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici di Venezia e Laguna, Busta A8, Castello, Santi Giovanni e Paolo.

⁵¹⁹ S. SPONZA, *Pittura e scultura a Venezia nel Trecento* cit., 1992, p. 441, nota 6.

⁵²⁰ A. P. BOVO, *Non vidi pretiosiores tumbas et sepulturas pomposiores. Monumenti sepolcrali medievali nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Udine, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Conservazione dei beni culturali, rel. Prof. Fulvio Zuliani, a.a. 1993-1994, pp. 48-58 e 139-147 cat. 5, in partic. pp. 51 e 140.

⁵²¹ F. FLORES D'ARCAIS, *La tipologia delle tombe dogali veneziane* cit., 2000, p. 206.

spesso raffigurate dal pittore, che proprio in anni assai vicini realizzerà secondo un modulo analogo il trono del *Paradiso* di Palazzo Ducale (cat. 22, tavv. CCLIII-CCLXXXI): la porzione superiore dell'elaborato seggio in cui siedono *Cristo* e la *Vergine* è formata appunto da due cuspidi riccamente decorate (fig. 88), con rosoncini, pinnacoli e ornamenti fogliacei, e raccordate anche in questo caso ad un arco sottostante.

La monumentale architettura dipinta doveva stupire non solo per la sua imponenza, ma anche per l'inedita simulazione di partiti architettonici e scultorei, destinati ad essere poi assorbiti nel lessico pittorico veneziano⁵²² e veneto⁵²³. Guariento, del resto, aveva già avuto modo di cimentarsi in opere in cui la finzione pittorica diveniva il fulcro della messinscena figurativa: per i Carraresi, nella decorazione funebre delle arche in Sant'Agostino (cat. 8, tavv. LXVIII-LXXIX), aveva costruito in pittura un universo paradisiaco assiepatato attorno alla struttura centrale del trono concepito come autonoma architettura in prospettiva⁵²⁴; a Bolzano (cat. 14, tav. CLXXIII-CLXXXIV) aveva abilmente giocato fra spazio reale e spazio dipinto, con cornici scultoree dal forte oggetto prospettico e dall'impressione di tangibile profondità⁵²⁵; nella cappella della reggia carrarese (cat. 9, tavv. LXXX-CXLVII) aveva dissimulato le cesure angolari negandole con la continuità della pittura, mirabile artificio e inganno ottico cui ricorrerà nel corso della sua intera carriera⁵²⁶. Il riferimento ad altre opere dell'artista aiuta a comprendere quale potesse essere l'impatto visivo delle pitture Dolfin, che trovano il più immediato termine di paragone nelle briose figure a monocromo che abitano lo zoccolo della cappella maggiore della chiesa degli Eremitani a Padova (cat. 19, CCXL-CCXLIX). La struttura architettonica che inquadrava il monumento doveva certo imitare la reale presenza di nicchie che ospitavano le *Virtù*, e di un arco marmoreo, non a caso dipinto in una calda tonalità di rosso intenso ad imitare il porfido, allora materiale notevolmente diffuso in contesti funebri e associato ad importanti simbologie⁵²⁷. Meglio che nella situazione attuale, il sofisticato effetto di oggetto creato dalla pittura si coglie nelle foto scattate subito dopo la scoperta degli affreschi, conservate presso l'Archivio storico della Soprintendenza di Venezia (tavv. CCVIII-CCIX): la cornice modanata che racchiude le snelle figure allegoriche pare realmente sporgere verso l'osservatore, così come la pedana che al suo interno fa da base d'appoggio alle *Virtù*.

Ciò che contraddistingue gli affreschi Dolfin non è solo il loro carattere di straordinaria inquadratura formale, che circoscrive sulla parete uno spazio di fatto pertinente al sepolcro, ma

⁵²² Si pensi soprattutto al già citato monumento Morosini, che si qualifica come diretto discendente del modello stabilito da Guariento. Cfr. *supra*, nota 516.

⁵²³ Cfr. T. FRANCO, *Michele Giambono e il monumento a Cortesia da Serego*, Padova 1998, pp. 55-56.

⁵²⁴ Si veda la ricostruzione proposta al § 3.1.1.

⁵²⁵ Si veda al § 2.2 e 3.2.1.

⁵²⁶ Si veda al § 2.2 e 3.1.2.

⁵²⁷ Cfr. M. TOMASI, *Le arche dei santi. Scultura, religione e politica nel Trecento veneto*, Roma 2012.

anche quello di “*necessario completamento del piano iconografico presente nella parte scolpita*”⁵²⁸. E' ciò che si riscontra in moltissimi sepolcri dell'epoca, che nell'integrazione di *media* diversi trovavano non solo il mezzo per la creazione di opere di grande impatto visivo, ma anche il veicolo di molteplici messaggi figurati contenuti nelle singole porzioni, solo apparentemente indipendenti l'una dall'altra.

Un possibile legame iconografico fra sculture e pitture dell'arca Dolfìn è già stato discusso dalla critica⁵²⁹: abbiamo già accennato al doppio ritratto della coppia dogale, che nel sepolcro si presenta in pio atteggiamento di preghiera a *Cristo in trono*, e nella lunetta dipinta raccomandava l'anima alla *Vergine in trono con Bambino*. In tal modo, non solo il doge e la dogaresa si assicuravano l'intercessione delle più autorevoli personalità celesti, ma la coppia manifestava anche la propria devozione ai due principali soggetti di culto della religiosità veneziana, dando maggior risalto ad uno dei più precoci temi funebri lagunari, ovvero Cristo e la Vergine come coppia di patroni civici e speciali protettori. Il ruolo mediatore di Maria, inoltre, già ben visualizzato nella scena dipinta di *Commendatio animae*, viene ulteriormente enfatizzato nelle formelle scolpite con *l'Adorazione dei Magi* e la *Dormitio Virginis*. Quest'ultima scena, in particolare, istituiva un suggestivo parallelo con quanto raffigurato nella lunetta poiché “*l'immagine di Cristo che accoglie amorosamente tra le sue braccia l'animula della madre corrisponde in modo significativo a quella della Madonna con il figlio bambino in grembo*”⁵³⁰.

La duplice presenza della dogaresa Caterina Giustinian, morta di peste nel 1360⁵³¹, ritratta accanto al marito, è stata interpretata come una precisa richiesta del doge⁵³²; se infatti le nobili consorti erano pressoché sempre presenti nelle scene di *Commendatio animae* sovrapposte ai sepolcri, a comporre un'iconografia derivata dai ritratti delle coppie imperiali⁵³³, più raro è trovarne l'effigie ripetuta sui sepolcri. E' quindi possibile che il doge avesse suggerito almeno alcuni dettagli del programma iconografico del suo monumento funebre. Nella stessa direzione sembra andare la presenza delle *Virtù*, che sebbene spesso raffigurate nella scultura funeraria⁵³⁴ -ma a Venezia la casistica precedente è limitata all'isolato esemplare, già citato, della tomba di Duccio degli Alberti ai Frari⁵³⁵-, fanno qui il loro esordio in campo pittorico. E' noto che Giovanni Dolfìn coltivava interessi filosofico-letterari: la sua fornita biblioteca, messa in vendita dagli esecutori testamentari,

⁵²⁸ T. FRANCO, *Le pitture delle tombe dogali* cit., in corso di stampa.

⁵²⁹ D. PINCUS, *The Tombs of the Doges* cit., 2000.

⁵³⁰ T. FRANCO, *Le pitture delle tombe dogali* cit., in corso di stampa.

⁵³¹ Morta di peste prima del 1360. G. BIANCHINI, s.v. *Giovanni Dolfìn* cit., 1991.

⁵³² H. S. HURLBURT, *The dogaresa of Venice* cit., 2006, pp. 132-137.

⁵³³ Z. MURAT, G. VALENZANO, *Donne dimenticate* cit., 2011, p. 187.

⁵³⁴ M. SEIDEL, *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento. II. Architettura e scultura*, Venezia 2003, pp. 463-564; T. FRANCO, *Le pitture delle tombe dogali* cit., in corso di stampa.

⁵³⁵ Cfr. *supra* nota 513.

vantava opere di Severino Boezio e di Dante Alighieri, fra cui una Divina Commedia con glosse⁵³⁶, ed è noto altresì che il doge era legato da sincera amicizia a Francesco Petrarca. Il tema aulico, pertanto, poteva compiacere i gusti umanistici del doge, ed essere forse direttamente ispirato a testi di cui il Dolfin possedeva esemplari nella propria biblioteca. Potrebbe allora non essere casuale che il lavoro venisse affidato ad un pittore padovano, dato che proprio Padova vantava non solo la presenza del più articolato ciclo pittorico dedicato alle *Virtù*, ritratte sulla base della dotta commistione di elementi antichi e di innovazioni che solo la rivoluzionaria mente di Giotto poteva allora concepire; ma anche per la presenza di un attivo circolo preumanistico che formava il sostrato culturale necessario all'elaborazione e allo sviluppo di simili idee. Giovanni Dolfin, del resto, si era spesso recato nella città euganea per compiere missioni diplomatiche, e nel 1358 aveva ospitato a Venezia Francesco il Vecchio da Carrara⁵³⁷, ed era pertanto sicuramente aggiornato sulle novità culturali padovane. Nel corso del Trecento, del resto, le raffigurazioni di *Virtù* a Padova non furono limitate al caso Scrovegni, circostanza che lascia intuire l'esistenza di una solida tradizione iconografica cittadina e forse di un prototipo ora non più esistente: in ambito funerario si segnalano le due *Giustizia* e *Fortezza* che in cappella San Giacomo al Santo affiancano i sepolcri della famiglia Rossi e di quella Lupi di Soragna⁵³⁸; le due *Virtù* sono simili a quelle del monumento Dolfin, non solo per l'uso del monocromo su specchiature marmoree policrome, ma anche per il loro legame visivo e iconografico con le arche e la persona del defunto. Ancora ad Altichiero spetta un'altra raffigurazione di *Virtù* in un contesto funerario: la tomba di Diamante Dotto collocata nella cappella di famiglia all'interno della chiesa degli Eremitani e gravemente danneggiata dai bombardamenti della seconda guerra mondiale, era completata dalla presenza di *Virtù* che, a giudicare dalle foto prebelliche, erano ancora una volta realizzate a monocromo ed inserite in riquadri policromi⁵³⁹. Ancora le *Virtù* componevano parte del complesso pittorico –questa volta ben più articolato– che corredeva la cappella funebre di Tebaldo Cortellieri⁵⁴⁰. Il soggetto non era assente da contesti civili, e i documenti ricordano all'interno della reggia Carrarese una *Camera quatuor virtutum* collocata negli appartamenti di Fina Buzzacarini, che proprio lì dettò il suo testamento⁵⁴¹.

Nei casi visti finora, le *Virtù* sono state lette come riferimento visivo alle qualità morali del

⁵³⁶ G. BIANCHINI, s.v. *Giovanni Dolfin* cit., 1991, p. 503.

⁵³⁷ *Ivi*, p. 502.

⁵³⁸ F. FLORES D'ARCAIS, *Altichiero e Avanzo. La cappella di San Giacomo*, Milano 2001, pp. 210-219.

⁵³⁹ Cfr. G. L. MELLINI, *Altichiero e Jacopo Avanzi* cit., 1965, tavv. 148-152; J. RICHARDS, *Altichiero. An Artist and his Patrons* cit., 2000, p. 319, figg. 117-118.

⁵⁴⁰ P. DI SIMONE, *Giusto e gli Eremitani* cit., 2012.

⁵⁴¹ Cfr. B. G. KOHL, *Giusto de' Menabuoi e il mecenatismo artistico in Padova*, in *Giusto de' Menabuoi nel battistero di Padova*, a cura di A. M. Spiazzi, Trieste 1989, pp. 13-30, in partic. p. 24, doc. 8; J. RICHARDS, *Petrarch's influence on the iconography of the Carrara palace in Padua: the conflict between ancestral and antique themes on the fourteenth century*, New York 2007, pp. 70-74.

defunto⁵⁴². Per il monumento Dolfin la situazione potrebbe essere diversa, e le doti incarnate dalle agili figure monocrome essere legate, più che alle personali inclinazioni del committente, alla figura del doge in quanto istituzione e al suo dogado; è, questa, un'ambiguità che contraddistingue molte delle espressioni artistiche legate alla figura del doge, “*pubblica e privata al tempo stesso*”, ancora più ambivalenti allorché il doge “*con la morte fisica, cessa di essere simbolo e torna individuo*”⁵⁴³. Ciò che è certo è che, a partire da questo momento, il concetto di *Virtù* pare legarsi indissolubilmente alla carica dogale, manifestandosi inizialmente in ambito funerario e trapassando di qui a quello civile: molte tombe dogali furono corredate dall'intera serie di *Virtù* ed in particolare, proprio ai Santi Giovanni e Paolo, quella di Michele Morosini, che presentava la serie completa delle allegorie (per altro forse ispirata alla tomba Dolfin anche per la possibile presenza di un doppio ritratto della coppia dogale, nella lunetta musiva sovrapposta al sepolcro e nel grandioso affresco che inquadrava la composizione, e per l'impressionante cornice pittorica che profila il sepolcro simulando un'architettura reale di straordinaria verosimiglianza⁵⁴⁴), quella di Antonio Venier, che ne mostra cinque⁵⁴⁵; ancora l'intera serie compare nel sarcofago di Tomaso Mocenigo sempre ai Santi Giovanni e Paolo⁵⁴⁶. Successivamente le figure allegoriche si appropriarono dei luoghi simbolo della carica dogale, dove particolare prestigio pare aver assunto la *Giustizia*, che peraltro riprende l'iconografia Dolfin del doppio attributo spada-bilancia, e che occupa sempre una posizione privilegiata: verrà infatti riproposta tanto nel *Capitello delle Virtù* scolpito entro il 1435 da Giovanni di Martino da Fiesole e Niccolò di Pietro Lamberti⁵⁴⁷, quanto nella Porta della Carta, l'ingresso principale di Palazzo Ducale, dove la *Giustizia* domina dall'alto con il doppio attributo della spada e della bilancia⁵⁴⁸; si veda ancora quella scolpita da Pierpaolo dalle Masegne per il balcone meridionale della Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale con sei *Virtù*⁵⁴⁹, e quella licenziata da Bartolomeo Buon per il coronamento della facciata sud della Basilica di San Marco⁵⁵⁰.

Ancora prettamente dogale appare la scelta di Giovanni Dolfin di essere sepolto presso la basilica domenicana dei Santi Giovanni e Paolo, che si avviava a divenire *pantheon* della

⁵⁴² E' quanto ipotizza Wolfgang Wolters per la tomba veneziana (W. WOLTERS, *La scultura veneziana gotica* cit., 1976) e Francesca Flores D'Arcais per quelle padovane (F. FLORES D'ARCAIS, *Altichiero e Avanzo* cit., 2001).

⁵⁴³ G. ORTALLI, *Corpo serenissimo e sacco di paglia. Le onoranze funebri dei dogi*, in *Cangrande della Scala* cit., 2004, pp. 201-207, in partic. pp. 202 e 206.

⁵⁴⁴ S. D'AMBROSIO, in *La basilica dei Santi Giovanni e Paolo* cit., 2012, pp. 80-86, cat. 17a; Z. MURAT, *ivi*, pp. 86-88, cat. 17b.

⁵⁴⁵ S. D'AMBROSIO, *Ivi*, pp. 92-96, cat. 19.

⁵⁴⁶ W. WOLTERS, *La scultura veneziana gotica* cit., 1976, pp. 239-240, cat. 171.

⁵⁴⁷ A. MANNO, *Politica, religione e astrologia* cit., 1999, pp. 77, cat. 1. Cfr. inoltre IDEM, *Pietre filosofali. I capitelli del Palazzo Ducale di Venezia: catalogo delle iscrizioni*, “Studi veneziani”, XXIII, 1992, pp. 15-100.

⁵⁴⁸ Commissionata il 10 novembre del 1438 a Giovanni e Bartolomeo Buon; W. WOLTERS, *La scultura veneziana gotica* cit., 1976, pp. 281-284, cat. 240; S. ROMANO, *La Porta della Carta: appendice a un restauro*, “Arte Veneta”, 34, 1980, pp. 275-280.

⁵⁴⁹ W. WOLTERS, *La scultura veneziana gotica* cit., 1976, pp. 220-221, cat. 143.

⁵⁵⁰ *Ivi*, p. 246, cat. 175.

Serenissima⁵⁵¹; l'effetto di diffusa opulenza e sontuosità creato dalla fitta e compatta presenza di tombe dogali emerge dalle parole del domenicano Felix Faber che visitando la Basilica alla fine del Quattrocento commentava: “*non vidi pretiosiores tumbas et sepulturas pomposiores, nec Romae summum pontificum possunt sepulchris venetorum aequari*”⁵⁵².

Il favore riservato dai dogi alla basilica domenicana si inserisce certamente nel contesto delle pratiche funebri dell'epoca, che individuavano nelle chiese mendicanti luoghi privilegiati di sepoltura. Tuttavia ad instaurare un legame esclusivo fra i Santi Giovanni e Paolo e l'istituzione dogale contribuì la storia stessa dell'edificio: la fondazione è fatta risalire proprio ad un doge, Jacopo Tiepolo, che nel 1234 aveva donato ai frati l'area in cui sarebbe sorta la monumentale basilica; poco dopo un altro doge, Ranieri Zen, finanziava con lascito testamentario la costruzione del portale e del campanile⁵⁵³. Nel corso del Trecento si registrano ancora numerosi atti in favore della basilica domenicana, ad indicare una consuetudine ormai ben avviata⁵⁵⁴.

La fondazione domenicana divenne precocemente importante punto di riferimento nella vita pubblica veneziana, e non solo perchè i frati vennero spesso coinvolti in azioni diplomatiche⁵⁵⁵; ma soprattutto perchè la basilica -anche grazie al vasto campo che l'affianca, il secondo per ampiezza, dopo piazza San Marco, che permetteva l'afflusso di un vasto pubblico⁵⁵⁶- si qualificò come luogo di svolgimento di celebrazioni, processioni ed esequie di stato⁵⁵⁷, divenendo il terzo fulcro di cerimonie dogali dopo San Marco e il Palazzo Ducale.

La distribuzione delle tombe dogali all'interno e all'esterno della chiesa⁵⁵⁸ rispondeva a specifiche esigenze e richieste di ubicazione e visibilità del monumento funebre, rese oggi meno comprensibili dalla ridefinizione dello spazio interno della chiesa in seguito, in particolare, all'abbattimento del tramezzo, e al riposizionamento di sepolcri provenienti tanto dalla chiesa domenicana stessa quanto da altri edifici⁵⁵⁹.

⁵⁵¹ G. CRACCO, *Mercanti in crisi: realtà economiche e riflessi emotivi nella Venezia del tardo Duecento*, in *Studi sul Medioevo veneto*, a cura di G. Cracco, A. Castagnetti e S. Collodo, Torino 1981, pp. 7-24, in partic. pp. 14-17; F. SORELLI, *I nuovi religiosi. Note sull'insediamento degli ordini mendicanti*, in *La chiesa di Venezia nei secoli XI-XIII*, a cura di F. Tonon, Venezia 1988, pp. 135-152, in partic. pp. 143-145; T. FRANCO, *Le pitture delle tombe dogali* cit., in corso di stampa.

⁵⁵² F. FABRIS, *Fratris Felicis Fabris Evagatorium in Terrae Sanctae, Arabiae et Egypti peregrinationem*, a cura di K. D. Hassler, III, Stoccarda 1849, p. 324.

⁵⁵³ M. GAIER, *Facciate sacre a scopo profano: Venezia e la politica dei monumenti dal Quattrocento al Settecento*, Venezia 2002, p. 40; IDEM, *Il mausoleo nel presbiterio: patronati laici e liturgie private nelle chiese veneziane*, in *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, Atti delle giornate di studio (Firenze, 27-28 marzo 2003), a cura di J. Stabenow, Venezia 2006, pp. 153-180.

⁵⁵⁴ F. SORELLI, *I nuovi religiosi* cit., 1988, p. 38.

⁵⁵⁵ *Ivi*, p. 39.

⁵⁵⁶ M. GAIER, *Facciate sacre a scopo profano* cit., 2002, p. 39.

⁵⁵⁷ F. SORELLI, *L'atteggiamento del governo veneziano verso gli ordini mendicanti dalle deliberazioni del Maggior Consiglio*, “Le Venezia Francescane”, II, 1985, pp. 36-47, in partic. p. 42.

⁵⁵⁸ Puntualmente registrate nel Libro dei Sepolcri, *Sepoluario di Marc Antonio Luciani* cit., ms prima metà sec. XVI; si veda inoltre M. GAIER, *Facciate sacre a scopo profano* cit., 2002, pp. 39-50.

⁵⁵⁹ Per tali problematiche si veda in particolare T. FRANCO, *Le pitture delle tombe dogali* cit., in corso di stampa;

La preferenza accordata dal doge Dolfin alla cappella maggiore si spiega con la vicinanza che tale posizione assicurava con l'altare maggiore, intitolato al santo eponimo del doge, e il coro dei frati, che garantiva la costante e reiterata celebrazione di liturgie di cui l'anima del defunto si sarebbe certo giovata⁵⁶⁰; la pubblica visibilità della sepoltura veniva in questo caso sacrificata ad esigenze diverse, essendo la zona orientale della chiesa schermata dall'imponente tramezzo che divideva la basilica in *locus fratrum* e *locus laicorum*⁵⁶¹. Tale scelta non fu priva tuttavia di motivazioni pratiche, legate alla fabbrica della basilica che si andava allora ampliando: l'antica chiesa duecentesca venne modificata a partire dalla zona absidale, in cui pare si lavorasse già all'inizio del Trecento e che fu pressoché totalmente completata entro la metà del secolo⁵⁶², grazie ai generosi lasciti di privati che ne finanziarono la costruzione con ingenti somme spesso stanziare nei testamenti e destinate a zone in cui poi i finanziatori stessi chiedevano di essere tumulati⁵⁶³. E' ciò che si riscontra anche nel caso di Giovanni Dolfin: come già detto, il doge stanziò la cifra di 100 ducati d'oro "*pro fabbrica ecclesiae*". Il 21 marzo del 1362 i suoi esecutori testamentari stabilirono che il lascito del doge avrebbe dovuto essere utilizzato per la pavimentazione della cappella maggiore: in tal modo non solo si faceva un necessario servizio alla chiesa, che da poco completata nella sua porzione absidale era evidentemente ancora priva di un definitivo assito, ma si contribuiva ad impreziosire il luogo che il doge aveva scelto per l'eterno riposo, fregiandolo di un contesto decorativo adeguato.

Giovanni Dolfin si era assicurato un aristocratico lustro: fu infatti il primo doge ad essere sepolto nella cappella maggiore della chiesa da poco completata, e non a caso è ricordato come colui il quale aveva ricevuto "*la più antica pompa funerale*"⁵⁶⁴.

Seguirono presto altri dogi, e a breve distanza di tempo furono sepolti in cappella maggiore Marco Corner⁵⁶⁵ e Michele Morosini⁵⁶⁶. Ormai profondamente distanti, negli intenti, dal doge

EADEM, *La scultura del Trecento* cit., in corso di stampa.

⁵⁶⁰ T. FRANCO, *La scultura del Trecento* cit., in corso di stampa.

⁵⁶¹ M. MEROTTO GHEDINI, *Il tramezzo nella chiesa dei santi Giovanni e Paolo* cit., 2002.

⁵⁶² L'avvio dell'edificio è relazionato ad un testamento del 1321 con cui Giovanni delle Boccole donò "*tria milia libras denariorum venetorum pro amplificatione ecclesiae dictorum fratrum Sanctorum Iohannis et Pauli*". Ragioni stilistiche e formali fanno ritenere che si sia dato inizio ad una vera e propria ricostruzione, che sembra essere stata condotta fino a tutto il capocroce entro la metà del secolo. La parte orientale della costruzione ha un appiglio cronologico nell'iscrizione apposta sull'intradosso dell'arco tra la navatella settentrionale ed il transetto (1368 *tempore prioratus fratris Jacobus Rubei de Veneciis factum fuit hoc opus*). La costruzione del corpo delle navate proseguì nei decenni successivi, con finanziamenti del 1390 e 1395, e con innalzamento dell'ultima campata nel 1417.

⁵⁶³ A. IACOBINI, *L'architettura religiosa*, in *Storia di Venezia. Temi. L'arte*, I, Roma 1994, pp. 200-210; G. VALENZANO, *L'architettura mendicante a Venezia: Santi Giovanni e Paolo e Santa Maria Gloriosa dei Frari*, in *Il secolo di Giotto* cit., 2007, pp. 527-540, in partic. pp. 530-532; H. DELLWING, *L'architettura gotica nel Veneto*, in *Storia dell'architettura nel Veneto. Il Gotico*, a cura di J. Schulz, Venezia 2010, pp. 50-187, in partic. pp. 96-105.

⁵⁶⁴ F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venetia 1581, c. 191r; M. CASINI, *I gesti del principe. La festa politica a Firenze e Venezia in età rinascimentale*, Venezia 1996, pp. 46-53, in partic. p. 34.

⁵⁶⁵ S. D'AMBROSIO, in *La basilica dei Santi Giovanni e Paolo* cit., in corso di stampa, pp. 72-77, cat. 14.

⁵⁶⁶ Cfr. *supra*, nota 513.

Francesco Dandolo (1329-1339)⁵⁶⁷ che aveva chiesto di essere sepolto nella basilica francescana di Santa Maria Gloriosa dei Frari con minor pompa e vanità possibile, se non che per quanto si rendeva necessario “*pro honore Ducatus*”, i dogi del pieno Trecento ambirono di contro ad un sempre maggiore sfarzo e pompa funebri. Lussuosi monumenti, in cui *media* diversi si affiancavano a comporre eleganti mausolei, esibivano tutto lo splendore di una signoria che a gran voce celebrava se stessa. Il processo di ostentazione innescato con la *renovatio* dell'area di San Marco, ed in particolare con il vistoso rinnovamento del Palazzo Ducale, si estendeva quindi alla sfera funeraria, ultima e definitiva glorificazione della potenza del doge.

⁵⁶⁷ G. RAVEGNANI, s.v. *Dandolo, Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXXII, Roma 1986, pp. 464-467.

4.4.2 LA SALA DEL MAGGIOR CONSIGLIO IN PALAZZO DUCALE A VENEZIA

Il 28 dicembre del 1340 i Sapienti, incaricati di valutare i lavori necessari per la costruzione di una nuova Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale a Venezia, predisponavano un'ingente somma per “*expensis fiendi in auro et pictura*”⁵⁶⁸. Già prima dell'inizio dei lavori, pertanto, era stata prevista la realizzazione di preziose pitture, rifulgenti di oro, che dovevano manifestare tutto il potere e la ricchezza del dogado in quella che doveva divenire la sala più rappresentativa dell'intero palazzo.

I lavori, inaugurati all'inizio degli anni Quaranta, si protrassero per un certo periodo e fu solo sotto il dogado di Marco Corner (1365-1368)⁵⁶⁹ che il soggetto principale della sala, la grandiosa *Incoronazione della Vergine* fra angeli e santi -più nota come *Paradiso*-, integrata ai lati da una stupefacente *Annunciazione* (cat. 22, tavv. CCLIII-CCLXXXI), venne completato. Autore dell'opera, che occupava quasi interamente la parete est della sala, facendo così da sfondo al soglio dogale, fu il padovano Guariento; per l'occasione l'artista si trasferì in Laguna⁵⁷⁰, e un preciso contratto, di cui informa un documento del 1370⁵⁷¹, preventivamente stilato con la Serenissima, lo obbligava ad assumere due garzoni per un periodo di due anni e tre mesi -evidentemente giudicato sufficiente per il completamento della vasta impresa- il cui compito era “*solum tenere colores et illos porrigere dicto Variante*”⁵⁷². Lo stipendio annuo dell'artista, allora all'apice della sua carriera, era stabilito in 300 ducati d'oro; una somma piuttosto ingente, che lascia intendere quanto il pittore fosse stimato in Laguna.

Allo stesso artista spettano forse alcuni dei ritratti dogali che svettavano all'interno di lunette poste subito sotto il soffitto, e probabilmente anche alcuni riquadri di un ciclo storico svolto sulle pareti laterali della sala e illustrante i *Fatti del 1177*; un suo intervento in questo senso, spesso ricordato dalle fonti antiche, appare assai verosimile sulla base di alcune testimonianze grafiche che discuteremo più avanti.

Spetta a Julius von Schlosser in un pionieristico saggio edito nel 1895⁵⁷³, aver ricondotto la trecentesca decorazione del Palazzo Ducale di Venezia nel contesto del più vasto fenomeno dell'arte

⁵⁶⁸ G. LORENZI, *Documenti per servire alla Storia del Palazzo Ducale di Venezia ovvero serie di atti pubblici dal 1253 al 1797, I, dal 1253 al 1600*, Venezia 1868, p. 27, doc. 80.

⁵⁶⁹ G. RAVEGNANI, s.v. *Corner, Marco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXIX, Roma 1983, pp. 248-251.

⁵⁷⁰ Cfr. Regesto documentario, documento 22.

⁵⁷¹ Cfr. Regesto documentario, documenti 24 e 25. Il documento è trascritto integralmente in *Cassiere della bolla ducale. Grazie, Registro n. 16 (1364-1372), anticamente Liber gratiarum, XIII*, a cura di S. Piasentini, II, Venezia 2009 (Fonti per la storia di Venezia, sez. I, Archivi pubblici), pp. 663-664.

⁵⁷² Cfr. Regesto documentario, documenti 24 e 25.

⁵⁷³ J. VON SCHLOSSER, *Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV Jahrhunderts*, “Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien”, 16, 1895, pp. 144-230 (trad. it. *L'arte di corte nel secolo decimoquarto*, prefazione di G. L. Mellini, Milano 1965).

di corte, che proprio nel XIV secolo vide l'affermazione di un sontuoso lessico figurativo, il cui obiettivo era celebrare il signore e la sua casata o la sua carica, ma anche l'intera città di appartenenza, attraverso i fasti glorificati del recente passato, e l'esaltazione della potenza presente.

Tali caratteristiche si rintracciano precisamente anche nel Palazzo Ducale, in un più vasto contesto di riqualificazione dell'area di San Marco e di generale promozione dell'immagine dogale. La “*renovatio veneziana del Trecento*”, come la definì efficacemente Michelangelo Muraro⁵⁷⁴, fu inaugurata da Andrea Dandolo (1343-1354)⁵⁷⁵, e non si limitò al solo Palazzo Ducale, ma al contrario si estese al Battistero⁵⁷⁶ e alla cappella di Sant'Isidoro⁵⁷⁷ della Basilica marciana, dove furono coinvolti i più prestigiosi artisti dell'epoca. Contemporaneamente i dogi individuavano nella Basilica dei Santi Giovanni e Paolo una privilegiata sede di sepoltura, destinata a divenire nel corso dei secoli un vero *pantheon* dogale (cfr. § 4.4.1), estendendo così anche alla sfera funebre un comune indirizzo figurativo e iconografico⁵⁷⁸. Fu proprio Andrea Dandolo, autore di due cronache in cui si esaltava la centralità del doge e la sovranità del Maggior Consiglio⁵⁷⁹, e convinto assertore dell'origine divina del potere ducale⁵⁸⁰, a governare negli anni in cui si inaugurava la fase principale dei lavori, e non è escluso che abbia avuto un ruolo nella definizione del programma iconografico del Palazzo⁵⁸¹.

La ricostruzione del Palazzo Ducale ed in particolare della Sala del Maggior Consiglio, fu certamente inaugurata non solo a scopi pratici ma anche per rispondere ad accresciute esigenze di fasto e magnificenza; se, infatti, la cosiddetta “serrata” voluta da Pietro Gradenigo nel 1286 aveva avuto come conseguenza l'aumento sconsiderato dei membri del Consiglio, creando diversi

⁵⁷⁴ M. MURARO, *Paolo da Venezia*, Milano 1969, p. 51.

⁵⁷⁵ G. RAVEGNANI, s.v. *Dandolo, Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXII, Roma 1986, pp. 432-440. Sulla famiglia si veda A. LOREDAN, *I Dandolo*, Varese 1981 (pp. 282-301 e 312-313 per Andrea).

⁵⁷⁶ E. VIO, *Appunti sui mosaici e sull'architettura del Battistero di San Marco in Venezia*, in *Mosaici a S. Vitale e altri restauri*, Atti del convegno (Ravenna, 1-3 ottobre 1990), a cura di A. M. Iannucci e C. Fiori, Ravenna 1992, pp. 133-146; D. PINCUS, *Venice and its Doge in the grand design: Andrea Dandolo and the fourteenth-century mosaics of the Baptistry*, in *San Marco, Byzantium, and the myths of Venice*, ed. by H. Maguire and R. S. Nelson, Washington D.C. 2010, pp. 245-271.

⁵⁷⁷ E. DE FRANCESCHI, *I mosaici della cappella di Sant'Isidoro nella basilica di San Marco a Venezia*, “*Arte Veneta*”, 60, 2003 (2005), pp. 6-29; IDEM, *I mosaici della cappella di Sant'Isidoro nella basilica di San Marco fra tradizione bizantina e le novità di Paolo Veneziano*, “*Zograf*”, 32, 2008 (2009), pp. 123-130.

⁵⁷⁸ Cfr. T. FRANCO, *La scultura del Trecento* cit., 2012.

⁵⁷⁹ Cfr. G. ARNALDI, *Andrea Dandolo doge-cronista*, in *La storiografia veneziana fino al secolo XVI. Aspetti e problemi*, a cura di A. Pertusi, Firenze 1970, pp. 127-268.

⁵⁸⁰ G. CRACCO, *Società e stato nel medioevo veneziano (secoli XII-XIV)*, Firenze 1967; IDEM, *Un “altro mondo”. Venezia nel medioevo. Dal secolo XI al secolo XIV*, Torino 1986, pp. 128-139; G. RAVEGNANI, s.v. *Dandolo, Andrea* cit., 1986.

⁵⁸¹ Cfr. G. PEROCCO, *Il palazzo ducale, Andrea Dandolo e il Petrarca*, in *Petrarca, Venezia e il Veneto*, Atti del Convegno internazionale (Venezia, 30-31 ottobre 1974), a cura di G. Padoan, Firenze 1976, pp. 169-177; D. PINCUS, *Andrea Dandolo and visible history: the San Marco project*, in *Art and politics in Late Medieval and Early Renaissance Italy 1250-1500*, ed. by C. M. Rosenberg, London 1990, pp. 191-206; EADEM, *Hard times and ducal radiance: Andrea Dandolo and the construction of the ruler in the fourteenth-century Venice*, in *Venice reconsidered. The history and civilization of an Italian city-state, 1297-1797*, ed. by J. J. Martin, Baltimore 2000, pp. 89-136.

problemi logistici nel corso delle periodiche riunioni⁵⁸², al punto che già nel 1296, e poi ancora nel 1301 si discuteva sulla possibilità di ampliare la Sala⁵⁸³, i documenti evidenziano al contempo la dichiarata intenzione di dotare il Consiglio di una sede più sontuosa.

La primitiva Sala del Maggior Consiglio era collocata al piano terra, verso il ponte della Paglia, nell'ala orientale del palazzo; si trovava accanto alla “*cortesela*”, ovvero un piccolo cortile interno che la separava dall'edificio più antico, dove spesso si giocava ai dadi arrecando disturbo ai consiglieri riuniti e danno all'immagine pubblica del luogo⁵⁸⁴. Fra 17 e 18 dicembre del 1340 si discuteva sulla possibilità di ampliare la Sala esistente, anziché costruirne una nuova; inglobando alcuni ambienti adiacenti e perfino la *cortesela*, la sala sarebbe risultata ampia a tal punto da essere sufficientemente capiente anche in futuro⁵⁸⁵. Il 28 dicembre dello stesso anno si arrivava tuttavia alla conclusione che una nuova Sala del Maggior Consiglio, oltre a garantire lo spazio necessario, “*fiat id quod fama honor et utilitas terre postulant*”⁵⁸⁶, e si suggeriva di costruirla precisamente nel sito in cui oggi si trova.

Già nel 1341 vennero nominati due ufficiali che dovevano sovrintendere attentamente al lavoro e annotare tutte le spese in registri, che sono andati purtroppo perduti⁵⁸⁷. Vennero immediatamente coinvolti anche i lapicidi, e se il ruolo di architetto di Filippo Calendario, condannato a morte per aver partecipato alla congiura di Marin Faliero⁵⁸⁸, che vanta una lunga tradizione storica a Venezia⁵⁸⁹, è stato messo in dubbio dalla critica più recente⁵⁹⁰, è certa al contrario la sua attività nelle vesti di scultore, artefice di alcuni fra i migliori capitelli del loggiato. Lo dovettero affiancare nel compito numerosi collaboratori, fra cui probabilmente quell'*Henricus taiapiera* ricordato nei documenti, e già attivo nel 1351⁵⁹¹, e forse Andriolo de' Santi, cui

⁵⁸² Nel 1298, ad esempio, si stabiliva che in caso di eccessivo affollamento il Doge poteva accordare il permesso di sedere “*in cameris*”, evidentemente le stanze collegate alla Sala del Consiglio, anziché nella Sala stessa; G. LORENZI, *Documenti per servire alla Storia del Palazzo Ducale* cit., 1868, p. 6, doc. 19.

⁵⁸³ *Ivi*, p. 5, doc. 16, e p. 7, doc. 21.

⁵⁸⁴ *Ivi*, pp. 1, doc. 2, p. 2, doc. 3, e pp. 4-5, doc. 14. Si veda inoltre U. FRANZOI, *Il Palazzo Ducale. Architettura*, in *Il Palazzo Ducale di Venezia*, a cura di U. Franzoi, T. Pignatti e W. Wolters, Treviso 1990, pp. 7-116, in partic. p. 29.

⁵⁸⁵ G. LORENZI, *Documenti per servire alla Storia del Palazzo Ducale* cit., p. 26, doc. 79.

⁵⁸⁶ *Ivi*, p. 27, doc. 80.

⁵⁸⁷ *Ivi*, p. 28, doc. 83.

⁵⁸⁸ V. LAZZARINI, *Marino Faliero. La congiura*, “Nuovo Archivio Veneto”, VII, 1897, pp. 5-107, e 277-374.

⁵⁸⁹ Si veda in particolare V. LAZZARINI, *Filippo Calendario l'architetto della tradizione del Palazzo Ducale*, “Nuovo Archivio Veneto”, IV, 1894, pp. 429-446; IDEM, *Per Filippo Calendario*, *ivi*, p. 471. Di recente Wolfgang Wolters ha rilanciato l'ipotesi del ruolo di Filippo Calendario come architetto; W. WOLTERS, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale. Aspetti dell'autocelebrazione della Repubblica di Venezia nel Cinquecento*, Venezia 1987 (trad. dell'edizione originale tedesca *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes. Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert*, Wiesbaden 1983), p. 16.

⁵⁹⁰ L. PUPPI, *Geografia di un crinale: Filippo Calendario tra storia e leggenda*, in *L'architettura gotica veneziana* cit., 2000, pp. 99-103. Per una sintesi del problema stilistico attorno al maestro si veda G. TIGLER, *Le facciate del palazzo, l'ispirazione dell'artista. La cultura figurativa di “Filippo Calendario”*, in *Il poema del tempo* cit., 1999, pp. 17-33.

⁵⁹¹ A. MANNO, *Politica, religione e astrologia* cit., 1999, p. 39.

recentemente è stato attribuito uno dei capitelli per via stilistica⁵⁹².

Non erano solo la nuova architettura e la pregevole decorazione scultorea ad offrire sufficienti garanzie di sontuosità, ma soprattutto l'ubicazione della sala: non più nascosta al pianterreno del palazzo, soffocata fra le stanze adiacenti, ma in posizione sopraelevata e direttamente affacciata su Piazza San Marco, a manifestare quindi immediatamente la potenza dogale e al contempo il controllo che il doge ed il consiglio esercitavano sull'intera città⁵⁹³.

I lavori, iniziati con celerità, ebbero tuttavia una gestazione piuttosto lunga, certo giustificata dalle spese ingenti prontamente annotate dai soprastanti⁵⁹⁴. Fra 1348 e 1350 si registra una battuta d'arresto, in concomitanza con l'epidemia di peste e con i problemi pratici ben più gravosi che la signoria si era trovata ad affrontare. Nel febbraio del 1350, “*cum tempore mortalitatis foret captum*”, si imprimeva un'accelerazione al completamento di “*tantum et tal magnificum opus inexpletum*”⁵⁹⁵. Ancora nel 1362, tuttavia, i lavori non erano terminati, e si disponeva pertanto che 500 ducati d'oro venissero depositati mensilmente nelle casse della procuratoria di San Marco, “*que pecunia in alio nullo modo possit expendi nisi in laborerio et complemento Sale nove predictae*”⁵⁹⁶. Il 10 maggio del 1382 il Maggior Consiglio affidava ai procuratori di San Marco il compito di “*haberi curam et diligentiam bonam Sale nove Maioris Consilii et locorum spectantium ad dictam salam ne tam sollemnissimum opus devastetur in picturis vel aliis rebus*”⁵⁹⁷. La sala doveva essere a quel tempo completata; se nel 1366 vi si tenne una prima riunione⁵⁹⁸, già nel 1369 l'ordine dei seggi è precisamente stabilito nelle Deliberazioni del Consiglio, indice di una consuetudine d'uso ormai pienamente avviata⁵⁹⁹.

⁵⁹² A. SGARRELLA, *Andriolo de' Santi al Palazzo Ducale di Venezia*, “Commentari d'arte”, 16, 2010, 45, pp. 39-49.

⁵⁹³ E. R. TRINCATO, *Rappresentatività e funzionalità di Piazza San Marco*, in *Piazza San Marco: l'architettura, la storia, le funzioni*, Padova 1970, pp. 79-91. Sulle solenni processioni che si svolgevano in Piazza, dallo spiccato carattere celebrativo, si vedano G. FOGOLARI, *Processioni veneziane*, “Dedalo”, V, 1924-1925, pp. 775-794; B. TAMASSIA MAZZAROTTA, *Le Feste Veneziane, i giochi popolari, le cerimonie religiose e di governo*, Firenze 1961; M. T. MURARO, *Le lieu des spectacles (public ou privés) a Venise au XV^e et au XVI^e siècles*, in *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Paris 1964, pp. 85-93; L. PADOAN URBAN, *La festa della sena nelle arti e nell'iconografia*, “Studi Veneziani”, 10, 1968, pp. 291-341; G. FASOLI, *Liturgia e Cerimoniale Ducale*, in *Venezia e il Levante fino al secolo XV*, a cura di A. Pertusi, Firenze 1972, I, pp. 261-295; E. MUIR, *The Doge as Primus inter Pares: Interregnum Rites in Early Sixteenth-Century Venice*, in *Essays Presented to Myron P. Gilmore*, a cura di S. Bertelli e G. Ramakus, I, Firenze 1978, pp. 145-160; IDEM, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton 1981; M. T. MURARO, *La festa a Venezia e le sue manifestazioni rappresentative: le compagnie della Calza e le Momarie*, in *Storia della cultura veneta*, III, Vicenza 1981, pp. 315-341; W. WOLTERS, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale* cit., 1987, pp. 47-57. Durante i ricchi banchetti che si svolgevano in Palazzo Ducale, la Sala del Maggior Consiglio diveniva scena di rappresentazioni teatrali con “*favole pastorali musicate*”; L. PADOAN URBAN, *Teatri e Teatri del mondo nella Venezia del Cinquecento*, “Arte Veneta”, 20, 1966, pp. 137-146.

⁵⁹⁴ Il capitolo CXL del *Capitolare de quelli li quali si è sovra lo Rioalto*, ad esempio, ricorda che “*questa sala del mazor conseio fa spese senza fine et intencion de la terra sia che più oltra no le faccia spese a questo*”; numerosi “*officiali, scrivani, sovrastanti, proto maiistri, maistri e tutti li altri lavoradori*” erano ancora impegnati nei lavori per la nuova Sala; G. LORENZI, *Documenti per servire alla Storia del Palazzo Ducale* cit., p. 34, doc. 95.

⁵⁹⁵ *Ivi*, pp. 34-35, doc. 96.

⁵⁹⁶ *Ivi*, p. 38, doc. 103.

⁵⁹⁷ *Ivi*, p. 40, doc. 107.

⁵⁹⁸ *Ivi*, p. 57, doc. 148.

⁵⁹⁹ U. FRANZOI, F. ROITER, *Il Palazzo Ducale*, Ponzano – Treviso 1997, p. 48. Cfr. inoltre G. LORENZI, *Documenti*

La decorazione pittorica doveva essere iniziata da diversi anni, e probabilmente già prima che i lavori architettonici venissero completati: nel dicembre del 1366 infatti si ordinava “*Quod figura Ser Marini Faletro posita in Sala nova Maioris Consilii amoveatur in totum et remaneat locus vacuus in colore azuro, et in campo scribantur litere albe, Hic fuit locus Ser Marini Faletro decapitati pro crimine proditiōnis, dimittendo armam suam*”⁶⁰⁰. L'effigie di Marin Faliero faceva parte della serie di ritratti dogali cui si è accennato, dipinti nella parte alta della parete; la *damnatio memoriae* stabilita nel 1366 era conseguente alla ben nota congiura capeggiata dal doge, che gli era costata la condanna a morte nel 1355. Per ovvie ragioni si deve ipotizzare che il suo ritratto fosse stato dipinto durante il suo dogado, certamente non in un momento successivo alla sua decapitazione.

Nel 1382, vale a dire all'epoca in cui i procuratori di San Marco venivano investiti dell'importante incarico, Guariento aveva sicuramente già completato il grandioso *Paradiso*, sua ultima opera, che ne conclude degnamente la carriera; come già accennato, il monumentale dipinto era stato infatti commissionato dal doge Marco Corner, esplicitamente ricordato nell'iscrizione apposta all'affresco accanto allo stemma della famiglia, a sinistra della composizione, e che recitava: *Marcus Cornarius Dux et Miles fecit fieri hoc opus*. La cronologia dell'opera, riferibile agli anni del dogado del Corner, è ulteriormente precisabile sulla base di alcuni documenti che permettono di fissare il soggiorno in laguna del pittore fra il 1366⁶⁰¹ e il 1368 circa⁶⁰², intercalato da rapidi e temporanei ritorni a Padova⁶⁰³.

Notevolmente degradati già a distanza relativamente breve dalla loro creazione⁶⁰⁴,

per servire alla Storia del Palazzo Ducale cit., p. 57, doc. 148. Non si spiegano invece le notizie riportate da Francesco Sansovino (F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima* cit., 1581, p. 124) e Marin Sanudo (M. SANUDO, *Vitae ducum venetorum italice scriptae ab origine urbis sive ab anno 421 usque ad annum 1493*, ms. fine sec. XV-inizio sec. XVI, ed. Mediolani 1733 (Rerum Italicarum Scriptores, 22), col. 664) su un'ipotetica inaugurazione della sala avvenuta nel 1423; Cordelia Wamsler (C. A. WAMSLER, *Picturing heaven: the Trecento pictorial program of the Sala del Maggior Consiglio in Venice*, Ph.D. dissertation, Columbia University, New York 2006, p. 42) ipotizza si sia trattato soltanto di una seconda inaugurazione, forse successiva ad un progetto di restauro o rinnovamento, ovvero che gli autori si riferissero alla prima riunione presieduta dal neoeletto doge Francesco Foscari, in carica appunto dal 15 aprile 1423. Andrew Martindale (A. MARTINDALE, *Painting the Palace. Studies in the History of Medieval Secular Painting*, London 1995, p. 79, e p. 115 nota 7), infine, ipotizza che la sala nuova e quella vecchia venissero utilizzate per un certo periodo alternativamente, a seconda del periodo e delle occasioni.

⁶⁰⁰ G. LORENZI, *Documenti per servire alla Storia del Palazzo Ducale* cit., 1868, pp. 38-39, doc. 104. Si veda inoltre G. ROMANELLI, *Il ritratto assente: Marin Falier a Palazzo Ducale*, in *Le metamorfosi del ritratto*, a cura di R. Zorzi, Città di Castello (Pg) 2002, pp. 51-62.

⁶⁰¹ Cfr. Regesto documentario, documento 22.

⁶⁰² Lo si evince dal citato documento del 1370 (cfr. Regesto documentario, documenti 24 e 25), che fissava in due anni e tre mesi il tempo necessario per completare l'impresa.

⁶⁰³ Cfr. Regesto documentario, documento 23.

⁶⁰⁴ Già già nel 1409 si lamentava che “*Sala nostri Maioris Consilii superior multum destruitur in picturis*” (G. LORENZI, *Documenti per servire alla Storia del Palazzo Ducale* cit., 1868, p. 52, doc. 137) e si prendevano misure per restaurare e sistemare i dipinti, rinnovati nel 1411 (G. LORENZI, *Documenti per servire alla Storia del Palazzo Ducale* cit., 1868, p. 53, doc. 140). Iniziava una vera e propria seconda campagna di lavori, che vedeva all'opera pittori del calibro di Gentile da Fabriano e Pisanello, associati rispettivamente alla *Battaglia di Salvo* e a *Ottone dall'Imperatore* (cfr., con bibliografia precedente, P. FORTINI BROWN, *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, New Haven 1988, p. 41). Nel 1422 si lamenta che “*cadunt in dies picture ipsius Sale cum magna*

probabilmente per le condizioni climatiche della laguna che mal si addicevano ad una pittura ad affresco, i dipinti vennero pressoché totalmente distrutti dall'incendio scoppiato nel 1577. Rimessi in luce solo nel 1903, sebbene già nell'Ottocento se ne fossero viste alcune porzioni⁶⁰⁵, e strappati, gli affreschi sono ora ricoverati in una sala attigua, di dimensioni notevolmente più piccole rispetto all'originale, e malamente compressi nello scarso spazio a disposizione.

Nonostante l'allestimento ne pregiudichi negativamente l'impatto visivo, si possono tuttavia ancora apprezzare dettagli di commovente bellezza, così come lo stupefacente generale impianto architettonico, di assoluta novità nelle Venezia di quegli anni; fonti testuali e figurative aiutano inoltre a figurarsi l'originario aspetto dell'opera.

L'affresco, di dimensioni davvero imponenti (800 x 2580 cm), è organizzato sulla base di una precisissima articolazione e disposizione di personaggi e architetture. Il confronto con l'*Incoronazione della Vergine* dipinta da Jacobello del Fiore⁶⁰⁶ nel 1438 per la cattedrale di Ceneda e oggi conservata presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia⁶⁰⁷, e chiaramente esemplata sul precedente di Guariento, aiuta a riconoscere i santi raffigurati nell'affresco⁶⁰⁸, un tempo identificati da iscrizioni oggi solo parzialmente leggibili.

Al centro l'*Incoronazione* (tavv. CCLIII-CCLVI) domina l'intero campo pittorico per la

deformitate eius" (G. LORENZI, *Documenti per servire alla Storia del Palazzo Ducale* cit., 1868, p. 57, doc. 148) e si stabilisce che nel caso in cui si verificano ulteriori danni si debba subito intervenire "*faciendo reaptari et teneri continue in bono et debito ordine picturas dicte sale*", incombenza per la quale un pittore era assunto annualmente per occuparsi di eventuali restauri alla sala, compito per il quale Gentile Bellini si era offerto spontaneamente (G. LORENZI, *Documenti per servire alla Storia del Palazzo Ducale* cit., pp. 85-86, doc. 188, e p. 86, doc. 189). Nel 1475 iniziava una campagna per sostituire gli affreschi ormai irrimediabilmente deteriorati con delle tele, poi commissionate a Gentile Bellini.

⁶⁰⁵ Già Lodovico Menin, nel 1826, diceva "*la Gloria del Paradiso, che oggidi pur dicesi esistere, ma tutta occultata e coperta dal laborioso vastissimo quadro del Tintoretto*"; L. MENIN, *Memoria sulle pitture del Guariento* cit., 1826, p. 11. Antonio Schiavon ricorda che nel 1847 si riunì nella Sala del Maggior Consiglio l'assemblea degli scienziati italiani; in tale occasione si rimossero busti e "*altri marmi*" collocati sugli schienali dell'antico trono del doge e della Signoria, nonché alcune porzioni degli schienali stessi per verificare l'esistenza di tracce dell'affresco trecentesco; e "*difatti si vide che esso era alquanto conservato, almeno nella parte scoperta che era il basso del trono su cui stava seduta la Vergine cinta da alcuni angeli*"; A. SCHIAVON, *Guariento pittore padovano del secolo XIV* cit., 1888, p. 316, nota 3. Il Cavalcaselle ricorda una visita fatta in occasione di un restauro alla tela di Tintoretto: "*Ci fu però detto allora, quando parecchi anni or sono fu levata la tela del Tintoretto per alcune riparazioni [...] che si videro sotto alcune tracce dell'antico affresco*"; G. B. CAVALCASELLE, J. A. CROWE, *Storia della pittura in Italia* cit., 1900, p. 193. Ne accenna infine, anche Laudadeo Testi, in L. TESTI, *La storia della pittura* cit., 1909, p. 273, nota 8.

⁶⁰⁶ Il delizioso pittore era stato coinvolto nei lavori quattrocenteschi al salone, e aveva quindi confidenza con le pitture lì presenti; nello specifico, i documenti attestano pagamenti in suo favore di 100 ducati all'anno nel 1409, 1411 e ancora nel 1422; C. PESARO, *Un'ipotesi sulle date di partecipazione di tre artisti veneziani nella decorazione della Sala del Maggior Consiglio nella prima metà del Quattrocento*, "Bollettino dei Musei Civici Veneziani", 23, 1978, 1-4, pp. 44-49; A. MARTINDALE, *Painting the Palace* cit., 1995, p. 150.

⁶⁰⁷ Cfr. G. NEPI SCIRE', *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, con la collaborazione di G. Manieri Elia e S. Rossi, Milano 2009, pp. 46-47, cat. 27.

⁶⁰⁸ Cfr. S. SINDING-LARSEN, *Christ in the Council Hall. Studies in the Religious Iconography of the Venetian Republic, with a contribution by A. Kuhn*, "Acta ad archæologiam et artium historiam pertinentia", V, 1974, pp. 45-56.

vastità delle dimensioni, la preziosità della materia, ed il potente illusionismo con cui le singole porzioni architettoniche sono costruite. Le regali figure di *Cristo* e *Maria* sono assise in un seggio che la sfrenata fantasia del pittore costruisce più come una chiesa in miniatura che come un semplice trono terreno; alle spalle dei protagonisti due vani (tavv. CCLVII-CCLVIII) ampliano la profondità del campo pittorico, allungandosi in una vorticoso fuga prospettica: simili alle navate laterali di una chiesa costruita secondo i più aggiornati canoni del gotico, sono decorati da un tripudio di elementi scultorei, pinnacoli, rosoncini, colonnine tortili direttamente desunti da quanto i lapicidi andavano contemporaneamente scolpendo sulle facciate del Palazzo. Se la porzione superiore del trono è già di per sé stupefacente e fantasiosa, la metà inferiore è ancora più estrosa nell'eccentrica disposizione semicircolare e fortemente aggettante di una doppia fila di scranni sovrapposti, abitati dagli *Evangelisti* (tavv. CCLXI-CCLV) e da festanti *Angeli musici* (tavv. CCLXVI-CCLXXI), che offrono un perfetto campionario di strumenti medievali raffigurati con estremo realismo e cura per i dettagli più minuti. La capricciosa stravaganza dell'architettura paradisiaca è tuttavia regolata da precise norme di funzionalità pratica, al punto che il pittore prevede, nella teoria inferiore di seggi, quattro passaggi dotati di scalini per permettere agli *Evangelisti* di raggiungere i loro posti nella fila superiore. Le numerose comparse, così come i principali protagonisti, sono percorsi da vibranti fremiti vitali, che si evidenziano nelle espressioni ora solenni e concentrate, ora incuriosite e stupefatte, e nelle pose diversificate che mostrano una vasta gamma di personali reazioni e stati d'animo.

Ai lati, separate dal corpo principale e rivolte verso il centro, stanno tre file di seggi per parte che ripetono, pur in forme ridotte e semplificate, la fisionomia del trono; pedane semicircolari, elaborati schienali, inserti plastici di raffinata fattura compongono eleganti postazioni da cui ordinate teorie di santi assistono come privilegiati spettatori al sacro evento, accompagnati da angeli che sostano disciplinatamente alle loro spalle. L'amorevole attenzione riservata dal pittore all'affollata assemblea si evidenzia nella cura lenticolare con cui sono trattati i singoli personaggi, non semplici comparse secondarie, ma al contrario protagonisti di un ben preciso ruolo e in virtù di questo trattati con scrupolosa sollecitudine: si veda, ad esempio, la veste del *Battista* (tav. CCLXXV), raffigurata nei minimi dettagli fin nell'improvvisata cintura -in realtà un lembo di tessuto annodato in vita- che si stringe attorno al corpo sottile; si vedano le deliziose conchiglie dorate che ornano la veste blu di *San Giacomo* (tav. CCLXXVII), più simili al vezzo di un cavaliere mondano che all'attributo di un umile pellegrino; si vedano ancora i volti diversificati con grande fantasia e attenzione, le vesti alla moda dei santi, le armature raffinate degli angeli, che le poche tracce di policromia fanno immaginare nel loro originario, rigoglioso splendore. Proprio questi

dettagli, accanto al già citato documento del 1340⁶⁰⁹, oltre al riferimento a fonti antiche che parlano di dipinti sfavillanti di colori e di preziose dorature⁶¹⁰, permettono di accantonare definitivamente la questione relativa ad una supposta monocromia degli affreschi, derivata da una lettura errata del passo in cui Francesco Sansovino ricordava che la sala “*Fu la prima volta dipinta a verde di chiaro et scuro; et la seconda fu rifatta di diversi colori, et il primo che vi colorisse fu il Guariento*”⁶¹¹. Tale testimonianza ha disorientato la critica, che ha talora supposto che Guariento avesse dipinto in “*verde chiaro monocromato*”⁶¹² -anche in virtù del fatto che esistono dipinti appunto monocromi realizzati dal pittore negli stessi anni-, supposizione che nell'Ottocento Domenico Combi credette addirittura di poter dimostrare⁶¹³. Wolfgang Wolters⁶¹⁴ propone una credibile spiegazione, ipotizzando che la testimonianza di Sansovino vada piuttosto riferita all'antica Sala del Maggior Consiglio, ubicata al pianterreno del palazzo, che alcune fonti antiche descrivono effettivamente come dotata di decorazioni pittoriche⁶¹⁵, al pari di molte delle stanze più antiche del palazzo⁶¹⁶. Il già citato documento del 1370, inoltre, fa esplicito riferimento al fatto che Guariento avesse utilizzato azzurro d'Alemagna, preferendolo al più costoso oltremarino, di cui ancora si possono apprezzare alcuni brani nel blu intenso degli sfondi. Non è escluso che la testimonianza di Sansovino vada riferita piuttosto agli affreschi relativi ai *Fatti del 1177*, anziché al grandioso dipinto di Guariento; del resto, l'uso del monocromo per dipinti a carattere storico e celebrativo era diffuso all'epoca, e ben testimoniato da pregevoli cicli cortesi.

L'articolata veduta paradisiaca è organizzata secondo una rigorosa logica che si materializza in una ben precisa scansione scenica e nell'accurata disposizione dei personaggi. La collocazione dei diversi gruppi è ritmata dai dieci archetti trilobati che, nella porzione superiore della parete

⁶⁰⁹ G. LORENZI, *Documenti per servire alla Storia del Palazzo Ducale* cit., 1868, p. 27, doc. 80.

⁶¹⁰ F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare* cit., 1581, pp. 223-224.

⁶¹¹ *Ivi*, p. 325.

⁶¹² A. MOSCHETTI, *Il Paradiso del Guariento nel Palazzo Ducale*, “L'Arte”, 7, 1904, pp. 394-397, in partic. p. 396; L. VENTURI, *Le origini della pittura veneziana*, Venezia 1907, p. 43.

⁶¹³ “*Allorchè per sovrano decreto nell'anno 1810 fu la biblioteca levata dal R. Palazzo, e venne adattata in questa sala, ho io veduto gli avanzi delle pitture a chioscuro verdi*”; *Lettera intorno al Palazzo Ducale e descrizione dei quadri nella sala del Gran Consiglio esistenti prima dell'incendio del MDLXXVII. Pubblicate da Francesco Sansovino e riprodotte con illustrazioni da Domenico Combi*, Venezia 1829, p. 23.

⁶¹⁴ W. WOLTERS, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale* cit., 1987, p. 19.

⁶¹⁵ Girolamo Bardi nel 1584 riferiva di “*un'antichissima iscrizione a caratteri ormai perduta*” datata 1226 e tracciata in memoria dell'inizio della decorazione dell'antica Sala del Maggior Consiglio con pitture di “*maniera greca*” che raffiguravano le “*Storie del Barbarossa e di Papa Alessandro III rappacificati dal Doge Ziani*”; G. BARDI, *Vittoria navale ottenuta dalla Repubblica veneziana contro Othone*, Venezia 1584, pp. 63-64. Altre fonti, del resto, ricordano pitture nella primitiva sala del Maggior Consiglio realizzate durante il dogado di Jacopo Tiepolo fra 1229 e 1249; M. SANUDO, *Vitae ducum venetorum* cit., ms. fine sec. XV- inizio sec. XVI, col. 664.

⁶¹⁶ Nel giugno 1525 Marin Sanudo visitava il Palazzo Ducale assieme al savio del Consiglio Federico Corner e, trovandosi al secondo piano, nella sala del Senato: “*Et hessendo un zorno in sala di Pregadi, mi disse; Marin fio, vedistu questa sala come la è stà depenta? Fu fatta al tempo di Misser Piero Gradenigo doxe. Vedistu quesri arbori grandi, mezani e piccoli? Cussi è quelli che intra in questo Senato, posti al governo del Stado; li piccoli impara, poi vien mezani, poi grandi; cussi è le tre età; zoveni, mezani e vecchi: e a questo modo si governa le ben institute Republiche*”; M. SANUDO, *I Diarii (MCCCCXCVI-MDXXXIII)*, ms. fine sec. XV-inizio sec. XVI, ed. a cura di F. Stefani, G. Berchet e N. Barozzi, Venezia 1894, (I Diarii di Marino Sanuto, XXXIX), coll. 27-28.

inquadra la composizione (tavv. CCLIII-CCLIV), e che corrispondono alla presenza di reali elementi architettonici funzionali a sostenere il vasto soffitto⁶¹⁷. Lungi dal divenire elemento di disturbo, sono abilmente inglobati dal pittore nella raffigurazione dipinta (tav. CCLX): nel campo interno, infatti, Guariento dipinge una cornice trilobata in prospettiva, decorata da bellissimi inserti vegetali, che finge una loro continuità con l'affresco di cui divengono parte integrante, in una continua dissimulazione del confine fra spazio reale e spazio dipinto. L'impressione di una loro reale pertinenza al campo pittorico è accresciuta da un abilissimo stratagemma: le guglie e i pinnacoli che decorano la porzione superiore del trono (tavv. CCLVII-CCLVIII) sono infatti parzialmente occultati dagli archi dipinti, come se si trovassero in posizione arretrata; inoltre il semicapitello su cui posano i due archi centrali coincide esattamente con il centro del trono, individuando quindi precisamente la linea mediana della composizione e dando così il via all'armonico dialogo fra architettura reale e architettura dipinta. All'interno dei tre archi laterali - i due centrali inquadrano il trono, mentre i due all'estremità ospitano l'*Annunciazione*, di cui diremo più avanti - il pittore traccia delle iscrizioni che identificano i gruppi di personaggi ritratti nello spazio sottostante; ora gravemente compromesse e solo in parte leggibili, in origine abbinavano a ciascuna gerarchia angelica una determinata categoria di santi, in modo da comporre una folta assemblea distribuita secondo meticolosi criteri gerarchici. Il riferimento alla già citata tavola di Jacobello del Fiore aiuta ad individuare precisamente i personaggi già raffigurati nell'affresco di Guariento.

In corrispondenza del primo arco di sinistra è ancora scarsamente leggibile la scritta *PRIMA HIERARCHIA, PRIMUS ORDO SERAPHIM*; i *Serafini* (tav. CCLXXIV), infatti, sgargianti nella loro livrea policroma e con in mano delle fiaccole ardenti, stanno alla destra di Cristo occupando quindi la posizione di prestigio che spetta loro in quanto prima schiera angelica, la più prossima a Dio. Il doppio riferimento contenuto nell'iscrizione, che parla tanto di gerarchia quanto di ordine, individua precisamente la fonte utilizzata dal pittore nello Pseudo-Dionigi, che aveva appunto teorizzato l'esistenza di un universo angelico organizzato in tre triadi a loro volta suddivise in tre sotto-categorie⁶¹⁸. Alla sinistra di Cristo (tav. CCLXVI) l'*Ordo Cherubim* identificato dall'iscrizione,

⁶¹⁷ Secondo Elena Bassi si trattava di un soffitto a carena di nave (E. BASSI, *Appunti per la storia del Palazzo Ducale di Venezia*, "Critica d'arte", 9, 1962, 52, pp. 41-53), mentre Wolfgang Wolters (W. WOLTERS, *Plastische Deckendekorationen des Cinquecento in Venedig und im Veneto*, Berlin 1968 (Beiträge zur Kunstgeschichte 2), p. 7) e poi Andrew Martindale (A. MARTINDALE, *Painting the Palace* cit., 1995, p. 152), basandosi sui documenti emessi dalla Cancelleria di Palazzo Ducale, pensano piuttosto ad un soffitto piano simile a quello ancora esistente nella Scuola della Carità o nella Scuola Vecchia della Misericordia, come del resto sembra di vedere nel disegno di Federico Zuccaro precedente all'incendio del 1577. Sanudo (M. SANUDO, *Vitae ducum venetorum* cit., ms. fine sec. XV - inizio sec. XVI, col. 664) ricorda che il cielo della sala era dorato, e ricoperto di stelle a loro volta dorate; Sansovino (F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare* cit., 1581, p. 123) parla di "cielo compartito a quadretti d'oro, ripieni di stelle", completato dal doge Michele Steno, che in virtù del suo stemma formato da una stella ad otto punte era detto "dux stellifer".

⁶¹⁸ Cfr. B. BRUDERER EICHBERG, *Les neuf chœurs angéliques* cit., 1998, p. 9.

sfoggia ali blu e sfere decorate da stelle, cui probabilmente si accompagnava la canonica scritta *Plenitudo Science* analogamente ai Cherubini padovani (tavv. CCXVI-CCXIX)⁶¹⁹. Agli *Evangelisti* (tavv. CCLXI-CCLXV) corrispondono i *Troni* (tavv. CCLXVI-CCLXXIII), assisi all'interno di una mandorla stellata, e dotati di attributi regali⁶²⁰, in un evidente parallelismo fra specie angeliche e specie di santi che in ordine di importanza si dispongono più o meno vicini alle massime gerarchie, e che condividono forse le medesime qualità e simili compiti.

Seguono, nella prima fila di seggi a destra, i *Patriarchi* accompagnati dalle *Dominazioni* (tav. CCLXXIV), che esibiscono insegne regali e reggono in mano un globo dorato⁶²¹. Come nel dipinto di Jacobello, *Adamo* ed *Eva* sono i primi della fila e se Adamo fissa con sguardo penetrante l'osservatore, Eva di contro è tutta concentrata sull'avvenimento sacro, che contempla in una silenziosa preghiera. Gli altri santi della serie, come nella tavola ora alle Gallerie dell'Accademia, indossano la dalmatica e reggono svolazzanti cartigli con lunghe iscrizioni ora non più leggibili; come nell'opera più tarda, dovevano qui trovare posto *Abramo*, *Isacco*, *Giacobbe*, *Noè* e *Mosè*, ipotesi che le porzioni pittoriche sopravvissute sembrano confermare. Ai *Patriarchi* fanno eco, in posizione speculare, i *Profeti* alle cui spalle stanno le *Potestà* armate di tutto punto (tavv. CCLXXV-CCLXXVI)⁶²². A loro volta dotati di cartigli con iscrizioni, i santi sono riconoscibili sulla base del confronto con il dipinto di Jacobello e dell'analisi delle porzioni superstiti: *Giovanni Battista* inaugura la serie, mentre indica vistosamente l'evento centrale, ed è seguito da *Zaccaria*, *Simeone*, *Isaia*, *Davide*, *Salomone*, *Geremia*. Di nuovo a destra le *Virtù*, umilmente vestite e con in mano lunghe verghe fiorite⁶²³, presentano gli *Apostoli* (tavv. CCLXXVII-CCLXXVIII), con libro in mano, in parte individuabili nell'affresco leggendo le iscrizioni conservate, e confrontando la composizione con il dipinto di Jacobello: *Pietro*, con la grande chiave ben in evidenza, si rivolge verso un santo non meglio riconoscibile, cui seguono *Giacomo*, *Filippo* e altri santi non precisamente identificabili. *Paolo* guida il gruppo dei *Santi martiri* (tavv. CCLXXIX-CCLXXX), con *Pietro martire*, *Stefano* o *Daniele*, *Lorenzo* (?), poi forse *Gervasio* e *Protasio* per la spada e le vesti uguali, e infine *Cristoforo*, ciascuno protetto da un angelo dei *Principati*, in abito militare⁶²⁴. Non sopravvive altro della composizione di Guariento, che tuttavia doveva comprendere due ulteriori file di seggi, con altri santi e le due ultime gerarchie angeliche; è ciò che si evince osservando le foto scattate al *Paradiso* subito dopo la sua riscoperta, nel 1903, che mostrano appunto due ulteriori serie ai lati irrimediabilmente compromesse e non sopravvissute alle

⁶¹⁹ *Ivi*, pp. 62-65.

⁶²⁰ *Ivi*, pp. 67-70.

⁶²¹ *Ivi*, pp. 70-73.

⁶²² *Ivi*, pp. 80-82.

⁶²³ *Ivi*, pp. 73-80.

⁶²⁴ *Ivi*, pp. 83-85.

operazioni di stacco, e come confermato dalla tavola di Jacobello che ospita in primo piano quattro santi confessori a destra, ovvero *Agostino, Domenico, Tommaso d'Aquino e Francesco* affiancati da altrettanti *Arcangeli*⁶²⁵, e a sinistra le quattro *prudentes virgines* identificate dall'iscrizione a sinistra, le *Vergini sagge* quindi fiancheggiate dagli *Angeli*⁶²⁶.

L'immagine della corte celeste così concepita rivela notevoli tangenze con quanto riportato in alcune liturgie, dove angeli, patriarchi, profeti, apostoli, martiri, confessori e vergini compaiono accanto a Cristo⁶²⁷; così organizzata e raffigurata in campo artistico, diventa simbolo di una società celeste che, inizialmente egualitaria e imparziale, evolve verso uno schema che “*non esclude né il riferimento a modelli politici né la legittimazione delle gerarchie e degli status terreni*”⁶²⁸. Soggetti di questo tipo, in sostanza, ben si prestavano a visualizzare forme idealizzate e paradisiache di corti terrene, indicando al contempo il prototipo celeste cui le stesse si ispiravano.

Tale soggetto si addiceva quindi magnificamente ad essere raffigurato sulla parete orientale della Sala del Maggior Consiglio, dove il doge aveva il proprio seggio in ideale continuità con quelli dipinti. Le due incisioni realizzate nel Cinquecento, che mostrano *La Sala del Maggior Consiglio prima dell'incendio del 1577*⁶²⁹, offrono un'inaspettata visione della Sala ancora integra, in cui ben si evidenzia l'impressione di continuità spaziale fra assemblea dipinta ed assemblea reale: non solo l'ordine dei seggi era rigorosamente stabilito in base alla carica dei consiglieri⁶³⁰, in parallelo quindi alla disposizione di angeli e santi nella corte celeste, ma gli stalli sembrano avere un orientamento identico a quelli dipinti, rivolti verso il centro.

La volontà di ritrarre in pittura un'impeccabile corte celeste, rigorosamente disposta secondo criteri di ordine e gerarchia, può ben spiegare perchè *San Marco* non occupi una posizione di prestigio, al contrario di quanto avviene in altri casi coevi in cui un tema sacro viene raffigurato in contesti laici, e dove il santo patrono della città viene in genere celebrato, pur se spesso in maniera discreta, attraverso la centralità scenica⁶³¹.

Del resto, allusioni a Venezia comparivano ovunque nei dipinti della Sala, esaltando il ruolo e il prestigio della Serenissima e contribuendo a dar forma visiva al “*Mito di Venezia*”⁶³². Il

⁶²⁵ *Ivi*, pp. 85-88.

⁶²⁶ *Ivi*, pp. 88-90.

⁶²⁷ Cfr. J. BASCHET, *Paradiso*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, IX, Roma 1998, pp. 169-174, in partic. p. 174.

⁶²⁸ *Ibidem*.

⁶²⁹ La prima è un'incisione su rame realizzata da Paolo Furlan nel 1566, la seconda è analoga nella tecnica ma anonima e non datata; cfr. W. WOLTERS, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale* cit., 1987, p. 74, nota 4 e p. 164; cfr. U. FRANZOI, *Il Palazzo Ducale di Venezia nella rappresentazione grafica dal XV al XIX secolo*, Treviso 1989.

⁶³⁰ L'impressione visiva di uno spettatore che entrasse nella Sala è ben descritta in D. GIANNOTTI, *Libro de la Republica de Venitiani*, Roma 1542. Cfr. inoltre B. PULLAN, *La politica sociale della Repubblica di Venezia, 1500-1620*, Roma 1982.

⁶³¹ Si pensi, a solo titolo esemplificativo, alla *Maestà* dipinta da Simone Martini nel Palazzo Pubblico di Siena, non a caso definita da Pierluigi Leone de Castris “*manifesto di politica cittadina*”, con in prima fila i santi patroni *Ansano e Savino* a sinistra, *Crescenzo e Vittore* a destra; P. L. DE CASTRIS, *Simone Martini*, Milano 2003, pp. 12-34.

⁶³² G. FASOLI, *Nascita di un mito*, in *Studi storici in onore di Gioacchino Volpe per il suo 80° compleanno*, Firenze

grandioso *Paradiso* era, non a caso, affiancato da un'*Annunciazione* che occupava i due estremi della parete, e che si insinuava all'interno dei due ultimi archetti. Due edifici di rara bellezza, formati da un porticato suddiviso in più vani, su cui si innesta un piano rialzato simile alla facciata di una chiesa e concluso da una fantasiosa loggia coperta alla sommità inquadrano i due protagonisti dell'evento. L'Angelo, a sinistra, reca l'annuncio con trepidante partecipazione, mentre la Vergine, a destra, lo accoglie con serenità (tav. CCLIX); una colomba dalle ali spiegate, foriera di raggi dorati che illuminano il capo di Maria, incarna il mistero divino e plana dal cielo con grande eleganza. Un elemento di notevole interesse, finora non opportunamente rilevato dalla critica, si individua nel lato sinistro dell'edificio che ospita la Vergine, quindi a destra di chi guarda: su quel fianco, al piano sopraelevato, si apre una bifora, che dà accesso, pare, ad un piccolo loggiato. Lì si notano ancora alcuni resti da riferire ad una ricca vegetazione, immaginata come lussureggiante nel loggiato stesso, ed evidentemente eseguita in massima parte a secco: si osservano ancora distintamente, tuttavia, alcune foglie e fiori che componevano l'insieme. Acquistano quindi maggior peso le parole di Pietro Contarini, che nel suo *Argo Volgare*⁶³³ affermava che la scena si svolgeva “*fra purpurei fiori, e bianchi ziglii*”⁶³⁴, attestazione mai presa in considerazione dalla critica. Una conferma potrebbe venire dalla già citata tavola con l'*Incoronazione della Vergine* di Jacobello del Fiore, che mostra un tappeto erboso brulicante di vita in primo piano, con numerose specie arboree individuate nelle singole specificità. E' possibile che già l'affresco di Guariento fosse dotato di un simile elemento, oggi non più apprezzabile perchè tutta la parte bassa della composizione è andata irrimediabilmente perduta, che con il dettaglio della *Vergine annunciata* andrebbe ad aggiungere non solo un elemento di contesto ma anche di significato, con il rimando all'*hortus conclusus*⁶³⁵ e ad altre simbologie mariane e paradisiache. Tali inserti, poi ampiamente sviluppati in epoca più tarda,

1958, 2 voll., I, pp. 445-479; F. GAETA, *Alcune considerazioni sul mito di Venezia, Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. Travaux et Documents*, tome XXIII, Genève 1961, pp. 58-75; M. GILMORE, *Myth and Reality in Venetian Political Theory*, in *Renaissance Venice*, ed. by J. R. Hale, London 1973, pp. 431-444; R. FINLAY, *Politics in Renaissance Venice*, London 1980, pp. 27-37; É. CROUZET-PAVAN, *Venice triumphant: the horizons of a myth*, Baltimore 2002.

⁶³³ Si tratta di un'opera in realtà piuttosto complessa, in cui l'elemento autobiografico si mescola con fantastiche invenzioni; l'autore ripercorre le tappe della propria carriera politica, contemporaneamente descrivendo i luoghi in cui avvennero i fatti principali, fra cui il Palazzo Ducale di Venezia. Il poema è stato poco apprezzato dagli studiosi di letteratura (si vedano ad esempio i giudizi negativi espressi da M. FOSCARINI, *Della letteratura veneziana*, Venezia 1854, p. 343, e A. MEDIN, *La storia della Repubblica di Venezia nella Poesia*, Milano 1904, pp. 33, 523), mentre ha suscitato un certo interesse in chi l'ha invece letto in rapporto alla storia dell'architettura e dell'urbanistica (F. SORDO, *Su l'Argo voluptas di Pietro Contarini Poeta veneziano*, Teramo 1908; P. DONAZZOLO, *I viaggiatori veneti minori. Studio bio-bibliografico*, Roma 1927, p. 109. L'affidabilità della fonte è stata messa spesso in dubbio (cfr. W. WOLTERS, *Leopardi oder Lombardi? Zur Autorschaft der Modelle für die Sockel der Fahnenmasten auf der Piazza S. Marco in Venedig*, in *Correspondances. Festschrift für Margret Stufmann zum 24 November 1996*, a cura di H. Bauereisen, M. Sonnabend e M. Stufmann, Mainz 1996, pp. 51-67, in partic. pp. 54-55, che ne parla in riferimento ai capitelli), mentre più di recente Cordelia Wamsler suggeriva di rileggerla con maggiore attenzione; C. A. WAMSLER, *Picturing Heaven* cit., 2006.

⁶³⁴ P. CONTARINI, *Argo Volgar*, Venetia s.i.d. [1542].

⁶³⁵ Cfr. M. LEVI D'ANCONA, *The Garden of the Renaissance. Botanical symbolism in Italian Painting*, Firenze 1977.

potavano fare il loro esordio in laguna nell'opera di Guariento, il cui impatto sulla produzione successiva è del resto ben dimostrato dalle molte riprese più o meno dirette della composizione di Palazzo Ducale⁶³⁶. Il padovano aveva già dato prova delle sue doti di pittore naturalistico, e si ricordi ad esempio la verissima vite che germoglia nell'*Ebbrezza di Noè* in cappella carrarese (tavv. LXXXIII-LXXXIV), così come la variata e realistica flora che abita molti dei suoi dipinti.

L'immagine dell'*Annunciazione* non fu certo scelta a caso: secondo tradizione, Venezia fu infatti fondata il 25 marzo⁶³⁷, giorno in cui si celebra appunto la festa dell'Annunciazione. Savonarola informa che ogni anno, proprio il 25 marzo, la Sala veniva aperta al pubblico e folle di curiosi accorrevano rimanendo ore e ore in estatica contemplazione del dipinto⁶³⁸; i veneziani dovevano vedere lì raffigurato non solo uno stupefacente universo paradisiaco, ma la gloria fastosa della loro città, che certo li colmava di orgoglio e meraviglia. Numerosi predicatori, inoltre, fra cui Jacopo da Varagine, avevano sottolineato il legame fra il momento dell'*Annunciazione* e quello dell'*Incoronazione di Maria*, che si ponevano ai due estremi della storia della salvezza, e che ben simboleggiavano il ruolo di *mediatrix* che la madre di Cristo poteva efficacemente svolgere in favore di chi l'avesse meritato⁶³⁹.

Del resto, tutte le pitture presenti nella Sala vantavano un diretto legame con la Serenissima, e se i *Santi Antonio e Paolo eremiti*, dipinti da Guariento sulla lunetta della porta destra e distrutti, si prestavano ad interpretazioni variate e funzionavano probabilmente quale monito per i consiglieri⁶⁴⁰,

⁶³⁶ Oltre alla più volte citata tavola di Jacobello del Fiore si dovrà considerare il monumentale affresco che decorava la tomba del doge Michele Morosini nella basilica dei Santi Giovanni e Paolo, oggi ridotto alla sola sinopia, ed evidentemente realizzato tenendo presente il modello di Guariento (Z. MURAT, in *La basilica dei Santi Giovanni e Paolo* cit., in corso di stampa, pp. 86-88, cat. 17b). A questo affresco si ispirarono poi Michele Giambono per la pala con il Paradiso ora conservata presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia (V. POLETTI, in *Guariento e la Padova carrarese. Guariento* cit., 2011, pp. 218-219, cat. 40; sul restauro cui il dipinto è stato sottoposto di recente cfr. M. C. MAIDA, M. DEAN, *L'Incoronazione della Vergine in Paradiso di Michele Giambono. Prime considerazioni a margine di un restauro in corso*, in *Da Guariento a Giusto de' Menabuoi* cit., 2012, pp. 195-207), e Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna per l'*Incoronazione* esposta nella cappella del Santo Chiodo della chiesa di San Pantalon (L. SABBADIN, in *Guariento e la Padova carrarese. Guariento* cit., 2011, pp. 220-221, cat. 41). Generalmente ritenuti esemplari sul *Paradiso*, mi sembra piuttosto che la forma slanciata dei dipinti, la presenza di seggi posti a semicerchio, e la struttura centrale, rimandino piuttosto all'impresa Morosini. Andrea De Marchi segnala altre, interessanti, riprese dell'affresco di Guariento in Palazzo Ducale: in particolare, le due edicole che ai lati accolgono l'*Annunciazione* ebbero vastissimo seguito sia a Venezia che a Verona, e vennero riproposte da Pisanello nelle pitture che adornano il sepolcro Brenzoni in Sant'Anastasia, e da Giambono nel sepolcro di Cortesia da Serego e poi di nuovo nei cartoni per la *Natività della Vergine* e la *Presentazione al Tempio* nella cappella dei Mascoli in San Marco. A. DE MARCHI, *Gentile da Fabriano. Un viaggio della pittura italiana alla fine del gotico*, Milano 1992, p. 108, nota 55.

⁶³⁷ Cfr. F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare* cit., 1581, pp. 198-199.

⁶³⁸ M. SAVONAROLA, *Libellus de Magnificis Ornamentis* cit., ms. metà sec. XV, p. 44.

⁶³⁹ Il tema era infatti spesso utilizzato in ambito funerario, con la commistione di *Incoronazione* e *Annunciazione*; si veda U. SCHLEGEL, *On the Picture Program of the Arena Chapel*, in *Giotto: the Arena Chapel Frescoes*, ed. by J. H. Stubblebine, New York and London 1969, p. 195; D. PINCUS, *The Tomb of the Doges* cit., 2000, pp. 128-131; C. A. WAMSLER, *Picturing Heaven* cit., 2006, pp. 110-111.

⁶⁴⁰ Francesco Sansovino ricorda che “Di sopra all'una delle porte per fianco erano due Santi Romiti, che spartendo un pane fra loro, se lo porgevano l'uno all'altro, con significazione di carità: per dimostrare che I Governanti di questo Stato, debbono essere insieme una cosa medesima: amandosi intensamente l'un l'altro, et comunicando l'uno all'altro gli honori con carità, et con giustitia, per mantenimento della libertà”; F. SANSOVINO, *Venetia*

i *Fatti del 1177* e i ritratti dei dogi erano al contrario schiettamente eloquenti.

Gli avvenimenti storici del XII secolo rivestivano grande valore simbolico per la città; non a caso a Palazzo Ducale il tema fu reiterato più volte, dapprima nell'antica chiesetta di San Nicolò, e poi nella trecentesca Sala del Maggior Consiglio, sulla base di testi commissionati dalla signoria stessa, allo scopo di dimostrare il valore storico della vicenda e soprattutto il fondamentale ruolo di Venezia. Nel 1177 l'imperatore Federico II aveva contestato la legittimità dell'elezione papale, scatenando una pronta reazione da parte del papa Alessandro III che aveva risposto negando la validità dei diritti imperiali in terra italiana ed in particolare in Lombardia. L'aspro contrasto fra le due maggiori potenze dell'epoca non aveva mancato di coinvolgere presto i regnanti d'Europa, convogliandone le forze in opposte coalizioni fedeli all'imperatore o al papa. Dopo un primo momento in cui anche Venezia si era schierata a fianco dell'imperatore, e poi della lega lombarda, aveva infine optato per una comoda neutralità che le avrebbe garantito vantaggi a prescindere dalla conclusione del conflitto. La Serenissima si era infine candidata quale territorio neutrale in cui papa e imperatore potessero incontrarsi in sicurezza e discutere un accordo, cosa che infine avvenne. Il lungo incontro iniziò il 10 maggio del 1177 e si prolungò per diversi mesi, attirando dignitari da tutta Europa.

Tali vicende assunsero presto grande valenza simbolica a Venezia, e furono spesso sfruttate nei secoli successivi per la costruzione del "Mito di Venezia"; se il primo testo che riporta i fatti fu redatto già nel 1230⁶⁴¹, la prima raffigurazione risale al terzo decennio del Trecento, quando furono stanziati dei fondi perchè la chiesetta di San Nicolò, posta all'interno di Palazzo Ducale⁶⁴², che nel 1319 risultava essere ancora "*tota nuda picturis*" venisse opportunamente decorata, "*pingendo in ea Hystoriam Pape quando fuit veneciis cum domino Imperatore et alia que videbuntur*"⁶⁴³. Se i lavori si protrassero per qualche anno, anche per dotare la chiesa di tutto il necessario arredo pittorico fra cui un'ancona licenziata nel 1346 da "*magistro Paulo pentore Sancti Lucae*"⁶⁴⁴, è certo

città nobilissima et singolare cit., 1581, p. 326. Pietro Contarini fornisce un'interpretazione alternativa, ma simile nel riferimento all'allusione simbolica del soggetto: "*dei quali sopra la porta del Scrutino, refulgente, era quel Paulo, che primo visse fra li horrendi deserti, de le fiere con quel Antonio, che li fu secondo, fra i quali, el corvo li aveva porto lesca dopia ch'aveva senti l'advento del hospite magnanimo, per tanto ambi li reglii, dubitorno chi primo, esser doveva a tor il pane, ciascun di lor mostrava una ragione. In fin dacordo el prendeno ambedui, e tirando ciaschun con la sua forza partno el prandio con iusta balanza*"; P. CONTARINI, *Argo Volgar* cit., 1542.

⁶⁴¹ Si tratta del testo *Historia Ducum Veneticorum*; cfr. *Historia Ducum Veneticorum*, ms. prima metà sec. XIII, ed. by H. Simonsfeld, Hannover 1883, (Monumenta Germaniae Historica. Scriptorum, XIV), pp. 72-97.

⁶⁴² La chiesa di San Nicolò rivestiva forte valore civile, oltre ad assolvere a più ovvie esigenze liturgiche; vi venivano siglati contratti, e secondo un'antica tradizione il Doge e la signoria assistevano assieme ad una messa che si svolgeva annualmente proprio in questa chiesa, mentre il solo Doge vi si recava quotidianamente per le liturgie giornalieri. Nel 1362, infine, papa Urbano V aveva proclamato un'indulgenza per chi si fosse recato presso la chiesetta di San Nicolò a pregare per le anime dei prigionieri della vicina prigione. Cfr. F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare* cit., 1981, p. 321; S. SINDING-LARSEN, *Christ in the Council Hall* cit., 1974, p. 209; P. FORTINI BROWN, *Venetian Narrative Painting* cit., 1988, p. 37.

⁶⁴³ G. LORENZI, *Documenti per servire alla Storia del Palazzo Ducale* cit., 1868, p. 12, doc. 36.

⁶⁴⁴ *Ivi*, p. 33, doc. 92.

tuttavia che nella parte affrescata fossero completati entro il 1331, anno in cui Castellano da Bassano licenziò il *Liber Venetiane pacis inter ecclesiam et imperium*, lungo poema in latino commissionatogli dalla Repubblica e dedicato appunto alle vicende del 1177, realizzato “*secundum quod depictus est in sancto Nicolao de Palacio*”⁶⁴⁵. Il fatto che la Serenissima stessa avesse commissionato la stesura di dettagliati racconti, ben tre diverse redazione nel giro di mezzo secolo circa⁶⁴⁶, indica chiaramente l'importanza attribuita ai fatti storici.

Il ciclo del Maggior Consiglio iniziava nella parete meridionale, continuava in quella occidentale, e si concludeva infine nella settentrionale, articolandosi in diciannove episodi⁶⁴⁷. L'impresa si protrasse piuttosto a lungo, coinvolgendo numerosi artisti fino al Quattrocento inoltrato, fra cui Gentile da Fabriano e Pisanello⁶⁴⁸.

Dei numerosi riquadri affrescati, le fonti assegnano a Guariento la *Battaglia di Spoleto* e *l'Arrivo a Venezia di papa Alessandro III*, collocati rispettivamente sulla parete sud (V riquadro) e su quella ovest (VII episodio). Attribuiti al maestro padovano da Sansovino⁶⁴⁹, cui si rifanno le fonti successive⁶⁵⁰, la notizia non è facilmente verificabile per la distruzione della fonte prima, ovvero l'affresco stesso⁶⁵¹.

Alcune opere successive, tuttavia, sono state poste in relazione proprio a questi affreschi e

⁶⁴⁵ W. WOLTERS, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale* cit., 1987, p. 162.

⁶⁴⁶ In particolare, le redazioni di Bonincontro de' Bovi del 1317, quella di Castellano da Bassano del 1331, e quella di Pietro de' Natali del 1381; sui tre testi citati si vedano B. DE' BOVI, *Hystoria de discordia et persecutione quam habuit ecclesia cum imperatore Frederico Barbarossa tempore Alexandri tercii summi pontificis et demum de pace facta veneciis et habita inter eos*, ms. inizio sec. XIV, ed. a cura di G. Monticolo, Città di Castello (Pg) 1900 (Rerum Italicarum Scriptores, 22.4), [1317], pp. 370-417; C. DA BASSANO, *Venetiane pacis inter ecclesiam et imperium Castellani Bassianensis*, ms. inizio sec. XIV, ivi, [1331], pp. 485-519; P. DE' NATALI, *Il poemetto di Pietro de' Natali sulla pace tra Alessandro III e Federico Barbarossa*, ms. fine sec. XIV, ivi, [1381], pp. 520-572.

⁶⁴⁷ Per uno schema ricostruttivo si veda A. MARTINDALE, *Painting the Palace* cit., 1995, pp. 162-163.

⁶⁴⁸ P. FORTINI BROWN, *Venetian Narrative Painting* cit., 1988, p. 41; T. PIGNATTI, *Il Palazzo Ducale. Pittura*, in *Il Palazzo Ducale di Venezia* cit., 1990, pp. 226-331, in partic. pp. 238-243.

⁶⁴⁹ F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare* cit., 1581, p. 123. Più enigmatico Marcantonio Michiel, che assegnava le storie allo stesso artista che già aveva dipinto la Sala Tebana nella Reggia Carrarese, che sappiamo già esistente nel 1347, tralasciando tuttavia di specificare il nome del pittore; M. MICHIEL, *Notizia d'opere del disegno* cit., ms. sec. XVI, p. 78.

⁶⁵⁰ C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte, ovvero le vite degli illustri pittori dello stato*, Venezia 1648, pp. 32-33; G. MOSCHINI, *Della origine e delle vicende della pittura in Padova*, Padova 1826, p. 17; F. ZANOTTO, *Nuovissima guida di Venezia e delle isole della sua laguna, nella quale si sono corretti da oltre 200 errori che s'incontrano nelle altre guide*, Venezia 1856, pp. 340-347; G. B. CAVALCASELLE, J. A. CROWE, *Storia della pittura in Italia* cit., 1900, p. 193; A. SCHIAVON, *Guariento. Pittore padovano del secolo XIV* cit., 1888, p. 318; L. VENTURI, *Le origini della pittura veneziana* cit., 1907, p. 927; G. FIOCCO, s.v. *Guariento* cit., 1922, pp. 172-173; *Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Cini, 1960), a cura di M. Muraro, Venezia 1960, p. 54; F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento. Tutta la pittura* cit., 1974, p. 78; F. RICCOBONO, in *Guariento e la Padova carrarese. Guariento* cit., 2011, pp. 212-215, cat. 38.

⁶⁵¹ La *Battaglia di Spoleto*, in particolare, si trovava in pessime condizioni già nel XV secolo e fu quindi commissionato a Perugino il 14 agosto del 1494 il compito di ridipingere la scena; il contratto, riportato dall'abate Giuseppe Cadorin è molto preciso in tal senso. Per motivi che ignoriamo, tuttavia, il pittore non iniziò mai il lavoro, per il quale gli erano stati promessi 400 ducati; fu Tiziano che nel 1513 offrì di completare l'opera al prezzo di 200 ducati cui dovevano aggiungersi quelli necessari all'acquisto dei colori e al pagamento di un garzone, a realizzare l'opera; L. CADORIN, *I miei Studi negli Archivi*, “Esercitazioni Scientifiche e Letteraria dell'Ateneo Veneto”, V, Venezia 1846, pp. 277-279.

ritenute a vario titolo loro copia o ripresa; esse possono pertanto fornire utili elementi d'indagine. Si tratta, in particolare, di un manoscritto conservato presso la Biblioteca del Museo Correr (Ms. Correr 1497 = Cl.I.383), che contiene -assieme ad altri testi- l'*Historia di Alessandro III*⁶⁵², e di alcuni disegni variamente collegati a Pisanello, Altichiero, o Jacopo Avanzi, conservati presso il British Museum.

Il valore documentario del manoscritto Correr si gioca essenzialmente sulla datazione, ancora discussa fra gli anni Trenta e gli anni Settanta del Trecento⁶⁵³; sebbene alcuni studiosi l'abbiano ritenuto ispirato agli affreschi dipinti nella cappella di San Nicolò⁶⁵⁴, le miniature sono da altri credute copie più o meno fedeli degli affreschi trecenteschi di Guariento⁶⁵⁵. L'essenzialità delle architetture di fondo e una certa rigida schematicità nella disposizione dei personaggi inducono a mio avviso a ritenere che il miniatore si sia intenzionalmente ispirato a un modello più arcaico, ovvero appunto gli affreschi di San Nicolò⁶⁵⁶. Nel manoscritto, inoltre, è assente l'episodio della *Battaglia di Spoleto*, mentre l'*Arrivo a Venezia di Alessandro III* è giudicato da Mirella Levi d'Ancona come la miniatura che “*si avvicina meno delle altre allo stile di Guariento*”⁶⁵⁷. La stessa studiosa ammette infine che lo stile delle miniature poco rivela delle pitture del padovano, soprattutto in merito all'audacia spaziale che caratterizzava le sue ultime opere. Ipotizza quindi che le miniature mostrino piuttosto semplici prestiti iconografici, e che di Guariento sopravvivano solo le indicazioni spaziali utili ad ambientare gli episodi, ma non la sua capacità prospettica né l'abilità di articolare personaggi e architetture assieme.

Meglio collegabili alle opere dell'artista padovano sono dei delicati disegni che si trovano in un foglio conservato presso il British Museum (inventario 5226-57) che mostrano *Scene di lotta fra*

⁶⁵² M. LEVI D'ANCONA, *Giustino del fu Gherardino da Forlì e gli affreschi perduti del Guariento nel Palazzo Ducale di Venezia*, “Arte Veneta”, 21, 1967 (1968), pp. 34-44; P. FORTINI BROWN, *Venetian Narrative Painting* cit., 1988, pp. 37-45; *Legenda de misier Santo Alban. Volgarizzamento veneziano in prosa del XIV secolo*, ms. sec. XIV, ed. critica a cura di E. Burgio, Venezia 1995; S. MARCON, s.v. *Giustino di Gherardino da Forlì*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani (secoli IX-XVI)*, Milano 2004, pp. 315-316.

⁶⁵³ Per le diverse ipotesi di datazione cfr. *Legenda de misier Sento Alban* cit., ms. sec. XIV, p. 15, nota 1.

⁶⁵⁴ W. WOLTERS, *Der Programmwurf zur Dekoration des Dogenpalastes nach dem Brand von 20. Dezember 1577*, “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, XII, 1966, pp. 271-318; W. HENZE, *Studien zur Darstellung der Schlacht und des Kampfes in den Bildkünsten des Quattro-und Cinquecento in Italien*, Monaco 1970, p. 54; W. WOLTERS, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale* cit., 1987, p. 162 nota 11; T. PIGNATTI, *Palazzo Ducale. Pittura* cit., 1990, pp. 231-232.

⁶⁵⁵ Furono invece propensi a cogliere nel manoscritto del Museo Correr il riflesso delle decorazioni perdute del Guariento nella Sala del Maggior Consiglio: M. LEVI D'ANCONA, *Giustino del fu Gherardino da Forlì* cit., 1968; F. GILBERT, *The Venetian Constitution and Florentine Political Thought*, in *Florentine Studies, Politics and Society in Renaissance Florence*, ed. by N. Rubinstein, London 1968, p. 468; N. HUSE, *Studien zu Giovanni Bellini*, Berlino 1972, p. 56 nota 156.

⁶⁵⁶ Sebbene bisognosi di restauri nel 1400 e nel 1506, furono distrutti solo nel 1525, come ricorda Marin Sanudo nei suoi *Diarii*; G. LORENZI, *Documenti per servire alla Storia del Palazzo Ducale* cit., 1868, p. 48, doc. 127, e pp. 133-134, doc. 279; M. SANUDO, *I Diarii* cit., ms. fine sec. XV-inizio sec. XVI, colonna 15: “*A dì 2 [ottobre]. ... In questa matina fo princiato a butar zoso la sala di Pregadi qual fu fatta al tempo del Doxe messer Piero Gradenigo, ch'è stà un gran peccato et poteva ancora durar assà tempo remediata alquanto, et si andò ruinando assai et la chiesiola di San Nicolò*”.

⁶⁵⁷ M. LEVI D'ANCONA, *Giustino del fu Gherardino da Forlì* cit., 1968, p. 42.

cavalieri e fanti in un campo, e nel verso *Ottone che impetra la pace al padre Federico Barbarossa* (tav. CCLXXXI). Quest'ultima composizione, in particolare, offre interessanti elementi d'indagine: all'interno di un'elaborata architettura, suddivisa in vani laterali da archi trilobati, e coperta da una volta a botte cassettonata, si svolge l'incontro solenne, sotto lo sguardo vigile di numerose comparse ritratte con grande attenzione al dato realistico. La credibile profondità spaziale dell'ampia sala è suggerita dal calibrato disporsi dei personaggi, e dalla pavimentazione a scacchiera in forte fuga prospettica.

La paternità dei disegni, così come l'identità dell'autore della vasta composizione qui ripresa, sono state oggetto di vivaci discussioni in sede critica: da taluni associati all'attività veneziana di Pisanello, autore di alcuni affreschi proprio in Palazzo Ducale, e ritenuti disegni preparatori di mano del maestro, ovvero copie fedeli di affreschi da lui realizzati, sono stati da altri ricondotti a moduli trecenteschi⁶⁵⁸. L'impressionante complessità dell'architettura, ritratta in ardito scorcio prospettico, ha suggerito di leggere la composizione in relazione ad esiti di neogiottismo, tipicamente caratterizzati dalla ricercata complicazione formale di architetture di matrice giottesca, rese più articolate tuttavia sull'esempio di Altichiero. Proprio il nome del veronese⁶⁵⁹, così come quello di Jacopo Avanzi⁶⁶⁰, sono stati più volte spesi dalla critica. Recentemente Andrea De Marchi⁶⁶¹ propone un'ipotesi alternativa e notevolmente suggestiva, ovvero che il disegno ritragga una delle composizioni dipinte da Guariento nel ciclo dedicato ai *Fatti del 1177*, sebbene l'episodio non figuri fra quelli attribuitigli dalle fonti cinquecentesche; lo studioso rileva in particolare la forte analogia che accomuna l'arco ribassato visibile nel disegno e molte architetture dipinte dallo stesso pittore nella cappella maggiore degli Eremitani. Va notato che un arco del tutto simile si trovava già in cappella carrarese, dove la fornace in cui Nabucodonosor fa gettare i compagni di Daniele (tav. CIV), prontamente salvati dall'angelo, ha esattamente un'apertura di questo tipo.

Lo stile del disegno, del resto, ben si appare a quello delle ultime opere di Guariento. La variata umanità -solenne e maestoso l'imperatore, segnalato dall'aquila sospesa nella parte alta della

⁶⁵⁸ Si veda, con bibliografia precedente, D. CORDELLIER, in *Pisanello. Le peintre aux sept vertus*, catalogo della mostra (Musée du Louvre, Paris, 6 maggio – 5 agosto 1996), a cura di D. Cordellier, C. Lanfranc de Panthou, E. Moench, F. Rossi, G. Toscano e S. de Turckheim-Pey, Paris 1996, pp. 35-40, cat. 3. S. SKERL DEL CONTE, *Pisanello et la culture du XIV^e siècle*, in *Pisanello*, Atti del Convegno internazionale (Parigi, 26-28 giugno 1996), ed. by D. Cordellier and B. Py, Parigi 1998, pp. 45-82.

⁶⁵⁹ Gian Lorenzo Mellini rilevava fortissime analogie con opere di Altichiero, al punto da ipotizzare che i disegni potessero essere copia degli affreschi realizzati dal veronese nella Sala Grande del Palazzo Scaligero, ipotesi accolta anche da John Richards. G. L. MELLINI, *Altichiero e Jacopo Avanzi* cit. 1965, pp. 37, 78-80; J. RICHARDS, *Altichiero. An Artist and his Patrons* cit., 2000, pp. 246-249, 270-271.

⁶⁶⁰ D. BENATI, *Jacopo Avanzi nel rinnovamento della pittura padana del secondo '300*, Bologna 1992, pp. 91-92; A. DE MARCHI, *Tavole veneziane, frescanti emiliani e miniatori bolognesi. Rapporti figurativi tra Veneto ed Emilia in età gotica*, in *La pittura emiliana nel Veneto*, a cura di S. Marinelli e A. Mazza, Modena 1999, pp. 1-44, in partic. p. 30.

⁶⁶¹ A. DE MARCHI, *Gentile da Fabriano* cit., 1992, pp. 91-93.

composizione⁶⁶², briose e vivaci le altre comparse- e l'idea di isolare i veri protagonisti dell'evento dalla folla accorsa ad assistervi tramite le membrature architettoniche che compongono l'edificio, rimandano a molte opere dell'artista ed in particolare agli affreschi della cappella maggiore dell'abside degli Eremitani (cat. 19, tavv. CCXIV-CCXLIX). L'enigmatico personaggio (fig. 89) che, isolato dal gruppo osserva la scena accanto alla colonna, con le braccia incrociate al petto e come nascoste in un'abbondante tasca dell'abito, rimanda con significativa eloquenza ad uno dei laici che assistono alla scena di *Agostino consegna la regola* (tav. CCXXVI) nella chiesa padovana (fig. 90), e al *Giovane uomo* raffigurato accanto al *Sole* (tav. CCXLIII) nello zoccolo della stessa cappella (fig. 91); così l'idea di misurare lo spazio sfruttando la diagonale tracciata dai personaggi inginocchiati richiama i due frati raffigurati appunto in questa posa, con le braccia protese in avanti, ancora in *Agostino consegna la regola*.

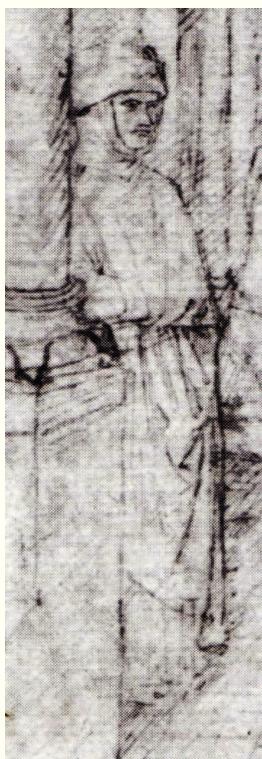


Fig. 89: *Ottone impetra la pace al padre*. Londra, British Museum.



Fig. 90: Guariento, *Agostino consegna la regola*. Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella maggiore.



Fig. 91: Guariento, *Sole*. Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella maggiore.

L'elegante cortigiano che nel disegno, a destra, muove un passo leggero verso l'imperatore, con la mano alla cintola da cui pende un sacchetto colmo di denari, e la veste alla moda ritratta nei dettagli, ricorda l'impettito *Adolescente* dipinto accanto a *Venere* (tav. CCXLII) nello zoccolo della chiesa degli Eremitani. Non sono noti disegni preparatori di mano del maestro, ed è

quindi difficile proporre una attribuzione a lui stesso del disegno londinese; la battaglia che si svolge sull'altro verso del foglio, del resto, rimanda più a Jacopo Avanzi, che potrebbe ben essere l'autore di entrambe le illustrazioni. Mi sembra tuttavia assolutamente percorribile l'ipotesi che l'affresco qui ripreso fosse stato realizzato da Guariento, cui rimandano tanto dettagli compositivi quanto la generale orchestrazione scenica; al padovano, pertanto, può essere ricondotta la paternità

⁶⁶² A. DE MARCHI, *Gentile da Fabriano* cit., 1992, p. 107, nota 123.

del riquadro li ritratto, oltre probabilmente ai due assegnatigli dalle fonti.

Ad un pittore noto per le sue doti di valente narratore era stato affidato quindi il compito di dare efficace forma visiva al racconto che contemporaneamente storici ed umanisti divulgavano dalle pagine di dettagliate cronache commissionate dalla repubblica; l'intento era il medesimo, ovvero illustrare e celebrare il fondamentale ruolo rivestito da Venezia nelle delicate vicende accadute nel 1177. Agendo da intermediaria la Serenissima si era prepotentemente proposta quale terza potenza europea, in grado di dialogare alla pari con il papa e l'imperatore e di risolvere, con la sua influenza, le tensioni che rischiavano di frantumare gli equilibri internazionali. La città lagunare si era così garantita la libertà e l'autonomia che erano basilari al suo buon governo, e che derivavano direttamente dal suo provvidenziale intervento pacificatore.

La scelta di tale specifica tematica è stata interpretata da Andrew Martindale come riflesso delle difficili relazioni che all'inizio del XIV secolo Venezia intratteneva con Roma, e dell'aperto conflitto con il papa dopo la guerra di Ferrara⁶⁶³. In realtà, come ben messo in luce da Cordelia Wamsler⁶⁶⁴, è piuttosto possibile che il soggetto storico fosse funzionale alla elaborazione e trasmissione dell'immagine che Venezia voleva dipingere di se stessa. In tale contesto si inserisce il rilievo riservato alla narrazione e alla raffigurazione dei *Trionfi*, ovvero dei doni che il papa aveva fatto al doge per dimostrargli la propria gratitudine dopo la felice conclusione del conflitto, e che precocemente entrarono a far parte dei rituali civici veneziani, divenendo vere e proprie insegne dogali⁶⁶⁵. Ciò che si intendeva manifestare non era la fedeltà di Venezia al papa, come suggerito dall'ipotesi di Martindale, quanto piuttosto l'importanza di Venezia nel panorama internazionale.

Il riferimento, nella decorazione della Sala, alla gloriosa storia di Venezia era completato dai ritratti dei dogi⁶⁶⁶ che occupavano la parte superiore delle tre pareti est, sud e nord, proprio sopra il ciclo storico; l'identificazione degli effigiati era affidata agli stemmi di famiglia e alle iscrizioni, che in poche righe condensavano l'attività svolta dal personaggio al servizio della repubblica, ricordandone le principali azioni. Anche in questo caso non si trattava di una banale narrazione di circostanze e personaggi storici, poiché i ritratti rivestivano al contrario più profonde valenze già ben indagate dalla critica. Non è noto se Guariento avesse partecipato a quest'impresa, che Marin Sanudo attribuisce alla committenza di Marco Corner⁶⁶⁷; la serie, in realtà, doveva già essere iniziata e parzialmente completata all'epoca in cui il padovano dipingeva il *Paradiso*, come attesta

⁶⁶³ A. MARTINDALE, *Painting the Palace* cit., 1995, p. 106.

⁶⁶⁴ C. A. WAMSLER, *Picturing Heaven* cit., 2006.

⁶⁶⁵ Cfr. A. PERTUSI, *Quedam regalia insignia. Ricerche sulle insegne del potere ducale a Venezia durante il Medioevo*, "Studi Veneziani", VII, 1965, pp. 3-123; E. MUIR, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton (NJ), 1981, p. 118; P. BROWN, *Venetian Narrative Painting* cit., 1988, pp. 37-39.

⁶⁶⁶ Pare venissero commissionati dallo stato all'entrata in carica di ogni nuovo doge; cfr. S. SINDING-LARSEN, *Christ in the Council Hall* cit., p. 30.

⁶⁶⁷ M. SANUDO, *Vitae ducum venetorum* cit., ms. fine sec. XV-inizio sec. XVI.

la *damnatio memoriae* operata sul ritratto di Marin Faliero nel 1366, di cui si è già detto.

Che non si trattasse di una sequenza semplicemente cronologica è suggerito dall'identità del primo personaggio ritratto, che Marin Sanudo e Francesco Sansovino⁶⁶⁸ concordano nell'identificare in Beato Antenoreo (804-809/810). Si tratta di una circostanza di notevole significato, non solo perchè l'Antenoreo non era il primo doge di Venezia, ma anche perchè in realtà non era mai stato eletto, ma elevato arbitrariamente alla carica dal fratello, il doge Obelerio, che l'aveva nominato suo vice. Già questo dettaglio costituisce una contraddizione non indifferente rispetto al principio base, ovvero elettivo, della carica, in alcun modo trasferibile per via ereditaria. Beato Antenoreo, tuttavia, si era ben guadagnato l'onore guidando i veneziani nella difesa della città, attaccata dal suo stesso fratello che si era alleato con Pipino, e onorando quindi il suo impegno verso la Repubblica anche a costo di andar contro i legami di sangue. Lo stesso Beato aveva poi fatto trasferire la sede di governo da Malamocco a Rialto, garantendo maggior sicurezza all'interno della laguna. Allo stesso modo la scelta di raffigurare per due volte Giovanni Partecipazio, che aveva ricoperto la carica in due occasioni, indicava l'ininterrotta continuità temporale del dogado, mentre la *damnatio memoriae* di Marin Faliero, con l'iscrizione che commemorava i tristi avvenimenti, serviva a ricordare la fragilità del sistema come monito per il futuro. Degenhart e Schmitt hanno posto in relazione questi affreschi alle *Synchronische Tabellen* che compaiono nella *Chronologia Magna* di Paolino Veneto (Biblioteca Marciana, Ms. Lat. Z 399)⁶⁶⁹, completata fra 1321 e 1323. In tale cronaca della storia del mondo, che inizia con Adamo ed Eva, vengono visualizzati in tabelle affiancate eventi fra loro contemporanei. I ritratti dei numerosi re che accompagnano le raffigurazioni, secondo Degenhart e Schmitt, servivano espressamente a misurare il tempo storico, divenendo simboli significanti di una determinata età. Le effigi dogali funzionavano probabilmente in modo analogo, come *Bilderchronik* in cui ciascun ritratto rappresentava il preciso periodo storico in cui quel doge aveva regnato. La storia di Venezia, pertanto, era allusivamente raffigurata nella parte superiore delle pareti della Sala attraverso il riferimento ai suoi signori.

Sebbene le serie di ritratti di personaggi famosi del passato non sia certo una novità, a queste date, e in contesti civici venissero spesso raffigurati in sale di rappresentanza e in residenze signorili

⁶⁶⁸ Sansovino dà informazioni sulla conclusione della serie, dicendo che il doge Lorenzo Priuli (1556-1559) fu il primo il cui ritratto venne dipinto in Sala dello Scrutinio, perchè in Sala del Maggior Consiglio non c'era più posto. Il registro del Consiglio, 13 aprile 1545, conferma quanto riportato: “*Restando nella Sala del Maggior Consiglio tre soli spacci nelli quali si hanno da poner le imagini di Serenissimi Princii.*”; F. SANSOVINO, *Venetia, città nobilissima et singolare* cit., 1581, c. 215v.

⁶⁶⁹ B. DEGENHART, A. SCHMITT, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450, Teil II. Venedig. Addenda zu Sud- und Mittelitalien, 1. Band (Kat. 636-664), Venedig 1300-1400*, Berlin 1980, 2 voll., I, pp. 48-74.

⁶⁷⁰ Si vedano i cicli degli Uomini Illustri di Verona, Padova e Milano che accanto a personaggi dell'antichità comprendevano anche i Signori contemporanei, per visualizzare la genealogia, vera o presunta, del casato; cfr., con bibliografia precedente, S. ROMANO, *Azzone Visconti: qualche idea per il programma della magna sala, e una*

, ma anche in contesti religiosi⁶⁷¹, ciò che contraddistingue questi ritratti dagli altri è il loro legame con lo spazio fisico in cui erano dipinti e l'analogia della carica ricoperta. E' possibile che un riflesso si possa cogliere nel Salone dei Vescovi in Palazzo Vescovile a Padova, ora inglobato nel locale Museo Diocesano, simile al precedente di Venezia per la funzione e il rapporto che i ritratti avevano con il luogo fisico che li ospitava, poiché è proprio lì che il vescovo convocava il clero della diocesi, alla ideale presenza di coloro i quali l'avevano preceduto, come a Palazzo Ducale il doge convocava i consiglieri, sotto lo sguardo vigile dei governanti passati.

Il legame senza soluzione di continuità fra il primo doge e quello in carica era ulteriormente sottolineato dalla contiguità fisica fra l'effigie di Beato Antenoreo e il seggio dogale: Sanudo dice: “*Ordinò che fosse principiato dal primo Doge in Rialto, sicchè la sua arma venisse in mezzo del Consiglio, dov'è il tribunal, su cui siede il Doge*”. Tale descrizione ha causato non pochi problemi, poiché è noto che il trono del doge era collocato sulla parete est; la soluzione è fornita da Sansovino, che dopo aver descritto l'ubicazione del soglio sotto l'affresco di Guariento specifica che ne esisteva un secondo collocato in corrispondenza del muro nord: “*Il qual trono si legge, che era altre volte nel mezzo, dove sono hora le due finestre che guardano in Corte*”. Questo secondo seggio non compare nelle incisioni, ma è citato in vari documenti; è possibile che i due diversi troni venissero utilizzati alternativamente a seconda del caso e del periodo dell'anno⁶⁷². Ciò che interessa rilevare, ad ogni modo, è la volontà di istituire un immediato collegamento visivo fra il primo doge e quello in carica, manifestando così la continuità dell'istituzione.

Si trattò, quindi, di una vasta opera corale, che vide al lavoro i più abili pittori dell'epoca. Se i ritratti dogali e gli avvenimenti storici furono senz'altro l'esito di una collaborazione fra molteplici artisti, il soggetto principale, ovvero il grandioso *Paradiso*, fu senza dubbio opera integralmente autografa di Guariento. Lo si evince osservando i frammenti superstiti, la cui tenuta qualitativa è del tutto omogenea e indica nel padovano l'autore unico e autonomo del ciclo.

precisazione sulla Crocifissione di San Gottardo, in *L'artista girovago. Forestieri, avventurieri, emigranti e missionari nell'arte del Trecento in Italia del Nord*, Atti del Convegno internazionale (Lausanne, 7-8 maggio 2010), a cura di S. Romano e D. Cerutti, Roma 2012, pp. 135-162; P. DI SIMONE, *Giotto, Petrarca, e il tema degli Uomini Illustri tra Napoli, Milano e Padova. Prolegomeni a un'indagine - 1*, “Rivista d'Arte”, Serie V, II, 2012, pp. 39-76; IDEM, *Giotto, Petrarca, e il tema degli Uomini Illustra tra Napoli, Milano e Padova. Prolegomeni a un'indagine - 2*, “Rivista d'Arte”, Serie V, III, in corso di stampa.

⁶⁷¹ Si veda, fra i molti esempi, il caso della Sala Capitolare di Treviso, dove Tomaso da Modena ritrasse nel 1352 i santi e beati domenicani, in una vivace galleria di studiosi variamente occupati al proprio banco di studio. Già Meyer Zur Capellen ha proposto di confrontare i ritratti dogali con quelli dei papi nella vecchia San Pietro e in San Paolo fuori le mura, dove fra l'altro è anticipato il binomio ritratto e affreschi narrativi a carattere storico: J. MEYER ZUR CAPPELLEN, *Zum venezianischen Dogenbildnis in der zweiten Hälfte des Quattrocento*, “Konsthistorisk Tidskrift”, L, 1981, pp. 70-86, in partic. p. 71. Anche a Roma, del resto, l'intenzione era quella di illustrare la continuità del papato, ignorando le interruzioni dovute a scismi o antipapi, ed è già stato dimostrato come in alcuni casi Venezia si ispirasse all'Urbe, ad esempio nel rapporto che la città intratteneva con il proprio patrono, simile a quello fra Chiesa cattolica e Pietro. G. FASOLI, *Nascita di un mito* cit., 1958, p. 452.

⁶⁷² A. MARTINDALE, *Painting the Palace* cit., 1995, p. 115, nota 9.

Il piglio imprenditoriale con cui Guariento aveva gestito il cantiere è tratteggiato nel già citato documento del 1370⁶⁷³, in cui si narra un fatto singolare che vide protagonista il pittore di corte dei carraresi. Come di consueto, prima di iniziare i lavori Guariento aveva preso dettagliati accordi con gli ufficiali di Rialto che lo obbligavano, fra le altre cose, a prendere con sé due garzoni per un periodo di due anni e tre mesi, e a ricompensarli dando loro tre grossi al giorno. Compito dei giovinetti era “*solum tenere colores et illos porrigere dicto Variante*”. Poiché tuttavia i ragazzetti, che Guariento ospitava presso la propria abitazione, avevano commesso non meglio specificate azioni disoneste, il pittore li aveva cacciati prima dei termini previsti dal contratto. Il maestro era stato quindi condannato a pagare un'ammenda alla Signoria, in ragione del mancato rispetto degli accordi⁶⁷⁴. *Victor ab auro e ser Petrus Fisica pictor*, garanti dei patti, avevano chiesto l'annullamento della pena dimostrando non solo che Guariento era uomo onesto e abile pittore, ma anche che aveva fatto risparmiare alla Serenissima cinquecento ducati d'oro, usando azzurro d'Alemagna “*quod fuit sufficiens et bonum*” anziché il più costoso oltremarino. Il pittore aveva messo a disposizione i registri di spesa, per comprovare l'onestà delle sue azioni, e dimostrare che, sebbene avesse cacciato i due garzoni, ne aveva comunque assunto un terzo che aveva pagato sei grossi al giorno. Più tardi, appunto nel 1370, i nuovi ufficiali di Rialto confermavano la condanna già emessa dai predecessori, riducendo tuttavia la cifra dovuta alla Serenissima a soli venticinque ducati, riconoscendo lo stato di povertà in cui versavano gli eredi del pittore, che nel frattempo era morto.

Un'opera così complessa presuppone un'attenta pianificazione e un'elaborazione preventiva certamente formulata da una mente particolarmente brillante. Erano quelli anni in cui Venezia si inseriva nel fervido clima del preumanesimo, nel generale contesto di un profondo rinnovamento culturale inaugurato in particolare dal doge Andrea Dandolo⁶⁷⁵ e dal cancelliere Benintendi Ravignani⁶⁷⁶; la presenza a Venezia di Petrarca nel 1349 e poi ancora nel 1362 aveva impresso una forte accelerazione al processo già in atto⁶⁷⁷.

La matrice dotta delle pitture è confermata dalle iscrizioni che le accompagnavano, e che non a caso furono attribuite per lungo tempo allo stesso Petrarca⁶⁷⁸, talvolta considerato anche

⁶⁷³ Cfr. Regesto documentario, documenti 24 e 25.

⁶⁷⁴ Sui contratti di apprendistato, rigidamente disciplinati da accordi preventivi, cfr. D. DEGRASSI, *L'economia artigiana nell'Italia medievale*, Roma 1998, pp. 48-57.

⁶⁷⁵ Cfr. G. RAVEGNANI, s.v. *Dandolo, Andrea* cit., 1986.

⁶⁷⁶ N. MANN, *Benintendi Ravignani*, in *Petrarca, Venezia* cit., 1976, pp. 109-122.

⁶⁷⁷ Cfr. G. PEROCCO, *Il palazzo ducale, Andrea Dandolo* cit., 1976.

⁶⁷⁸ Un'antica tradizione riporta il nome di Francesco Petrarca, erroneamente, quale autore delle iscrizioni; questi le avrebbe redatte nel 1341 o all'epoca del suo soggiorno in laguna, nel 1362. W. WOLTERS, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale* cit., 1987, p. 164; T. PIGNATTI, *Il Palazzo Ducale. Pittura* cit., 1990.

l'inventore dell'intero ciclo⁶⁷⁹, e addirittura a Dante.

Al sommo poeta, a Venezia nel 1321, sono stati assegnati⁶⁸⁰ i versi che accompagnavano l'*Incoronazione della Vergine*, incastonati come scolpiti in una finta lapide alla base del trono:

L'AMOR CHE MOSSE GIÀ L'ETERNO PADRE
PER FIGLIA HAVER DE SUA DEITÀ TRINA
CHOSTEI CHE FU DEL SUO FIGLIOL POI MADRE
DELL'UNIVERSO QUI LA FA REGINA

Da altri ritenuti invece una pur raffinata emulazione dei versi del poeta⁶⁸¹, la loro fonte reale non è ancora stata individuata; alcune assonanze con la sensibilità e lo stile del fiorentino sono comunque innegabili, al punto che la qualità dei versi non va certo messa in dubbio, né va sottovalutato il fatto che un affresco venisse corredato di un "commento" di tale livello intellettuale.

Anche gli affreschi storici erano corredati di iscrizioni, così come i ritratti dogali; i lunghi ed esaustivi *tituli* che accompagnavano le narrazioni del 1177 erano tratti in massima parte dal testo di Castellano da Bassano che, commissionato dalla Repubblica stessa e ispirato agli affreschi dipinti in San Nicolò, divenne quindi paradigmatico della vicenda e considerato la fonte ufficiale dei fatti. Le iscrizioni, perdute come gli affreschi, furono registrate da tre fonti autorevoli: su ordine del Maggior Consiglio, furono trascritte nei *Commemoriali*⁶⁸², Marin Sanudo le annotò nella *Vita di Sebastiano Ziani*⁶⁸³, e infine Pietro Dolfin le riporta nei suoi *Annali veneti*⁶⁸⁴. Si tratta di testimonianze notevolmente interessanti, non solo per il loro valore documentario e di precise fonti testuali, ma anche perchè indirettamente attestano la grande importanza che nella generale economia delle pitture era attribuita alle iscrizioni. Esse precisano inoltre dove erano collocate le scritte, e in quale relazione si trovavano con i dipinti, divenendo quindi la fonte primaria per comprendere come e dove gli affreschi erano collocati. Le iscrizioni potevano estendersi al campo pittorico, ed in tal caso si individuano come *in frisum*, ovvero essere circoscritte all'interno di un preciso riquadro e contenute quindi *in capitelli*, termini che sono stati interpretati nei modi più vari⁶⁸⁵. Appare tuttavia abbastanza evidente che il fregio cui si riferiscono i documenti altro non fosse se non una fascia posta probabilmente subito sotto le pitture, che conteneva i *tituli* relativi all'episodio raffigurato; i

⁶⁷⁹ F. SAXL, *Petrarch in Venice*, in *Lectures*, Wien 1957, 2 voll., I, pp. 139-149; M. MURARO, *Petrarca. Paolo Veneziano e la cultura artistica alla corte del doge Andrea Dandolo*, in *Petrarca, Venezia* cit., 1976, pp. 157-168; D. PINCUS, *Andrea Dandolo and visible history* cit.; S. SKERL DEL CONTE, *Petrarca ispiratore del ciclo pittorico della Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale a Venezia*, Firenze 1992.

⁶⁸⁰ F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima* cit., 1581, p. 325; C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte* cit., 1648, pp. 32-33

⁶⁸¹ T. PIGNATTI, *Il Palazzo Ducale. Pittura* cit., 1990.

⁶⁸² Il testo è stato di recente nuovamente trascritto e pubblicato in A. MARTINDALE, *Painting the Palace* cit., 1995, pp. 177-182.

⁶⁸³ M. SANUDO, *Vitae ducum venetorum* cit., ms. fine sec. XV-inizio sec. XVI.

⁶⁸⁴ C. WAMSLER, *Picturing Heaven* cit., 2006, p. 122.

⁶⁸⁵ W. WOLTERS, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale* cit., 1987, p. 168; P. FORTINI BROWN, *Venetian Narrative Painting* cit., 1988, p. 263; T. PIGNATTI, *Il Palazzo Ducale. Pittura* cit., 1990, p. 210.

capitelli erano invece probabilmente i reali capitelli che sostenevano le vele del soffitto⁶⁸⁶, e inquadravano le nicchie in cui erano dipinti i ritratti dei dogi: come la parete est, infatti, con l'affresco di Guariento, anche tutte le altre erano scandite da una serie di archi che sostenevano un soffitto diverso da quello attuale.

Se, come già detto, è possibile che Andrea Dandolo, il doge umanista, abbia avuto un ruolo nell'elaborazione del programma figurativo, è lecito chiedersi se Marco Corner, committente del *Paradiso*, abbia rivestito una parte parimenti importante nel cantiere. Il suo stemma, ora non più visibile, compariva alla base del trono dell'*Incoronazione*, a sinistra della struttura, dov'era accompagnato dall'iscrizione che ne commemorava il ruolo. Il suo coinvolgimento spiega anche la scelta di un pittore padovano: il doge aveva infatti forti legami con la città euganea, dove era stato podestà nel 1337 e poi ancora nel 1355 e dove verosimilmente aveva conosciuto la prima moglie, Giovanna, figlia di Enrico Scrovegni⁶⁸⁷.

E' possibile che proprio a Padova avesse avuto modo di conoscere il pittore e di apprezzarne tanto le capacità di ambientazione e sciolta narratività, quanto di vederne direttamente un'opera che va senz'altro considerata come il precedente più diretto per il *Paradiso* di Palazzo Ducale: l'*Incoronazione della Vergine* conservata ora presso la chiesa degli Eremitani di Padova, ma proveniente dall'arco trionfale della chiesa di Sant'Agostino, dove costituiva il fulcro di una vasta scena di apoteosi della famiglia carrarese, con la *Commendatio animae* di Ubertino e Jacopo II (cfr. § 3.1.1). L'affresco padovano anticipa la grandiosa opera veneziana non solo nella concezione monumentale del trono, articolato in molteplici sottostrutture rese con matura sapienza prospettica (tavv. LXXVI), ma anche nella folta presenza di comparse paradisiache, ed infine nel valore celebrativo attribuito all'immagine. Lo stesso esemplare veneziano, del resto, sarà a capo di una nutrita serie di opere ad esso ispirate in maniera anche molto fedele, circostanza che testimonia del suo forte impatto innovativo sui pittori e i committenti dell'epoca.

Nonostante, quindi, la *Promissione*⁶⁸⁸ di Marco Corner comprendesse una clausola in cui si specificava che il doge non doveva spendere più di 100 lire de' piccoli di fondi pubblici per la decorazione del Palazzo Ducale⁶⁸⁹, il doge pare aver investito finanze ed energie nella vasta opera forse anche allo scopo di dimostrare il suo attaccamento alla repubblica, messo in dubbio da più parti⁶⁹⁰. La presenza del suo stemma e del suo nome come committente dell'impresa, del resto, pare

⁶⁸⁶ Secondo Pignatti si riferiscono ad archetti gotici sostenuti da colonnine che fungevano da cornici anche a più di una pittura; tale circostanza è suggerita dal fatto che i *tituli* iscritti in un capitello sembrano riferirsi talvolta a più di un episodio, quindi o un'unica pittura molto complessa, oppure a pitture divise in più parti. T. PIGNATTI, *Il Palazzo Ducale. Pittura* cit., 1990, p. 251.

⁶⁸⁷ G. RAVEGNANI, s.v. *Corner, Marco* cit., 1983.

⁶⁸⁸ Cfr. E. MUSATTI, *Storia della promissione ducale*, Padova 1888.

⁶⁸⁹ S. ROMANIN, *Storia documentata di Venezia*, Venezia 1885, 10 voll., III, p. 169.

⁶⁹⁰ Il Corner fu eletto doge il 21 o 22 luglio del 1365; la sua elezione non fu priva di difficoltà, in particolare perchè

suggerire che il doge avesse finanziato personalmente l'opera, attingendo quindi a finanze familiari piuttosto che alle casse comuni, come fino ad allora si era fatto per la costruzione e la decorazione della sala.

I resti di affresco sono ora silenziosi testimoni dell'originale splendore che caratterizzava la Sala, dove temi religiosi convivevano ambigualmente con fatti storici, in una fastosa esaltazione del potere e delle prerogative della Repubblica.

molti lo osteggiarono a causa dell'età avanzata (aveva allora 79 anni), accusandolo inoltre di povertà, di aver stretto rapporti di amicizia con principi stranieri, e rinfacciandogli inoltre le umili origini della seconda moglie, Caterina, di famiglia agiata ma non nobile, probabilmente di origine dalmata. Il futuro doge pronunciò un astuto discorso di autodifesa, demolendo con grande abilità tutte le obiezioni che gli venivano mosse. G. RAVEGNANI, s.v. *Corner*; *Marco* cit., 1983.

5. LE TAVOLE DIPINTE: TIPOLOGIE, FUNZIONI E PROVENIENZE

In anni recenti la critica si è sempre più concentrata sull'analisi di tipologie, funzioni e originario contesto delle tavole dipinte, dimostrando efficacemente come uno studio così condotto porti ad una più corretta comprensione dell'opera. Le prime ricerche si svilupparono soprattutto negli anni Sessanta del secolo scorso, ad opera di studiosi del Nord Europa, quali Mojmir Svatopluk Frinta¹ ed Erling Skaug², e americani, fra cui Joseph Polzer³ e Norman Muller⁴. Essi concentrarono la propria attenzione sui dipinti toscani del XIV secolo, contribuendo ad una migliore conoscenza degli aspetti più strettamente materiali dell'opera e aprendo contemporaneamente un dibattito, ancora oggi in corso, sul contributo dell'analisi tecnica alla tradizionale lettura storico-stilistica.

In particolare, ad Erling Skaug si deve la più ampia riflessione teorica attorno alla materia, in relazione alle sue notevoli potenzialità, ma anche ai suoi limiti, specie nel momento in cui essa viene assunta come esclusivo criterio attributivo e non inserita in un'indagine critica più ampia, che

¹ M. S. FRINTA, *An investigation of the punched decoration of medieval Italian and non-Italian panel paintings*, "The Art Bulletin", 47, 1965, pp. 261-265; IDEM, *Notes on the punched decoration of two early painted panels at the Fogg Art Museum: St. Dominic and the Crucifixion*, "The Art Bulletin", 53, 1971, pp. 306-309; IDEM, *On the punched decoration in Medieval Panel Painting and Manuscript illumination*, in *Conservation of paintings and the graphic arts*, Atti del Convegno internazionale (Lisbona, 9-14 ottobre 1972), ed. by the International Institute for conservation of historic & artistic works, London 1972, pp. 115-121; IDEM, *Stamped halos in the "Maestà" of Simone Martini*, in *Simone Martini*, Atti del Convegno (Siena, 27-29 marzo 1985), a cura di L. Bellosi, Firenze 1988, pp. 139-150; IDEM, *Punched decoration on late Medieval panel and miniature painting*, Prague 1998.

² E. SKAUG, *Punch marks – what are they worth? Problems of Tuscan workshop interrelationships in the mid-fourteenth century; the Ovide Master and Giovanni da Milano*, in *La pittura nel XIV e XV secolo. Il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte*, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (Bologna, 1979), a cura di H. van Os e J. R. J. Van Asperen de Boer, Bologna 1983, pp. 253-282; IDEM, *Punch marks from Giotto to Fra Angelico: attribution, chronology, and workshop relationships in Tuscan panel painting; with particular consideration to Florence, c. 1330-1430*, Oslo 1994; IDEM, *Bernardo Daddi's chronology and workshop structure, as defined by technical criteria*, in *Da Giotto a Botticelli: pittura fiorentina tra Gotico e Rinascimento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Firenze, Università degli Studi e Museo di San Marco, 20-21 maggio 2005), a cura di F. Pasut e J. Tripps, Firenze 2008, pp. 79-96.

³ J. POLZER, *Observations on known paintings and a new altarpiece by Francesco Traini*, "Pantheon", 29, 1971, 5, pp. 379-389; IDEM, *A contribution to the early chronology of Lippo Memmi*, Bologna 1978; IDEM, *L'ultimo dipinto di Simone Martini*, "Antichità viva", 19, 1980, 6, pp. 7-16; IDEM, *Simone Martini's Guidoriccio da Fogliano: a new appraisal in the light of a recent technical examination*, "Jahrbuch der Berliner Museen", 25, 1983, pp. 103-141; IDEM, *"The Virgin and Child enthroned" from the Church of the Servites in Orvieto, generally given to Coppo di Marcovaldo; recent laboratory evidence and a review of Coppo's oeuvre*, "Antichità viva", 23, 1984, 3, pp. 5-18; IDEM, *The technical evidence and the origin and meaning of Simone Martini's "Guidoriccio" fresco in Siena*, "Racar", 12, 1985, pp. 143-148; IDEM, *The "Byzantine" Kahn and Mellon Madonnas: concernign their cronology, place of origin and method of analysys*, "Arte cristiana", 90, 2002, pp. 401-410; IDEM, *The Madonna and Child from Santa Maria Maggiore, Florence: its recent restoration and the conflicting scientific and stylistic evidence*, "Studi di storia dell'arte", 15, 2004, pp. 9-42; IDEM, *A question of method: quantitative aspects of art historical analysis in the classification of early Trecento Italian painting based on ornamental practice*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 49, 2005 (2006), pp. 33-100.

⁴ N. E. MULLER, *Lorenzettian technical influences in a painting of St. Philip by the Master of Figline*, in *La pittura nel XIV e XV secolo. Il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte*, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (Bologna, 1979), a cura di H. van Os e J. R. J. Van Asperen de Boer, Bologna 1983, pp. 283-295; IDEM, *The development of Sgraffito in Siense painting*, in *Simone Martini* cit., 1988, pp. 147-150; IDEM, *Reflections on Ugolino di Niero's Santa Croce Polyptych*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 57, 1994, pp. 45-74; IDEM, *Nuove evidenze tecniche sull'"Annunciazione" di Guido da Siena a Princeton e un'ipotesi di ricostruzione del complesso di appartenenza*, "Prospettiva", 103/104, 2001 (2002), pp. 110-112.

comprenda tutti gli aspetti dell'opera. Egli battezzò la nuova disciplina, che consisteva dunque nella rilevazione quantitativa dei motivi punzonati, nella loro catalogazione e comparazione, con il termine di “*sfragiologia*”, sulla falsariga della “*sfragistica*” riferita allo studio dei sigilli.

Le ricerche avviate dagli studiosi citati inaugurarono una fervida stagione critica, che se in un primo momento vide coinvolte soprattutto personalità anglosassoni e tedesche, fra cui vanno segnalate Christa Gardner von Teuffel⁵, Victor Schmidt⁶ e Joanna Cannon⁷, sono ora ben radicate anche in ambito italiano⁸.

L'analisi della produzione su tavola di Guariento si scontra con difficoltà oggettive causate da più fattori: anzitutto molte opere, e soprattutto le pale d'altare, furono sottoposte ad invasivi interventi di restauro e spesso suddivise in più porzioni per essere vendute separatamente, al punto che oggi solo raramente sono reintegrabili in maniera coerente; in secondo luogo nessuna delle opere si conserva nella sua originaria ubicazione, e solo in rari casi la documentazione storica è sufficientemente dettagliata da permettere di capire quale fosse la sede primitiva dei dipinti, circostanza che pregiudica negativamente l'analisi della loro originaria integrazione nel contesto spaziale e liturgico per il quale furono realizzati.

Il ricorso a precise fonti documentarie, e la rinnovata analisi delle opere, tuttavia,

⁵ C. GARDNER VON TEUFFEL, *Studies of the Tuscan altarpiece in the fourteenth and early fifteenth centuries*, London 1975; EADEM, *From polyptich to pala: some structural considerations*, in *La pittura nel XIV e XV secolo* cit., 1983, pp. 323-344.

⁶ V. M. SCHMIDT, *Duccio's "Madonna of the Franciscans": a note on its iconography and function*, Turnhout 1996; IDEM, *Die Funktionen der Tafelbilder mit der thronenden Madonna in der Malerei des Duecento*, “Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome”, 55, 1996 (1997), pp. 44-82; IDEM, *La "Madonna dei francescani" di Duccio: forma, contenuti, funzione*, “Prospettiva”, 97, 2000, pp. 30-44; *Italian panel painting of the Duecento and Trecento*, ed. by V. M. Schmidt, New Haven 2002, (Studies in the history of art, 61); V. M. SCHMIDT, *Tipologie e funzioni della pittura senese su tavola*, in *Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*, a cura di A. Bagnoli, R. Bartalini, L. Bellosi, M. Laclotte, Cinisello Balsano 2003, pp. 531-569; IDEM, *Painted Piety: Panel Paintings for Personal Devotion in Tuscany, 1250-1400*, Firenze 2005; IDEM, *Tavole dipinte: tipologie, destinazioni e funzioni (secoli XII – XIV)*, in *L'arte medievale nel contesto (300-1300)*, a cura di P. Piva, Milano 2006, pp. 205-244.

⁷ J. CANNON, *Simone Martini, the Dominicans and the early Sienese polyptych*, “Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes”, 45, 1982, pp. 69-93; EADEM, *The creation, meaning, and audience of the early Sienese polyptych: evidence from the friars*, in *Italian altarpieces: 1250-1550. Function and design*, ed. by E. Borsook, Oxford 1994, pp. 41-79; EADEM, *Beyond the limitations of visual typology: reconsidering the function and audience of three Vita panels of women saints*, “Studies in the History of Art”, 61, 2002, pp. 290-313.

⁸ A. DE MARCHI, *La tavola d'altare*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Trecento*, a cura di M. Seidel, Firenze 2004, pp. 15-44; IDEM, *Polyptyques vénitiens. Anamnèse d'une identité méconnue*, in *Autour de Lorenzo Veneziano. Fragments de polyptyques vénitiens du XIVe siècle* *Verfasserang*, catalogo della mostra (Tours, Musée des Beaux-Arts, 22 ottobre 2005 – 23 gennaio 2006), a cura di A. De Marchi e C. Guarnieri, Cinisello Balsamo (Mi) 2005, pp. 13-43; C. GUARNIERI, *Lorenzo Veneziano*, Cinisello Balsamo (Mi) 2006, pp. 73-96; A. DE MARCHI, *La pala d'altare. Dal paliotto al polittico gotico*, Firenze 2009; IDEM, *La postérité du devant-d'autel à Venise: retable orfévres et retable peints*, in *The Altar and its Environment: 1150-1400*, ed. by J. E. A. Krosen and V. M. Schmidt, Turnhout 2009, pp. 50-86; IDEM, *La pala d'altare. Dal paliotto al polittico gotico*, Firenze 2009; C. GUARNIERI, *Per la restituzione di due croci perdute di Paolo Veneziano: il leone marciano del Museo Correr e i dolenti della Galleria Sabauda, in Medioevo adriatico. Circolazione di modelli, opere, maestri*, a cura di F. Toniolo e G. Valenzano, Roma 2010, pp. 133-158; A. DE MARCHI, *La pala d'altare. Dal polittico alla pala quadra*, Firenze 2012.

permettono in molti casi di proporre più circostanziate ipotesi, utili ad individuare tipologie, funzioni e provenienze delle tavole dipinte dal maestro.

5.1 LE CROCI STAZIONALI

Nel corso della sua carriera il pittore realizzò almeno tre croci dipinte, conservate rispettivamente presso il Museo Civico di Bassano del Grappa (cat. 3, tavv. V-XIV), il Fogg Art Museum di Cambridge, MA (cat. 10, tavv. CXLVIII-CLXIV), e la chiesa di San Francesco di Bassano del Grappa (cat. 21, tav. CCLII).

Ragioni stilistiche e, nel primo caso, riscontri documentari permettono di scalare i dipinti in tre diversi momenti della carriera del pittore: il primo crocifisso bassanese, commissionato da Maria de' Buvolini ritratta in preghiera ai piedi della croce, va datato attorno al 1331; il dipinto americano, ora smembrato e diviso in diverse collezioni pubbliche e private, è collocabile alla metà degli anni Cinquanta circa, mentre il secondo esemplare bassanese è probabile prodotto della fase tarda della carriera del pittore, con una presenza consistente di aiuti.

Pur nelle evidenti differenze stilistiche e qualitative, i tre dipinti condividono la medesima funzione e tipologia: si tratta infatti di *croci stazionali*, opere di notevoli dimensioni destinate ad un allestimento *in medio ecclesiae* ovvero sul tramezzo -o altra barriera divisoria- che separava laici e religiosi in due spazi distinti della chiesa. Costituivano un elemento essenziale dell'arredo liturgico destinato alla contemplazione dei fedeli⁹, cui erano rivolte in posizione leggermente inclinata e spesso accompagnate da altre tavole¹⁰. Presenza costante in ambienti mendicanti, all'interno dei quali le barriere divisorie erano previste e regolamentate dagli ordinamenti, erano diffuse anche in contesti diversi spesso a loro volta divisi da barriere liturgiche¹¹. Ad una sistemazione di questo tipo rimandano non solo le dimensioni notevoli dei dipinti¹², e alcune notizie documentarie che ora

⁹ E. MAZZA, *Il culto della croce nella liturgia del venerdì santo nell'altomedioevo*, in *La Croce. Iconografia e interpretazione (secoli I-inizio XVI)*, Atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 6-11 dicembre 1999), a cura di B. Ulianich, Napoli 2007, 3 voll., III, pp. 29-54.

¹⁰ D. COOPER, *Projecting presence: the monumental cross in the Italian church interior*, in *Presence: the inherence of the prototype within images and other objects*, ed. by R. Maniura and R. Sheperd, Ashgate 2006, pp. 47-69; A. DE MARCHI, *Due fregi misconosciuti e il problema del tramezzo in San Fermo Maggiore a Verona*, in *Arredi liturgici e architettura*, a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 129-142; T. FRANCO, *Appunti sulla decorazione dei tramezzi nelle chiese mendicanti: la chiesa dei Domenicani a Bolzano e di Santa Anastasia a Verona*, *ivi*, pp. 115-128; G. VALENZANO, *La suddivisione dello spazio nelle chiese mendicanti: sulle tracce dei tramezzi delle Venezie*, *ivi*, pp. 99-114; A. DE MARCHI, *Il "podiolus" e il "pergolum" di Santa Caterina a Treviso: cronologia e funzione delle pitture murali in rapporto allo sviluppo della fabbrica architettonica*, in *Medioevo: arte e storia*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 18-22 settembre 2007), a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2008, pp. 385-407.

¹¹ Sulla presenza di tramezzi e analoghi sistemi divisorii nel contesto di chiese non mendicanti si vedano T. FRANCO, *Sul "muriccio" nella chiesa di Sant'Andrea di Sommacampagna "per il quale restavan divisi gli uomini dalle donne"*, "Hortus Artium Medievalium", XIV, 2008, pp. 181-192; Z. MURAT, *Il podium della pieve di Monselice nella descrizione di Pietro Barozzi*, "Musica e Figura", 1, 2011, pp. 87-117.

¹² Le croci misurano rispettivamente 360x280 cm, 195x146 cm (ma circa 210x155 con i laterali idealmente rimontati, come poi si argomenterà), e 255x185 cm.

discuteremo; ma anche la loro iconografia, tipologia ed il dettaglio tecnico del piede trapezoidale, concepito come base d'appoggio per il fissaggio dei dipinti sulle pareti divisorie¹³.

Le tre opere aderiscono alla forma tradizionale delle croci dipinte trecentesche¹⁴, che in Veneto si era diffusa su modello del Crocifisso giottesco della cappella Scrovegni¹⁵: tabellone rettangolare centrale su cui campeggia il bellissimo corpo di Cristo, terminali trilobati con le raffigurazioni dei dolenti e del *Redentore benedicente* in alto, piede a campana con la rappresentazione del Golgota. Nel caso del primo crocifisso bassanese, il più aderente dal punto di vista stilistico al modello di Giotto, il riferimento al precedente dell'Arena si estendeva probabilmente anche alla cornice: oggi liscia e priva di elementi decorativi, è possibile che in origine fosse al contrario dotata di applicazioni ornamentali simili a quelle tuttora visibili nella Croce giottesca; ad un tale allestimento rimandano i numerosi fori che ora scandiscono il profilo della cornice stessa, verosimilmente deputati all'alloggiamento di inserti lignei intagliati, del resto notevolmente diffusi nella produzione dell'epoca¹⁶.

Il primo Crocifisso della serie, ora conservato presso il Museo Civico di Bassano, proviene dalla vicina chiesa di San Francesco. Nel 1610 sveltava su una traversa lignea che attraversava l'arco trionfale¹⁷, e fino al 1714 era collocato in corrispondenza dell'altare maggiore¹⁸;

¹³ La notevole mole di dipinti di questo tipo rendeva necessario un sistema di ancoraggio particolarmente resistente, che consisteva in una serie di tiranti applicati sul retro; la tavola era inoltre incastrata all'interno di una base mistilinea, che Giotto per primo avrebbe avuto l'idea di sfruttare e inglobare nella raffigurazione dipinta; cfr. R. BELLUCCI, *La Croce di Sarzana tra materia e immagine*, in *Pinxit Guillelmus. Il restauro della Croce di Sarzana*, a cura di M. Ciatti e C. Frosinini, Firenze 2001, pp. 41-53, in part. p. 44; M. CIATTI, *Il restauro e gli studi*, in *Giotto. La croce di Santa Maria Novella*, a cura di M. Ciatti e M. Seidel, Firenze 2001, pp. 25-64; IDEM, *The Typology, Meaning, and Use of Some Panel Paintings from the Duecento and Trecento*, in *Italian Panel Painting of the Duecento* cit., 2002, pp. 15-29.

¹⁴ Per le generali problematiche legate alle croci dipinte si veda il testo, ancora fondamentale, di E. SANDBERG VAVALA, *La Croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Verona 1929.

¹⁵ Si vedano, con bibliografia precedente, D. BANZATO, *La Croce di Giotto dei Musei Civici di Padova. Ipotesi di collocazione originaria e precedenti restauri*, in *La Croce di Giotto. Il restauro*, a cura di D. Banzato, Milano 1995, pp. 26-40; A. TARTUFERI, in *Giotto e il suo tempo*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 25 novembre 2000 – 29 aprile 2001), a cura di M. Cisotto Nalon, Milano 2000, pp. 296-300, cat. 1.

¹⁶ Si vedano ad esempio le sontuose croci di Paolo Veneziano nella chiesa dei Domenicani di Ragusa (cfr., con bibliografia precedente, C. GUARNIERI, *Per la restituzione di due croci perdute* cit., 2010), di Lorenzo Veneziano nella chiesa di San Zeno a Verona (per la quale si veda EADEM, *Lorenzo Veneziano* cit., 2006, pp. 181-183), e quella di Nicoletto Semitecolo nella chiesa degli Eremitani di Padova (S. BETTINI, L. PUPPI, *La chiesa degli Eremitani di Padova*, Vicenza 1970, p. 43; D. COOPER, *St Augustine's Ecstasy before the Trinity in the Art of the Hermits, c. 1360-c. 1440*, in *Art and the Augustinian Order in Early Renaissance Italy*, ed. by L. Bourdua, A. Dunlop, Aldershot 2007, pp. 183-204, in partic. pp. 188-190).

¹⁷ Il 10 dicembre di quell'anno una fedele consegnava al guardiano della chiesa di San Francesco un livello annuo affinché i frati accendessero in perpetuo, a Natale e a Pasqua, la “*lampada grande chiamata il lampadone per mezzo il Crocefisso sopra il Coro di S. Francesco*”; A. SARTORI, *La provincia del Santo dei Frati Minori Conventuali*, a cura di G. Luisetto, Padova 1986, 2 voll., I, doc. 106, p. 186. La pratica di accendere candele in corrispondenza di immagini sacre è testimoniata da un numero molto vasto di esempi, ben documentati, per l'ovvio significato simbolico associato alla fiammella; cfr. M. BACCI, *Pro remedio animae. Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale, secoli XIII. e XIV*, Pisa 2000, pp. 302-308, e G. VALENZANO, *La suddivisione dello spazio nelle chiese mendicanti* cit., 2007, p. 112.

¹⁸ Probabilmente fu dismesso dalla traversa lignea nel 1630, quando si avviavano una serie di interventi alla zona absidale ricordati da Chiuppani, che parla appunto di una “*rinnovazione del choro*” in tale data; F. CHIUPPANI, *Iscrizioni bassanesi sacre e profane ritrovate in Bassano e suo territorio*, ms. sec. XVIII, Museo Biblioteca Archivio

successivamente fu portato nel chiostro del monastero, poi nelle sale dell'Ospedale degli Infermi¹⁹, per entrare infine a far parte delle collezioni del locale Museo Civico, istituito nel 1841²⁰. I vari spostamenti si spiegano con i riallestimenti dello spazio interno della chiesa successivi all'abbattimento del tramezzo e ai conseguenti restauri e risistemazioni; la demolizione del podio deve essere avvenuta attorno alla metà del Cinquecento²¹, in linea con quanto contemporaneamente si andava facendo nel resto della penisola.

Eloquenti indizi materiali e documentari permettono di individuare l'ubicazione²² e la morfologia di tale barriera architettonica: sulla parete meridionale della chiesa si scorgono i resti di un affresco trecentesco, con una cornice arcuata a disegni geometrici, e più in alto nella stessa parete è visibile un *armarium* liturgico. Tali elementi vanno a mio avviso riferiti allo spazio voltato creato dalla struttura del tramezzo, e al piano praticabile, munito di parapetto, posto al di sopra di esso²³. Ritengo quindi che il tramezzo sorgesse fra la settima e l'ottava lesena, con uno sviluppo in

di Bassano del Grappa (d'ora in avanti MBABdG), 45.B.29029, c. 77r.

¹⁹ I vari spostamenti del dipinto sono ricordati da Giovambattista Verci, G. B. VERCI, *Notizie intorno alla vita e alle opere de' pittori, scultori e intagliatori della città di Bassano*, Venezia 1775, pp. 16-17. Nel 1718 si inaugurava una serie di lavori profondamente invasivi nella zona absidale, in conseguenza dei quali il dipinto di Guariento venne probabilmente spostato dalla cappella maggiore. Tali restauri distrussero inoltre interessanti pitture corredate da iscrizioni un tempo visibili in cappella; il Chiuppiani dice infatti che “*nel Choro vecchio o sia hora nella Cappella del Santissimo, si vedevano diverse immagini dipinte sopra le pareti, le quali restarono distrutte per la fabrica del nuovo Choro e istruttura del portico, o siano archi; ove vedeasi l'immagine di San Francesco e Sant'Antonio di Padova*” (F. CHIUPPANI, *Iscrizioni bassanesi sacre e profane* cit., ms. sec. XVIII, c. 94r). Tali dipinti, tuttavia, dovevano essere stati occultati precedentemente dagli stalli del coro, quando questo era collocato nella cappella maggiore; Francesco Barbarano, infatti specifica che la figura di San Francesco si trovava “*nel Coro...sotto la seconda sedia*”. F. BARBARANO, *Historia ecclesiastica della città, territorio e diocesi di Vicenza*, Vicenza 1649, libro VI, p. 26.

²⁰ G. ERICANI, *La chiesa di San Francesco a Bassano. Il restauro come momento di conoscenza*, in *La chiesa di San Francesco. Il restauro*, a cura di G. Ericani, Bassano 2007, pp. 9-25, in part. p. 23.

²¹ Il 30 dicembre 1554 il guardiano del convento di San Francesco, Giovanni Pietro, presentava al Consiglio cittadino un'istanza in cui dichiarava “*intenzione mia, essere di amover il Coro del loco ove si ritrova in Chiesa, et ponerlo nella Cappella grande, acciò con manco disturbo nostro, et gloria de Iddio celebrar possiamo. Il che etiam oltra l'ampliar de essa Vostra chiesa sarà de molta soddisfazione*”. Due anni dopo lo stesso guardiano presentava un'ulteriore richiesta, in cui dichiarava “*l'animo mio esser di fare un pergollo posto nel muro, con la intratta fora della Chiesa*”, struttura da identificare verosimilmente in un pulpito. A. SARTORI, *La provincia del Santo* cit., 1986, docc. 26 e 27, p. 192. Che la rimozione del tramezzo fosse preceduta da uno spostamento del coro dalla zona antistante l'altare maggiore alla cappella absidale centrale è una prassi testimoniata in numerosissimi casi; cfr. C. A. ISERMEYER, *Il Vasari e il restauro delle chiese medievali*, in *Studi vasariani*, Atti del convegno internazionale per il IV centenario della prima edizione delle “Vite” di Vasari (Firenze, 16-19 settembre 1950), a cura dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze 1952, pp. 229-236; G. LORENZONI, *Per una possibile conclusione, con particolare riferimento ai pontili*, in *Il Duomo di Modena e la Basilica di San Zeno*, a cura di G. Lorenzoni e G. Valenzano, Verona 2000, pp. 236-270.

²² E' già stato notato che il limite occidentale viene indirettamente fornito dall'ubicazione della cappella commissionata da Ugucione de Asiago nel 1446 “*ad medium dictae Ecclesiae versus montem*”; ubicata sul lato settentrionale della chiesa, fra la quarta e la sesta lesena, doveva trovarsi nelle strette adiacenze della barriera architettonica costituita dal tramezzo; G. VALENZANO, *La suddivisione dello spazio nelle chiese mendicanti* cit., 2007, p. 106.

²³ Va tenuto presente che le monofore visibili oggi, che sembrerebbero incompatibili con la ricostruzione qui proposta, non corrispondono a quelle originali, chiuse nel Settecento e sostituite da finestroni rettangolari; durante i restauri condotti negli anni venti del Novecento si erano rinvenute le tracce delle finestre trecentesche, che erano state riaperte, con una ripresa tuttavia solo “*parziale*” di stipiti e ogive; F. SIMONETTO, *La chiesa di San Francesco a Bassano. Vicende costruttive e restauri*, “Notiziario degli Amici dei Musei e Monumenti di Bassano del Grappa”, 26/29, 2003, pp. 45-99, in partic. p. 82. Una disposizione simile delle pitture poste in corrispondenza del tramezzo è stata dimostrata per la chiesa di Santa Caterina a Treviso; A. DE MARCHI, *Il “podiolus” e il “pergulum” di Santa*

profondità di circa tre metri²⁴. Una tale conformazione, con ambiente voltato e loggia percorribile, corrisponde al tipo più comune e diffuso nelle chiese degli ordini mendicanti, e trova riscontro in due documenti trecenteschi che citano alcune sepolture poste “*sub porticali*”²⁵; la chiesa di San Francesco era allora priva di strutture porticate, e cappelle private ed elaborati monumenti funebri architettonici sono noti solo per epoche più tarde. Mi sembra quindi assai probabile che tale indicazione vada riferita proprio al tramezzo; l'usanza di farsi seppellire a stretto ridosso di tale barriera è del resto documentata in numerosi casi, fra cui uno dei più noti è costituito dalla chiesa di Santa Maria Novella a Firenze²⁶.

La funzione della croce di Bassano si lega strettamente alla sua tipologia e originaria ubicazione: il dipinto fu infatti commissionato *pro remedio animae* da Maria de' Buvolini, che come dichiara l'iscrizione dipinta accanto al suo ritratto ai piedi della croce (fig. 92) chiedeva in cambio del generoso dono alla comunità preghiere per la sua anima: “*Emulatrix bona Maria Buvolinorum Helene / inventrix crucis et clavorum sancxit hanc ipsam / pietate Bassanorum ut orent pro ea Christum dominum dominorum*”. Il testamento redatto da Maria de' Buvolini nel 1332, già segnalato da padre Sartori²⁷ e Franco Signori²⁸, ma per la prima volta trascritto integralmente e pubblicato da Louise Bourdua²⁹, permette di meglio contestualizzare la figura della committente, così come, seppure indirettamente, il dipinto da lei commissionato: la donna, malata e costretta a letto, era già vedova ed il consorte Graylo di Riprando era sepolto all'interno della chiesa di San Francesco. La stessa Maria “*sepulturam sui corporis elegit apud ecclesiam sancti Francisci ordinis fratrum minorum de Baxxano apud sepulturam Grayli*”.

Caterina a Treviso cit., 2008. In relazione all'*armarium* liturgico si veda il caso della chiesa di San Francesco a Treviso, in cui la corretta interpretazione funzionale e tipologica dei due *armaria* tuttora visibili sulle pareti laterali dell'edificio, ha permesso di ricostruire l'originaria struttura del tramezzo, calcolandone altezza e posizione; C. TOGNIN, *San Francesco di Treviso. Analisi della struttura architettonica con un'ipotesi ricostruttiva del tramezzo*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, rel. Prof.ssa G. Valenzano, Dott.ssa C. Guarnieri, A. A. 2007-2008. In generale sugli *armaria*: G. VALENZANO, *Un regard sur la décoration intérieure d'un résidence médiévale avec les yeux de Giotto*, in *Vivre au Palais à Montpellier et en Languedoc au Moyen Âge. XII-XIV siècles*, catalogo della mostra (Montpellier, Musée Languedocien, 22 ottobre 2004 – 15 marzo 2005), a cura della Société Archéologique de Montpellier, Montpellier 2004, pp. 165-173, in partic. pp. 169-170; G. VALENZANO, *La suddivisione dello spazio nelle chiese mendicanti* cit., 2007, p. 104.

²⁴ Il già citato affresco arcuato misura infatti cm 280 di larghezza circa; lo spazio voltato creato dalla struttura del tramezzo doveva essere di poco superiore.

²⁵ A. SARTORI, *La provincia del Santo* cit., 1986, docc. 16 e 23 p. 181.

²⁶ M. B. HALL, *The “ponte” in S. Maria Novella: the problem of the rood screen in Italy*, “*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*”, XXXVII, 1974, pp. 157-173. M. BACCI, *Investimenti per l'aldilà. Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Roma 2003, pp. 64-67.

²⁷ A. SARTORI, *La provincia del Santo* cit., 1986, doc. 9, p. 181.

²⁸ F. SIGNORI, *Toponomastica Storica Bassanese: cultura e storia di Bassano e del suo territorio sulla scorta dei mille nomi di vie, borghi, contrade, chiese, porte e piazze cittadine dalle origini ad oggi*, Bassano del Grappa 1998, (Quaderni bassanesi. Storia, 3), p. 70. Lo studioso pubblicherà la trascrizione integrale del documento solo nel 2004 in IDEM, *Maria Bovolini e il suo testamento*, “*Bollettino del Museo Civico di Bassano*”, 25, 2004, “*Bollettino del Centenario*”, pp. 69-74.

²⁹ L. BOURDUA, *Guariento's crucifix for Maria Bovolini in San Francesco, Bassano: Women and Franciscan art in Italy during the later middle ages*, in *Pope, church and city: essays in honour of Brenda M. Bolton*, ed. by F. Andrews and C. Egger, Leiden 2004, pp. 309-323.

Ai francescani Maria destinava una serie di donazioni per la celebrazione di messe per l'anima sua e per quelle dei fratelli Donato e Bartolomeo; amministratrice dei lasciti e dei proventi ricavati era suor Bassana, badessa del



Fig. 92: Guariento, *Croce dipinta*. Bassano del Grappa (Vi), Museo Civico.

convento di San Giovanni Battista delle Dame di Bassano. La donna doveva occuparsi della riscossione di affitti e rendite di terreni, il cui ricavato doveva poi consegnare ai frati di San Francesco. Al convento di San Giovanni Maria assegnava “*decem libras denarorium parvorum*” in suffragio della sua anima.

Nessun accenno compare invece alla commissione del dipinto, formalizzata evidentemente in un'altra occasione; a differenza di quanto sostenuto da parte della critica³⁰, pertanto, il testamento non costituisce un *post-quem* per la datazione dell'opera. E' probabile che Maria a tale data avesse già disposto il finanziamento dell'importante arredo pittorico che, come già ipotizzato da Louise Bourdua³¹ e Giuliana Ericani³², potrebbe trovare un collegamento contestuale nella cerimonia ufficiale di consacrazione della chiesa di San Francesco, celebrata dal vescovo di Vicenza il 26 maggio del 1331³³, ed è possibile quindi che il dono del dipinto vada inquadrato all'interno delle pratiche, documentate da numerose fonti, di lasciti finalizzati all'incremento dell'arredo e del decoro figurativo di un edificio sacro³⁴; l'arredo interno della chiesa si andava completando, del resto, proprio in quegli anni, giusta la notizia riportata da Chiuppani che colloca nel 1334 la costruzione degli stalli lignei del coro dei religiosi³⁵. Non a caso, infatti, la commissione di Maria si colloca in

³⁰ E. AVAGNINA, *La Croce stazionale di Guariento del Museo di Bassano. Considerazioni a margine del restauro*, in *Attorno a Giusto de' Menabuoi. Aggiornamenti e studi sulla pittura a Padova nel Trecento*, Atti della giornata di studio (Padova, 18 dicembre 1990), a cura di A. M. Spiazzi, Padova 1994, pp. 77-82, in partic. p. 82, nota 2.

³¹ L. BOURDUA, *Guariento's crucifix* cit., 2004, p. 317.

³² G. ERICANI, *La chiesa di San Francesco a Bassano* cit., 2007, pp. 14-16.

³³ A. SARTORI, *La provincia del Santo* cit., 1986, doc. 20, p. 191. In tale contesto assume particolare interesse un dato riportato da Sartori nell'introduzione all'elenco di documenti relativi alla chiesa e al convento di San Francesco, secondo cui la chiesa “*Era adorna di molte pitture, di cui alcune di grande valore artistico. Un anonimo nel 1331, per commissione di Maria Bovolini che testò l'anno seguente, aveva dipinto l'Annunciazione della facciata e un Crocifisso*”; *Ivi*, p. 180. Tale notizia si rivelerebbe particolarmente preziosa, se confermata; tuttavia Sartori non ne cita la fonte, né compare alcun documento alla data fra i numerosi da lui pubblicati per la chiesa. Inoltre pare trattarsi di un'affermazione non verificata dallo stesso studioso, dato che all'evidenza non può trattarsi di un anonimo essendo il crocifisso firmato dal pittore, mentre la tradizione secondo cui anche l'affresco in facciata sarebbe opera di Guariento è stata da tempo corretta dalla critica con l'attribuzione a Battista da Vicenza.

³⁴ M. BACCI, *Pro remedio animae* cit., 2000, pp. 308-313.

³⁵ F. CHIUPPANI, *Iscrizioni bassanesi sacre e profane* cit., ms. sec. XVIII, c. 94r

una chiesa da poco ultimata, forse in parte priva del necessario arredo, alla cui costruzione avevano contribuito in misura fondamentale con lasciti e donazioni i fedeli del posto³⁶. Una tale datazione è pienamente accettabile e riceve anzi ulteriore conferma da considerazioni stilistiche: il dipinto è coerentemente collocabile nella fase iniziale della carriera dell'artista, ancora fortemente suggestionato dal modello giottesco.

Il testamento di Maria è un documento di notevole importanza non solo per le informazioni dirette che contiene, ma anche per quelle che indirettamente lascia dedurre. Il forte legame con la badessa Bassana e la fondazione da lei retta, evidente nella serie di lasciti destinati al convento e negli importanti incarichi di cui Bassana è investita, potrebbe infatti contribuire in modo decisivo a dare un significato al particolare abito con cui Maria è ritratta ai piedi della croce. Già in passato la critica si era interrogata sulla singolare foggia della veste, e sul suo evidente carattere di sobrietà e umiltà, ipotizzando che potesse indicare l'appartenenza di Maria ad una confraternita religiosa³⁷. Va detto che non sempre l'analisi delle vesti nei dipinti medievali è canone obiettivo ed inconfutabile³⁸, in particolare se riferito alle donne che sempre si mostravano in abiti modesti per assecondare le prescrizioni degli ecclesiastici, soprattutto se vedove³⁹. Tuttavia, nel caso della Croce di Bassano è a mio avviso possibile ipotizzare un collegamento diretto fra la committente ed uno specifico ordine religioso: il convento delle Dame di Bassano, più volte citato nel testamento di Maria, ospitava infatti una comunità di terziarie francescane⁴⁰, donne laiche che pur seguendo i dettami della religiosità francescana non prendevano i voti e continuavano a condurre vita secolare. Poiché si

³⁶ F. SIGNORI, *Sulle origini della chiesa di San Francesco*, "Bollettino del Museo Civico", 3/6, 1987-1988, pp. 21-30; IDEM, *Sulle origini della chiesa di San Francesco*, "Notiziario degli Amici dei Musei e dei Monumenti di Bassano del Grappa", 26/29, 2003, pp. 9-44.

³⁷ G. VALENZANO, *Immagini di donne, cavalieri e frati nel medioevo vicentino*, in *Theatrum Urbis. Personaggi e vedute di Vicenza*, a cura di S. Marinelli e C. Rigoni, Verona 2003, pp. 13-44 in partic. pp. 20-21; G. VALENZANO, *La suddivisione dello spazio nelle chiese mendicanti* cit., 2007, p. 112.

³⁸ Sono documentati numerosi casi in cui i committenti chiedevano espressamente di essere ritratti in abiti religiosi pur essendo dei laici; altrettanto spesso si incontrano richieste di essere inumati in chiesa con vesti monacali, pratica documentata in almeno due casi anche per la chiesa di San Francesco a Bassano: nel 1520, ad esempio, Elisa moglie di Amico detto Migetto, chiedeva di essere sepolta in chiesa con indosso l'abito di terziaria; A. SARTORI, *La provincia del Santo* cit., 1986, doc. 69, p. 184. Nel testamento del 16 luglio 1654 la figlia del pittore Francesco da Ponte ordinava che "il mio cadavere sia vestito da capucina e che sia posto nella chiesa senza palco"; G. MANTESE, *Bassano nella storia. La religiosità*, Bassano 1980, p. 154, nota 292. Si veda inoltre M. BACCI, *Investimenti per l'aldilà* cit., 2003, pp. 180-188.

³⁹ Cfr. GUILLELMI DURANTI *Rationale divinatorum officiorum*, ms. fine sec. XIII, ed. a cura di G. F. Fregiglia, Città del Vaticano 2001, libro I, capitolo I, 47, p. 28; E. CATTANEO, *La partecipazione dei laici alla liturgia*, in *I laici nella "Societas christiana" dei secoli XI e XII*, Atti della terza settimana internazionale di studio (Mendola, 21-27 agosto 1965), a cura di G. Lazzati e C. D. Fonseca, Milano 1968, pp. 396-423, in partic. p. 415; A. RANDOLPH, *Regarding Women in Sacred Space*, in *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, ed. by G. A. Johnson and S. F. Matthews Grieco, Cambridge 1997, pp. 17-41.

⁴⁰ Il primo insediamento francescano a Bassano si era stanziato presso la chiesa di San Donato *in capite pontis*; qui i religiosi erano rimasti fino alla costruzione della nuova chiesa di San Francesco, quando al loro posto era subentrato un gruppo di donne che avevano "*assumpto religionis habitu*", ossia appunto aderenti al Terz'Ordine di S. Francesco. Tale comunità, a partire dall'inizio del Trecento, prestava assistenza presso l'ospedale di San Giovanni Battista, da cui nel 1308 ebbero origine la chiesa ed il convento nominati nel testamento di Maria, comunità che continuò ad essere formata da sole donne. G. MANTESE, *Bassano nella storia* cit., 1980, pp. 32-33.

trattava di donne che non vivevano in comunità monastiche, era attribuito grande valore alla veste, che diveniva unico emblema dello *status* di terziarie. L'abito che Maria indossa nel dipinto (fig. 92) è compatibile con le restituzioni documentarie e visive della veste indossata dalle sorelle, che doveva essere semplicissima, di lana grezza e scarso valore economico, formata da cintola, mantello scuro, soggolo e velo chiaro in testa⁴¹. La veste doveva inoltre essere immediatamente identificabile come abito religioso; e che quella indossata da Maria lo fosse a pieno titolo ci è confermato dal confronto con un'altra opera di Guariento stesso: nella *Vestizione di Agostino* (tav. CCXXV), dipinta nell'abside della chiesa degli Eremitani, il pittore ritrae anche santa Monica, madre del santo di Ippona. La donna, che come Maria era una vedova, è generalmente ritratta nelle vesti di una suora⁴²; l'abito dipinto da Guariento è identico in entrambe le opere, indizio evidente a favore della dimostrazione che la veste così concepita fosse chiaramente riconoscibile come indumento religioso.

Il fatto che Maria si presentasse agli osservatori nelle sue nuove vesti di terziaria francescana, condizione probabilmente successiva alla morte del marito, potrebbe spiegare l'assenza di ogni riferimento al consorte defunto nella croce; va infatti notata la singolarità di una tale clamorosa assenza, tanto che Louise Bourdua ipotizzava che la donna ritratta ai piedi della croce potesse non essere la stessa Maria testatrice nel 1332, ma una sua omonima e probabilmente parente citata in diversi documenti negli stessi anni⁴³. Negli anni trenta del Trecento, all'epoca quindi della commissione del dipinto, la donna risultava essere ancora nubile, e la studiosa formula quindi l'ipotesi che la committente possa essere questa Maria, anziché la sua omonima autrice del testamento del 1332; circostanza che a suo avviso potrebbe spiegare la mancanza di allusioni al consorte nel dipinto di Guariento. I dati ricavabili dal testamento della donna, tuttavia, sono perfettamente compatibili con la croce stessa, ed indicano piuttosto l'identità fra la testatrice e la donna ritratta: non solo l'abito è consono alla condizione di terziaria suggerita dalle notizie ricavabili dall'atto testamentario, ma lo stesso documento evidenzia anche gli strettissimi legami con la chiesa di San Francesco, cui Maria destina ricchi lasciti per la celebrazione di messe per la sua anima, e dove soprattutto dispone di essere sepolta accanto al marito. Simili rapporti non sono invece documentati per la sua omonima, circostanza che a mio avviso fa sfumare definitivamente la

⁴¹ F. MATTESINI, *Le origini del Terz'Ordine francescano. Regola antica e Vita del Beato Lucchese*, Milano 1964, pp. 24-27; G. G. MEERSSEMAN, *Ordo fraternitatis. Confraternite e pietà dei laici nel Medioevo*, I, Roma 1977, p. 283; F. BISOGNI, *L'abito di Margherita*, in *Margherita da Cortona. Una storia emblematica di devozione narrata per testi e immagini*, catalogo della mostra (Cortona, 1997), a cura di L. Corti e R. Spinelli, Milano 1998, pp. 33-46.

⁴² L. RÉAU, s.v. *St. Monique*, in *Iconographie de l'art chrétien. Tome III. Iconographie des Saints*, II, Paris 1959, pp. 960-961; G. KAFTAL, s.v. *St. Monica*, in *Iconography of the Saints in the painting of North East Italy*, with the collaboration of F. Bisogni, Firenze 1978.

⁴³ Nel 1331 e nel 1339 è ricordata come figlia del fu Buvolino, e nel 1346 come vedova di Clarello de Blaxio; la Maria testatrice era invece figlia di Giovanni de' Buvolini. Cfr. L. BOURDUA, *Guariento's crucifix* cit., 2004, pp. 317, 319.

possibilità che la donna possa aver commissionato il monumentale dipinto, destinandolo ad una chiesa per la quale non aveva particolare interesse.

Poiché si tratta di un'opera espressamente commissionata *pro anima* è lecito a questo punto chiedersi se esistesse un collegamento e una contiguità fisica fra il luogo di sepoltura della donna, come spesso documentato in simili commissioni, e il dipinto da lei finanziato. Si è già fatto riferimento alle numerose sepolture poste nel Trecento “*sub porticalli*”⁴⁴, ipotizzando che con tale definizione si volesse indicare l'area del tramezzo. Mi chiedo, a tal proposito, se anche Maria e il marito Graylo non avessero trovato sepoltura nelle adiacenze del tramezzo, accanto alle numerose lapidi già citate⁴⁵; è da escludersi, infatti, che i due coniugi fossero sepolti in una cappella privata che la famiglia di Graylo non possiederà mai e che i Buvolini otterranno solo nel 1377⁴⁶. La contiguità fisica fra la sepoltura di Maria e l'opera da lei commissionata avrebbe assicurato una maggiore riconoscibilità al suo ritratto, indirizzando in maniera più sicura le preghiere dei fedeli invocate nell'iscrizione tracciata alla base del dipinto⁴⁷.

Un ultimo elemento da considerare, che potrebbe a sua volta essere collegato alla funzione del dipinto e alla sua collocazione sul tramezzo, è il riferimento a sant'Elena contenuto nell'iscrizione alla base della croce, santa della quale Maria si dichiara emulatrice. Tale allusione va probabilmente letta in parallelo al fondamentale ruolo svolto dalla santa nel ritrovamento della vera croce, cui certo allude la stessa posizione di Maria⁴⁸, e va forse inquadrata nel contesto dei modelli di comportamento femminile dell'epoca⁴⁹. Non si può escludere, tuttavia, che un così preciso riferimento, che non ha riscontro in altri casi dell'epoca e che pertanto deve aver avuto uno specifico significato, celi anche un simbolismo più sottile legato alla funzione delle Croci stazionali nei riti del Venerdì Santo, quando i fedeli venivano guidati dal vescovo in una processione che toccava le

⁴⁴ A. SARTORI, *La provincia del Santo* cit., 1986, docc. 16 e 23 p. 181.

⁴⁵ Una simile ipotesi spiegherebbe la perdita dei due sepolcri, e la loro assenza dalle descrizioni e dagli inventari più tardi. Si veda in particolare F. CHIUPPANI, *Iscrizioni bassanesi sacre e profane* cit., ms. sec. XVIII, che registra tutte le lapidi presenti in chiesa all'epoca; significativamente sono assenti tutte quelle ricordate da Sartori “*sub porticalli*”.

⁴⁶ Il 30 gennaio di quell'anno Donato Buvolini entrava in possesso della cappella absidale destra, fino a quel momento di proprietà di Bartolomeo di Simeone dell'Amico, suo debitore; nel gennaio del 1500 la cappella era ancora detenuta dai Buvolini, ma per il suo stato di abbandono veniva ceduta dai frati a Daniele Freschi di Marostica. A. SARTORI, *La provincia del Santo* cit., 1986, doc. 59, p. 184; F. SIGNORI, *Sulle origini della chiesa di San Francesco* cit., 2003, pp. 13-17.

⁴⁷ Si tratta di una prassi ben nota e documentata in numerosi casi di immagini commissionate *pro anima*; M. BACCI, *Investimenti per l'aldilà* cit., 2003, p. 161.

⁴⁸ Per evidenziare al massimo le comuni qualità Maria istituisce un paragone anche visivo con la santa: come Elena, infatti, si mostra in preghiera ai piedi del Golgota, raccolta in estatica contemplazione della croce, e tutta concentrata in una silenziosa invocazione.

⁴⁹ Fin da bambine le fedeli erano incoraggiate a trarre ispirazione da esempi di santità femminile, per metterne in pratica le virtù in età adulta; il richiamo a una santa come Elena, particolarmente significativo in un contesto francescano, poteva funzionare proprio come filtro ed elemento di approvazione. B. G. DOMINICI, *Regola del governo di cura familiare*, ms. fine sec. XIV, ed. a cura di P. Bargellini, Firenze 1927, pp. 101-102. R. J. CRUM, *Controlling Women or Women Controlled? Suggestions for Gender Roles and Visual Culture in the Italian*

varie chiese della città⁵⁰; durante tali uffici si cantavano alcune antifone in cui si esaltava il determinante intervento di sant'Elena per la scoperta della Vera Croce, e si richiamava l'attenzione sul legno del crocifisso nel senso materiale del termine. Tali tematiche avevano vasta diffusione grazie alla circolazione di numerose leggende secondo cui il legno usato per la fabbricazione della Croce sarebbe stato ricavato dall'albero del peccato originale; il sacrificio di Cristo avrebbe definitivamente emendato la colpa, detergendo e purificando materialmente con il sangue il legno dell'albero. Se simile interpretazione è corretta, l'allusione alla santa sarebbe servita non solo a visualizzare efficacemente le qualità morali della committente, attraverso il paragone con la madre di Costantino, ma anche ad evidenziare la specifica funzione liturgica dell'importante arredo pittorico, e il significato salvifico del sacrificio di Cristo, particolarmente importante in un'opera eseguita *pro anima*.

Il secondo Crocifisso realizzato da Guariento rimanda ad un assetto diverso, e non solo per le sue dimensioni più contenute, ma soprattutto perché si tratta di un'opera opistografa, ovvero dipinta su entrambe le facce. La Croce, conservata presso il Fogg Art Museum di Cambridge (cat. 10, tavv. CXLVIII-CLXIV), mostra la struggente figura di *Cristo crocifisso* restituita con amorevole attenzione per il dato anatomico e la cui sagoma, pressoché invariata sui due lati del dipinto, si staglia con commovente bellezza sul fondo oro della tavola, finemente decorato da motivi incisi. La pelle diafana e sottile, la muscolatura esile, le ossa sporgenti e i tendini contratti sono resi con pennellate dense e ben modulate, che mentre costruiscono il volume tornito del corpo, ne suggeriscono al contempo tutta la tesa rigidità. La superficie palpabile delle carni e dei bellissimi perizomi, increspatis e trasparenti, plasma figure di grande efficacia realistica e di forte impatto emotivo sui fedeli.

Il dipinto, ingiustamente trascurato dalla critica, è stato privato dei tabelloni laterali e di quello superiore, sostituiti da elementi posticci che simulano gli originali tanto nella sagoma trilobata quanto nella trattazione del fondo oro, inciso con motivi che imitano, pur se in forme notevolmente più grossolane, i moduli che ricorrono sul corpo della croce. Reinserito in una cornice moderna, è stato donato da George Gray Barnard al Fogg Museum nel 1928, dopo che il disinvolto mercante d'arte, noto soprattutto per aver assemblato i Cloisters di New York⁵¹, l'aveva acquistato a

Renaissance Palace, in Beyond Isabella: secular women patrons of art in Renaissance Italy, ed. by S. E. Reiss and D. G. Wilkins, Kirskville 2001, pp. 37-50, in partic. p. 43.

⁵⁰ E. MAZZA, *Il culto della croce nella liturgia del venerdì santo* cit., 2007. Per il caso specifico di Bassano si veda A. LUGO, *Il venerdì santo in Bassano. 1858: Reminescenze*, Venezia 1867.

⁵¹ Cfr. M. SHARP YOUNG, *George Grey Barnard and The Cloisters*, "Apollo", CVI, 1977, pp. 332-339; J. L. SCHRADER, *George Grey Barnard: the Cloisters and the abbey*, "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", XXXVII, 1979-1980, 1, pp. 2-52; P. CLEMEN, *George Grey Barnard*, "Die Kunst", XXIII, 1991, pp. 385-404; E. BRADFORD SMITH, *George Grey Barnard: artist, collector, dealer, curator*, in *Medieval art in America: patterns of*

Firenze all'inizio del secolo⁵².

Considerazioni tecniche e stilistiche mi hanno permesso di individuare quattro dei sei tabelloni originali⁵³, evidentemente rimossi dalla Croce nel corso del XIX secolo. Si è già accennato alla presenza di eleganti moduli incisi che decorano finemente il fondo oro della tavola (fig. 93): si tratta di un motivo realizzato a compasso che presenta, al proprio interno, un rigoglioso elemento vegetale formato da quattro foglie sinuose che si dispongono a coppie ai lati di un corpo centrale mistilineo, in cui ravvicinate incisioni creano una fitta trama di piccoli rombi; da tale dettaglio si allunga una pigna, tracciata in parte con punzoni circolari, e in parte a mano libera. Fra i singoli moduli così realizzati si dispongono, lungo il margine esterno della croce, disegni geometrici di foggia triangolare formati dalla rapida sequenza di piccoli bolli circolari, mentre all'interno fioriscono pigne analoghe a quelle che compongono la decorazione principale.

Un identico fregio decorativo si riscontra in altri dipinti, a tutta evidenza terminali di una croce stazionale, e da ricondurre allora ad un unico complesso: si tratta di una *Vergine dolente* conservata presso una collezione privata italiana e fino a poco tempo fa totalmente inedita⁵⁴ (cat. 10.2, tavv. CLIII, CLX, CLXIV; fig. 94), e del ben noto *Cristo redentore* del Museo Civico Eremitani di Padova⁵⁵ (cat. 10.1, tavv. CL, CLXII; fig. 95); a queste opere, e di conseguenza alla Croce Fogg, possiamo ipoteticamente associare inoltre due *Dolenti* già di collezione privata romana (cat. 20.3, tavv. CLI-CLII), e la cui ubicazione attuale è sconosciuta⁵⁶, che seppur analizzabili solo

collecting, 1800 – 1940, University Park (PA) 1996, pp. 133-142.

⁵² Fra la documentazione d'archivio conservata presso il Fogg Art Museum di Cambridge è presente anche un'interessante missiva datata 23 febbraio 1929, inviata da George Gray Barnard all'allora conservatrice del museo, in risposta ad un quesito che la stessa gli aveva posto tempo prima; Barnard sostiene ambiguamente di aver acquistato il dipinto una trentina di anni prima da un mercante fiorentino di cui non ricorda il nome, e di averlo comprato credendolo opera di un primitivo di XIII secolo. Sono grata al conservatore del Museo, Stephan Wolohojian, e alla sua assistente, Tara Cerretani, per avermi consentito di accedere al temporaneo magazzino museale in cui l'opera si trovava nel 2009, in attesa dell'allestimento nella nuova sede espositiva, e per avermi messo a disposizione la documentazione relativa alla Croce dipinta. Ringrazio inoltre Michael Carter, bibliotecario presso The Cloisters Library di New York, per avermi permesso di consultare il materiale d'archivio di The Barnard Archives, costituito in massima parte da corrispondenza privata, perizie e progetti, nel marzo del 2012.

⁵³ Z. MURAT, *Una "Vergine dolente" di Guariento: per la ricostruzione della croce opistografa del Fogg Art Museum di Cambridge*, "Arte Veneta", 67, 2010 (2011), pp. 102-117.

⁵⁴ La *Vergine dolente* era stata oggetto di una perizia da parte di Roberto Longhi; presso la fototeca dell'Istituto intitolato allo studioso, a Firenze, si conservano le foto del dipinto (numeri di inventario 0710128 e 0710129), sul retro delle quali lo stesso Roberto Longhi aveva tracciato una rapida annotazione: "*Guariento (attivo dal 1338 a circa il Settanta). Tabellone (a sinistra) di crocifisso sagomato simile a quello da me pubblicato in Paragone qualche anno fa; datazione c. 1360-1370*". Il tabellone di crocifisso cui Longhi allude va identificato in realtà nei *Due dolenti* di ubicazione sconosciuta, che già abbiamo proposto di collegare alla Croce Fogg, e che lo studioso aveva pubblicato nel 1957; R. LONGHI, *Guariento: un'opera difficile*, "Paragone", VIII, 1957, 91, pp. 37-40, in part. fig. 26.

⁵⁵ Si veda, con bibliografia precedente, F. PELLEGRINI, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 16 aprile – 31 luglio 2011), a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais e A. M. Spiazzi, Venezia 2011, pp. 100-101, cat. 3.

⁵⁶ I dipinti furono pubblicati da Longhi, e da allora mai più riconsiderati in sede critica; R. LONGHI, *Guariento: un'opera difficile* cit., 1957, fig. 26.

attraverso documentazione fotografica di repertorio⁵⁷, ed evidentemente molto ridipinti, mostrano di essere stilisticamente solidali agli altri pezzi.

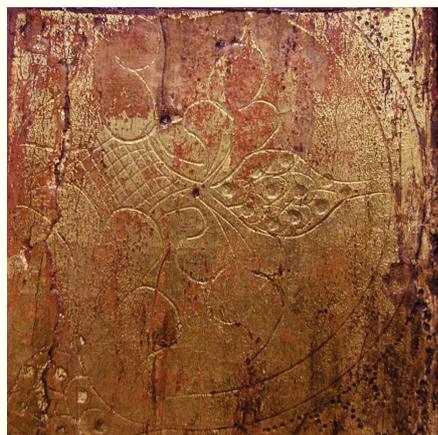


Fig. 93: Guariento, *Croce dipinta*. Cambridge (MA), Fogg Art Museum.

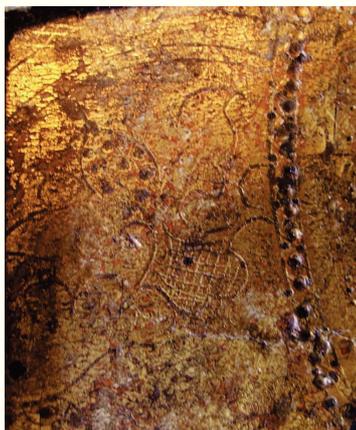


Fig. 94: Guariento, *Vergine dolente*. Collezione privata.



Fig. 95: Guariento, *Redentore*. Padova, Musei Civici Eremitani.

Il *Redentore* padovano, entrato a far parte delle collezioni museali nel 1906⁵⁸, fu da sempre concordemente attribuito a Guariento⁵⁹; anche la Croce Fogg, pubblicata da Anne Fitzgerald nel 1931⁶⁰ fu riconosciuta senza esitazioni al maestro padovano⁶¹. Sorprende allora che il dipinto degli

⁵⁷ Firenze, Fototeca della Fondazione Longhi, numeri di inventario 0710131 e 0710132.

⁵⁸ In tale anno fu ceduto al Museo dalla proprietaria, contessa Elena di Zacco; gli Zacco erano membri di un'antichissima ed illustre famiglia nobile di Padova, citata la prima volta nel 1080. Durante i secoli numerosi esponenti della famiglia si distinsero nella carriera diplomatica e militare, oltre che nelle scienze e nelle lettere; V. SPRETI, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana. Famiglie nobili e titolate viventi riconosciute dal Regio Governo d'Italia*, VI, Sala Bolognese 1981, pp. 987-988. Pare inoltre che, almeno alcuni di essi, collezionassero opere d'arte, giusta la nota di Giovambattista Rossetti, che parla di un palazzo Zacco a santa Sofia ricco di opere pittoriche di gran pregio, di cui fornisce un breve elenco; G. B. ROSSETTI, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture di Padova con alcune osservazioni intorno ad esse, ed altre curiose notizie di Giovambattista Rossetti*, Padova 1780, pp. 356-357.

⁵⁹ A. FITZGERALD, *Guariento di Arpo*, "Memoirs of the American Academy in Rome", IX, 1931, pp. 167-198, in partic. p. 192; A. MOSCHETTI, *Il Museo Civico di Padova: cenni storici e illustrativi*, Padova 1938, p. 422; L. GROSSATO, in *Da Giotto al Mantegna*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 9 giugno – 4 novembre 1974), a cura di L. Grossato, Milano 1974, s.i.p., cat. 12; F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento. Tutta la pittura* cit., 1974, pp. 66-67; EADEM, in *Da Giotto al tardogotico. Dipinti dei Musei Civici di Padova del Trecento e della prima metà del Quattrocento*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 29 giugno – dicembre 1989), a cura di D. Banzato e F. Pellegrini, Roma 1989, p. 65, cat. 22; D. BANZATO, in *Giotto e il suo tempo* cit., 2000, p. 316, cat. 8; F. PELLEGRINI, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento* cit., 2011, p. 101, cat. 3.

⁶⁰ A. FITZGERALD, *Guariento di Arpo* cit., 1931, pp. 178-182;

⁶¹ B. BERENSON, *Italian pictures of the Renaissance: a list of the principal artists and their works with an index of place*, Oxford 1932, p. 268; E. SANDBERG VAVALÀ, *Semitecolo and Guariento*, "Art in America", XXII, 1933, 1, pp. 3-15, in partic. p. 10; R. LOGNHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze 1946, p. 46; P. TOESCA, *Il Trecento*, Torino 1951 p. 716; R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia 1964, p. 109; B. BERENSON, *Italian pictures of the Renaissance: a list of the principal artists and their works, with an index of places, Central Italian and North Italian schools*, London 1968, p. 203; B. B. FREDERISCKSEN, F. ZERI, *Census of pre-nineteenth-century Italian paintings in North American public collections*, Cambridge (MA) 1972, p. 98; F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento. Tutta la pittura* cit., 1974, p. 60. Oltre agli interventi pubblicati, l'archivio del museo conserva materiale inedito con rapide osservazioni sul dipinto espresse da vari studiosi: al 3 giugno del 1938 risale una missiva di F. M. Perkins, che da Assisi rispondeva a M. E. Gilsman; lo studioso notava la maggior finezza esecutiva del Crocifisso Fogg rispetto all'esemplare di Bassano, evidente non solo nello stile dell'opera, ma anche nella tecnica e nel disegno delle figure. Simile opinione era espressa il 21 novembre 1938 da Evelyn Sandberg Vavalà, che si dichiarava sicura dell'attribuzione dell'opera a Guariento sulla base del confronto con il dipinto di

Eremitani, pur essendo stato precocemente individuato quale tabellone superiore di una croce dipinta⁶², non sia mai stato posto in relazione alla Croce Fogg, nemmeno in via del tutto ipotetica.

Ogni possibilità di ideale riassetto era del resto inficiata da un incongruo squilibrio cronologico: se infatti la critica datava, da un lato, il *Redentore* agli anni Trenta del Trecento, accostandolo alla Croce di Bassano⁶³, collocava di contro la Croce Fogg nei pieni anni Cinquanta⁶⁴, correttamente scorgendovi gli effetti della svolta gotica tipica di quel decennio.

Rispetto al dipinto di Bassano, tuttavia, quello di Padova palesa un'evoluzione nel senso di un maggior realismo, e di una resa partecipe del dato naturale. Si osservi, in particolare, la trattazione del volto di *Cristo redentore* (tav. CL; fig. 96), che il pittore ritrae con grande attenzione per i più minuti dettagli: alla linea sottile e arcuata delle sopracciglia si sovrappongono singole pennellate fittamente accostate, che sembrano voler scompigliare la peluria altrimenti troppo ordinata; così i baffi e la barba, restituiti con grande cura, e radi come se Cristo fosse qui ancora un giovinetto. Meglio orchestrata che a Bassano è anche l'incidenza della luce, e l'intensificarsi delle ombre, che contribuiscono a tornire la figura e a renderne la concretezza spaziale: con semplici rialzi più chiari, ad esempio, il pittore plasma i tendini tesi sul collo, mentre la posizione leggermente ruotata della mano destra è suggerita dall'addensarsi dell'ombra nella parte più in basso.

Ma è soprattutto l'inedita, struggente, espressività della figura a connotare il dipinto in un senso nuovo e diverso rispetto all'analoga opera di Bassano: Cristo fissa l'osservatore con sguardo afflitto e malinconico, quasi a manifestare la sofferenza non solo fisica, ma anche spirituale, patita sulla croce. Un richiamo al martirio è del resto suggerito dalle ferite che il Redentore esibisce sulle mani e sul costato, che nel precedente di Bassano erano invece assenti, e che sembrano voler indurre una più partecipe riflessione sul sacrificio di Gesù.

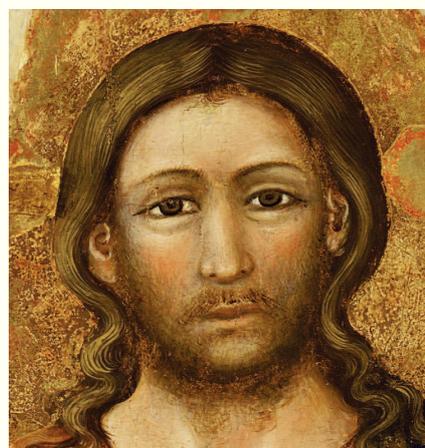


Fig. 96: Guariento, *Redentore*. Padova, Musei Civici Eremitani.



Fig. 97: Guariento, *Santa Caterina*. New York, Collezione Alana.

Bassano, modello ripreso nell'opera americana ma trattato con un'esecuzione notevolmente più raffinata. L'attribuzione dell'opera a Guariento era confermata anche da Millard Meiss, che interrogato in proposito nel luglio del 1958, rispondeva ribadendo con forza l'autografia del Maestro padovano.

⁶² F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento. Tutta la pittura* cit., 1974, pp. 66-67.

⁶³ Cfr. *supra*, nota 59.

⁶⁴ Cfr. *supra*, nota 61.

Tali considerazioni portano a datare il dipinto ad un momento successivo rispetto all'opera di Bassano, e a collocarlo, di contro, nei pieni anni Cinquanta. In questa direzione va anche la resa palpabile degli incarnati, pastosi e sottilmente modulati, e ben situabili nel clima della svolta gotica che caratterizza la fine degli anni Quaranta e l'inizio del decennio successivo. Caratteristiche simili si riscontrano in altre opere realizzate da Guariento attorno alla metà degli anni Cinquanta, a conferma della validità della datazione qui proposta: si confronti in particolare il volto del *Redentore* con alcuni degli angeli della cappella carrarese, o con la *santa Caterina* del trittico di collezione Alana (fig. 97), che con il dipinto in oggetto condividono non solo le fisionomie, ma anche l'impasto pittorico denso e morbidissimo. In tal senso mi pare si possa rivalutare anche il confronto già proposto dalla D'Arcais con il *Redentore* di South Hadley, la cui datazione va tuttavia posticipata al pieno sesto decennio (cat. 12, tavv. CLXVIII-CLXXI), ad un momento di poco successivo rispetto al dipinto di Padova. Sebbene più solenne e austero, forse anche per la diversa funzione per cui l'opera era pensata, il *Cristo* americano è ben confrontabile con il dipinto padovano di analogo soggetto, nella fisionomia simile, nell'incarnato fuso e illuminato da rialzi chiari, così come nel panneggio sovrabbondante.

Analoghe considerazioni stilistiche possono essere svolte in riferimento agli altri dipinti che abbiamo proposto di collegare alla Croce Fogg, ovvero la *Vergine dolente* di collezione privata e i due *Dolenti* di ubicazione sconosciuta.

La bellezza senza tempo della figura di Maria (cat. 10.2, tavv. CLIII-CLX) si impone non solo per l'altissima tenuta qualitativa della pittura, ma anche per la forza espressiva del volto, contratto dal dolore, e delle mani, strette una all'altra. L'incarnato morbido e vellutato, reso con tinte fuse e sfumate, è improvvisamente illuminato da rialzi chiari che torniscono le forme e danno risalto alle espressioni, negli occhi segnati dal pianto, nella mandibola contratta che scava la guancia, e nelle labbra sottili tese e serrate.

E' proprio la resa partecipe di moti ed espressioni, unita ad un nuovo interesse per la restituzione palpabile della superficie delle cose, che riconduce i due *Dolenti* già di collezione romana (cat. 10.3, tavv. CLI-CLII) ai dipinti fin qui analizzati, e che sostiene l'ipotesi che formassero in origine un unico dipinto. Pubblicati da Roberto Longhi con un'attribuzione a Guariento⁶⁵, e rapidamente liquidati da Francesca Flores D'Arcais come “*figure piuttosto rozze*”⁶⁶ non compatibili con lo stile del maestro, i dipinti dimostrano al contrario, pur sotto uno strato di ridipintura, lo schietto intervento del pennello di Guariento. I volti espressivi ma dignitosi, i panneggi mossi con grande eleganza, e l'indimenticabile dettaglio della mano alzata e aperta verso

⁶⁵ R. LONGHI, *Guariento: un'opera difficile* cit., 1957.

⁶⁶ F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento. Tutta la pittura* cit., 1974, p. 75

l'osservatore di *San Giovanni*, come a voler allontanare e respingere gli sguardi per vivere in privato il dolore del momento, sono elementi di altissima qualità che parlano di certo una lingua tutta guarientesca. Il fondo oro inoltre, pur se a sua volta ridipinto, palesa le tracce di antiche decorazioni incise, che ben potrebbero corrispondere ai moduli già analizzati, che caratterizzano tanto la Croce Fogg, quanto il *Redentore* di Padova e la *Vergine dolente* di collezione privata.

Un ulteriore riscontro che conferma ancor più la pertinenza dei vari dipinti ad un'unica opera, è dato dalle misure delle tavole che sono fra loro perfettamente compatibili: la larghezza del braccio superiore della Croce Fogg corrisponde infatti a 18 centimetri circa, adattandosi precisamente a quella della base del *Redentore* padovano, delle stesse dimensioni. Così anche la *Vergine dolente* va esattamente a congiungersi con il braccio laterale della Croce⁶⁷. Riposizionando idealmente gli originali tabelloni (tavv. CLIV-CLV), si ottiene un dipinto di dimensioni maggiori rispetto a quello attuale; l'altezza dell'opera infatti, che nella presente versione è di 195 centimetri doveva in origine essere pari a 210 centimetri circa; così anche la larghezza doveva essere più ampia, ma è difficile stimarla con esattezza perchè il supporto del terminale con la *Vergine dolente* è tagliato, anche se di poco, sul lato sinistro.

La stessa natura opistografa della croce suggerisce che essa fosse concepita per essere collocata in una sede che ne permettesse la visione da entrambi i lati⁶⁸. Doveva trattarsi, con ogni probabilità, di una barriera liturgica, posta a segnalare la zona più sacra dell'edificio in cui si trovava. Date le dimensioni ridotte dell'opera, in confronto a simili esempi della stessa tipologia ma di ben altra mole⁶⁹, è probabile che l'ambiente fosse una piccola chiesetta o cappella privata, e che più che di un tramezzo vero e proprio si trattasse di una meno ingombrante trave lignea simile a quella dipinta da Giotto nell'*Accertamento delle stigmate*, nella chiesa superiore di Assisi⁷⁰, che riproponeva allestimenti testimoniati già nel secolo precedente⁷¹, e su modello di quanto Giotto

⁶⁷ Ringrazio i proprietari del dipinto, che mi hanno permesso di vedere e analizzare l'opera, e di misurarne le dimensioni.

⁶⁸ In generale per i dipinti opistografi cfr. D. COOPER, *Franciscan choir enclosures and the function of double-sided altarpieces in pre-Tridentine Umbria*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", LXIV, 2001 (2002), pp. 1-54.

⁶⁹ La croce di Giotto di Santa Maria Novella, ad esempio, uno degli esemplari più imponenti del Trecento, misura 578 x 406 centimetri; quella di San Francesco a Rimini, oggi Tempio Malatestiano, 430 x 303 centimetri.

⁷⁰ Per un recente studio dedicato a simili problematiche si veda, con bibliografia precedente, A. DE MARCHI, "Cum dictum opus sit magnum": il documento pistoiese del 1274 e l'allestimento trionfale dei tramezzi in Umbria e Toscana fra Due e Trecento, in *Medioevo: immagine e memoria*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 23-28 settembre 2008), a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2009, pp. 603-621.

⁷¹ Nella chiesa di Santa Giulia a Lucca, ad esempio, a fine Duecento esisteva un Crocifisso collocato al di sopra di una struttura lignea trasversale che sovrastava il coro; per permettere ai fedeli di raggiungerlo e venerarlo era stato approntato un apposito palco nella navata, accessibile tramite una scala collocata in prossimità dell'ingresso alla chiesa; M. BACCI, *Investimenti per l'aldilà* cit., 2003, p. 33. Ancora a fine Duecento, e precisamente nel 1274, si registra una commissione al pittore fiorentino Coppo di Marcovaldo e al figlio Salerno per un crocifisso e due tavole da collocare "in coro et super coro" del duomo di Pistoia, oltre "unum crucifixum cum una trabe" da allestire sopra l'altare di San Michele nella stessa chiesa, accompagnato da una figura di San Michele e a due altre tavole con la Vergine e San Giovanni; V. M. SCHMIDT, *Tipologie e funzioni della pittura senese su tavola* cit., 2003, p. 532.

stesso aveva realizzato in cappella Scrovegni⁷². Tali strutture erano molto diffuse, nonostante oggi si tenda a sottostimarne l'esistenza sia per la mancanza quasi totale di esempi superstiti, sia per la scarsità di fonti documentarie ad esse riferibili; in anni recenti, tuttavia, si è assistito ad una rinnovata attenzione nei confronti di simili assetti, ed intrecciando documenti storici all'analisi materiale di dipinti ed architetture è stato possibile produrre stimolanti studi e nuove ipotesi⁷³.

Il dipinto opistografo di Guariento doveva essere collocato precisamente su una struttura di questo tipo. Come ho già avuto modo di argomentare⁷⁴, è possibile che la croce dipinta facesse in origine parte dell'arredo della cappella carrarese (cat. 9, tavv. LXXX-CXLVII), la cui decorazione pittorica era stata affidata allo stesso Guariento. Un'ipotesi di questo tipo trae conferma dal dato stilistico e tecnico, che come già discusso permette di ancorare l'opera alla prima metà degli anni Cinquanta, ovvero il periodo in cui il maestro era al lavoro alla reggia, oltre che da considerazioni sullo spazio interno dell'ambiente e sulla sua possibile organizzazione.

Come già argomentato, l'originario assetto della cappella e dei suoi spazi interni è solo in parte ricostruibile dopo le devastanti distruzioni settecentesche; l'ipotesi che vi fosse collocata una bassa traversa lignea, suggerita anche dal confronto con la cappella Scrovegni che dovette qualificarsi come struttura normativa ed imprescindibile modello di riferimento per l'epoca, e la sua individuazione sono subordinate all'ideale ricollocazione dell'altare, cui la barriera doveva accostarsi. Se l'altare fosse stato ubicato sulla parete settentrionale, la trave avrebbe potuto innestarsi in corrispondenza della finestra lì accanto, dove la cornice ad archetti ciechi muta improvvisamente il taglio prospettico passando da una visione fortemente scorciata ad una al contrario frontale (figg. 59-60). Se così fosse stato, la croce avrebbe potuto porsi in rapporto tipologico con la raffigurazione del *Sacrificio di Isacco* (tav. XC), dipinto proprio accanto alla finestra, che nel Medioevo veniva spesso interpretato quale prefigurazione del sacrificio di Cristo stesso sulla croce⁷⁵. Se invece l'altare, come sembra, fosse stato collocato sulla parete opposta, la trave avrebbe potuto essere fissata comunque accanto all'altra finestra, e forse in corrispondenza delle cornici modanate -uniche interruzioni poste dal pittore al libero fruire della narrazione- che inquadravano l'apertura, e di cui rimane una porzione a testimoniare dell'originale assetto figurativo. Volendo anche in questa seconda ipotesi cercare un rapporto di significato con le raffigurazioni

⁷² Sulla barriera liturgica della cappella Scrovegni si vedano A. MOSCHETTI, *La distrutta iconostasi della Cappella Scrovegni*, "Atti e memorie della Regia Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova", XXXIX, 1923, pp. 177-183; A. PROSDOCIMI, *Sull'iconostasi nella Cappella degli Scrovegni*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXIV, 74, 1985, pp. 49-52; D. BANZATO, *La Croce di Giotto dei Musei Civici di Padova* cit., 1995; A. TARTUFERI, in *Giotto e il suo tempo* cit., 2000.

⁷³ A. DE MARCHI, "Cum dictum opus sit magnum" cit., 2009.

⁷⁴ Z. MURAT, *Una "Vergine dolente" di Guariento*, cit., 2011.

⁷⁵ L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien. Tome II. Iconographie de la Bible. I. Ancien Testament*, Paris 1956, pp. 134-137.

affrescate lì accanto, lo si potrebbe ipoteticamente individuare nell'episodio dell'*Ebbrezza di Noè* (tav. LXXXIV), essendo il vino simbolo del sangue e del sacrificio di Cristo sulla croce⁷⁶.

Al di là di simili ipotesi, che non possono assolutamente considerarsi probanti finché non sostenute da fondate attestazioni, la possibilità che la Croce opistografa facesse parte dell'arredo della cappella carrarese mi pare piuttosto ragionevole considerando l'attenta gestione del suo spazio interno e del generale assetto figurativo, che certo mirava a costruire un complesso di profondo significato e di grande valenza estetica. Poiché, inoltre, non sono note altre cappelle private nella Padova dell'epoca, -e la storia collezionistica del dipinto suggerisce che venga precisamente dal capoluogo euganeo⁷⁷- e in virtù infine del coinvolgimento di Guariento nella realizzazione dell'intero apparato decorativo della chiesetta carrarese, mi pare assai verosimile che la Croce Fogg fosse stata commissionata per dotare appunto la cappella di tutto il necessario arredo liturgico e figurativo.

Quando, nel corso dell'avanzato Cinquecento, la cappella fu munita di una nuova pala d'altare, quella tuttora esistente dipinta da Alessandro Maganza, e verosimilmente nella stessa occasione vennero affrescati il *San Paolo* sulla parete meridionale, e l'altro *Santo* su quella settentrionale, la barriera liturgica ormai non più consona alle mutate pratiche devozionali venne smontata e la croce opistografa dismessa, in relazione a quanto contemporaneamente si andava

⁷⁶ *Ivi*, pp. 112-115.

⁷⁷ Come già detto, George Gray Barnard acquistò la Croce ora Fogg a Firenze da un anonimo antiquario locale. E' significativo che a inizio Novecento esistessero fitti rapporti di scambio fra il mercato fiorentino e quello padovano: a Padova, proprio in quegli anni, era attivo Natale Sanavio, personaggio controverso la cui attività è avvolta nell'ombra; come Barnard era anche lui scultore, così come i suoi figli, e come Barnard esercitava in modo non sempre trasparente l'attività di mercante d'arte. A suo figlio Augusto si deve la vendita del crocifisso ligneo ora al Metropolitan Museum di New York; come risulta dal dossier del museo, Joseph Brummer l'aveva acquistato nel 1928 con l'intermediazione di Pietro Tozzi, dall'antiquario fiorentino Pietro Testa. Pare, tuttavia, che prima di essere immessa sul mercato antiquario da Augusto Sanavio, l'opera fosse rimasta per anni nel laboratorio del padre Natale, che nello stesso stabile teneva anche una scuola di disegno. Sanavio aveva fornito una generica indicazione di provenienza, dicendo che il pezzo si trovava un tempo in un monastero tra Padova e Treviso, mentre sappiamo ormai con certezza che la scultura viene dalla Basilica padovana di Santa Giustina. Per quanto sia difficile, oggi, ricostruire le dinamiche delle poco limpide vendite antiquarie avvenute in quegli anni, potremmo ipotizzare un coinvolgimento di Natale Sanavio anche per la commercializzazione della Croce Fogg: il mercante avrebbe potuto avere accesso ad un certo numero di ambienti grazie alla sua attività di scultore al servizio del Comune, continuata poi dai figli, e talvolta addirittura della Soprintendenza (A. CALORE, *Un crocifisso "padovano" al Metropolitan Museum*, "Padova e il suo territorio", 18, 2003, 104, pp. 29-31; A. NAVE, *Augusto Sanavio: uno scultore tra Padova e il Polesine*, *ivi*, pp. 23-28; IDEM, *Augusto Sanavio e la scultura a Padova alla vigilia della Grande Guerra*, "Padova e il suo territorio", 21, 2006, 122, pp. 24-26; IDEM, *Natale Sanavio fra Padova e il Polesine*, "Padova e il suo territorio", 25, 2010, 144, pp. 22-27); la Croce avrebbe potuto essere smembrata a Padova, il *Redentore* smerciato sul posto e acquistato da una famiglia di amatori locali, gli Zacco, come dipinto da cavalletto, gli altri elementi immessi sul mercato fiorentino tramite i contatti locali di Sanavio, e forse dello stesso Testa. I tre dolenti ora noti sarebbero rimasti in Italia, seguendo la via del mercato locale; la Croce dipinta invece, di impatto visivo ben diverso, avrebbe subito attirato le mire di spregiudicati acquirenti internazionali. Prima però l'opera avrebbe dovuto essere resa più appetibile, e allora sarebbe stata inserita in una nuova cornice e completata di medaglioni falsi. È difficile credere che un conoscitore del calibro di Barnard l'avesse potuta scambiare realmente per un'opera di XIII secolo, e che non ricordasse niente delle circostanze dell'acquisto, nonostante tenesse un registro piuttosto accurato e dettagliato della sua attività, che ora si conserva in parte presso i Cloisters Library and Archives di New York.

facendo per tramezzi di più vaste dimensioni. E' possibile che per un certo periodo la croce venisse ricoverata in sacrestia, destino comune a molte opere considerate obsolete, la cui presenza è suggerita dalle già citate suppellettili liturgiche di cui disponeva Taddea d'Este e che sappiamo dalle fonti essere conservate “*in curia domini*”⁷⁸, verosimilmente in uno spazio annesso alla cappella (cfr. § 3.1.2), o che venisse destinata precocemente ad una sede periferica. Sicuramente, comunque, già alla fine dell'Ottocento fu immessa sul mercato antiquario, come indica chiaramente la sua storia collezionistica.

L'ultimo crocifisso a noi noto dipinto dal pittore è attualmente conservato presso la chiesa di San Francesco a Bassano (cat. 21, tav CCLII), dove fu portato nel 1927 in sostituzione del già analizzato dipinto commissionato da Maria de' Buvolini; in origine l'opera faceva parte, tuttavia, dell'arredo pittorico del duomo bassanese, Santa Maria in Colle⁷⁹. Il dipinto si caratterizza per la singolare forma del piede, a campana molto espansa, e per gli altrettanto fantasiosi tabelloni che in parte si discostano dal modello stabilito da Giotto e confermano la grande capacità di rinnovamento del pittore. A lungo ritenuto copia di quello commissionato a Guariento da Maria de' Buvolini, e datato agli anni quaranta del Quattrocento⁸⁰ probabilmente per la sovrapposizione documentaria con quello, processionale e argenteo, commissionato nel 1449 a Filarete⁸¹, è stato infine ricondotto alla mano di Guariento stesso cui viene ormai unanimemente attribuito⁸².

L'espressività accentuata e caricata dei protagonisti, che si evidenzia non solo nei tratti dei volti, come deformati dal dolore, ma anche nella gestualità animata e partecipe, induce a collocare l'opera nei pieni anni Sessanta. Figure così concepite trovano infatti efficace confronto nella *Crocifissione* di Ferrara (cat. 20, tav. CCL), valva sinistra di un dittico smembrato nel corso del Settecento, come si dirà meglio più avanti, per lungo tempo attribuita a Cristoforo da Ferrara proprio in ragione della *vis* espressiva che la connota. Ricondotta a Guariento da Evelyn Sandberg Vavalà⁸³, è ora concordemente assegnata al maestro e datata al pieno settimo decennio. Analoghe forza comunicativa e intensità drammatica si rintracciano negli affreschi della cappella maggiore

⁷⁸ C. CAVALLI, *Il Tesoro della Cattedrale di Padova. Storia in età carrarese*, Tesi di specializzazione in Storia dell'Arte e delle Arti minori, rel. Dott.ssa Giovanna Baldissin Molli, Università degli Studi di Padova, A. A. 2003-2004, p. 8.

⁷⁹ G. ERICANI, in *Guariento e la Padova carrarese*. *Guariento* cit., 2011, pp. 186-187, cat. 30.

⁸⁰ G. B. VERCI, *Notizie intorno alla vita e alle opere* cit., 1775, pp. 20-21; O. BRENTARI, *Guida storico-alpina di Bassano-Sette Comuni*, Bassano 1885, p. 41.

⁸¹ Verci afferma infatti che la croce del 1440 esibiva alla base gli stemmi della città; mentre quella di Guariento ne è priva, quella di Filarete ne è invece precisamente provvista, ed è quindi possibile che Verci attribuisse alla Croce dipinta i documenti relativi invece a quella metallica, e che confondesse di conseguenza anche le datazioni; cfr. G. ERICANI, in *Guariento e la Padova Carrarese*. *Guariento* cit., 2011. Sulla croce di Filarete cfr. G. ERICANI, in *Oreficeria sacra in Veneto. I. Secoli VI-XV*, a cura di A. M. Spiazzi, Cittadella (Pd) 2004, pp. 174-176, cat. 91.

⁸² Cfr. G. ERICANI, in *Guariento e la Padova Carrarese*. *Guariento* cit., 2011.

⁸³ E. SANDBERG VAVALÀ, *Semitecolo and Guariento*, “Art in America and elsewhere”, 22, 1934, pp. 3-15, in partic. pp. 10, 13.

della Chiesa degli Eremitani di Padova (cat. 19, tavv. CCXIV-CCXLIX), dipinti negli inoltrati anni Sessanta, che mostrano un'umanità appassionata e vivissima, impegnata in azioni talvolta frenetiche (e si vedano gli sgherri che con veemenza scagliano pietre contro San Filippo nella scena del suo martirio, tav. CCXXI; o le sapide scenette dell'Antico Testamento, tavv. CCXXXI-CCXXXIV), talaltra più pacate e composte, ma comunque sempre interpretate con struggente fervore.

Nel 1775 Giambattista Verci citava la croce all'interno del Duomo di Bassano, “*sulla trave che attraversa il coro*”⁸⁴, un allestimento, quindi, piuttosto simile a quello realizzato nella chiesa francescana, di cui già si è detto; alcuni documenti lasciano intendere che fosse stato il vescovo Dionisio Dolfin, durante la visita pastorale del febbraio del 1613⁸⁵, a suggerire il nuovo assetto sull'arco trionfale, probabilmente per evidenziare la centralità della croce nelle celebrazioni liturgiche. Lo spostamento avvenne solo dopo il 1684, anno in cui il dipinto, fino ad allora collocato nei pressi dell'altare del Rosario, venne portato “*sopra il coro*”, ovvero appunto sulla trave lignea da cui pendevano anche le lampade votive accese dal comune -che vantava il giuspatronato sulla chiesa- in onore della Madonna⁸⁶.

Le intitolazioni mutevoli degli altari, e le numerose modifiche interne alla chiesa, il cui aspetto attuale è frutto di invasivi lavori di restauro, non agevolano l'analisi dell'originario allestimento del crocifisso. Sappiamo tuttavia che l'altare del Rosario, presso cui l'opera si trovava nel Seicento, risale al 1584 circa, quando fu eretto per volontà della Confraternita del Santissimo Rosario⁸⁷; pochi anni più tardi, vi fu traslato l'altare della Santa Croce, con conseguente doppia intitolazione.

E' allora possibile che il crocifisso di Guariento fosse in origine legato all'altare della Santa Croce, e che quando il titolo passò all'altare del Santissimo Rosario vi venisse traslato anche il dipinto, poiché la prassi in uso nel Trecento prevedeva appunto che altari dedicati alla croce fossero dotati di arredi pittorici che ne raffiguravano il titolo. Spesso, inoltre, altari così consacrati erano collocati nei pressi dei tramezzi o di analoghe barriere liturgiche; nel caso del duomo di Bassano, simili strutture non sono documentate, sebbene le numerose attestazioni che parlano di una “*porta di mezzo*”⁸⁸ lascino aperta la possibilità che una qualche divisione liturgica, di fatto, esistesse anche

⁸⁴ G. B. VERCI, *Notizie intorno alla vita e alle opere* cit., 1775, pp. 20-21.

⁸⁵ F. SIGNORI, *Storia di un edificio*, in *Il Duomo di Santa Maria in Colle di Bassano del Grappa*, a cura del Comitato per la Storia di Bassano, Vicenza 1991, pp. 13-31, in partic. p. 20.

⁸⁶ F. SIGNORI, *Storia di un edificio* cit., 1991, pp. 21-22; F. SBORDONE, *La “Fabbrica del Duomo” nell'ultimo ventennio del '600*, in *Il Duomo di Santa Maria in Colle* cit., 1991, pp. 32-43, in partic. p. 35.

⁸⁷ L. ALBERTON VINCO DA SESSO, F. SIGNORI, *Gli altari*, in *Il Duomo di Santa Maria in Colle* cit., 1991, pp. 60-82, in partic. pp. 74, e 80-82. Il rinnovato assetto è precisamente registrato nella visita pastorale del 27 giugno del 1592, quando si ricorda che “*Altare Sancte Crucis translatum fuit ad altare Sanctissimi Rosarii*”; F. SIGNORI, *Storia di un edificio* cit., 1991, p. 28, nota 58.

⁸⁸ Il 10 ottobre del 1561 il vicario generale di Vicenza visitava la pieve di Bassano; fra le altre cose, disponeva “*che la porta di mezzo della ditta Gesia sia racconcià et restaurata in termine de un mese prossimo*”; *ivi*. pp. 21-22.

in questa chiesa. La stessa circostanza che l'altare della Santa Croce venisse traslato in altro sito, e presso un altro altare, alla fine del Cinquecento, supporta ulteriormente l'ipotesi che l'edificio fosse in origine dotato di barriera liturgica, e che la traslazione si rendesse necessaria dopo l'abbattimento del podio, secondo una prassi ben testimoniata per l'epoca. La tipologia dell'opera, del resto, così come la sua struttura con vasto piede a campana, e la sua funzione di croce stazionale, ben si adatterebbero ad una collocazione *in medio ecclesiae*.

Ciò che interessa notare è che nella chiesa inferiore, una sorta di cripta di cui il duomo era dotato verosimilmente fin dall'origine, e che fu chiusa alla fine del Cinquecento⁸⁹, esisteva un altro altare, intitolato al Crocifisso, dove era esposto il pregevole Crocifisso ligneo di epoca romanica ora a sua volta rimosso dal duomo e ricollocato nella cappella destra della chiesa di San Francesco⁹⁰.

Si tratta quindi di un interessante allestimento, in cui un'unica chiesa era dotata di più crocifissi che verosimilmente assolvevano ad analoghe funzioni liturgiche e devozionali, secondo una prassi già nota attraverso altri analoghi esempi⁹¹. La critica ha ben dimostrato come, in questi casi, le croci più antiche venissero sostituite da esemplari moderni, pur continuando talvolta a coesistere in virtù di particolari ragioni culturali; l'abbazia di Sant'Antimo, ad esempio, possedeva appunto una grande croce romanica lignea ed una più recente croce dipinta⁹², che convivevano efficacemente all'interno del medesimo spazio liturgico. Nel nostro caso, evidentemente, il crocifisso più antico, molto venerato a Bassano, venne mantenuto appunto per il culto di cui il popolo lo faceva oggetto, ma fu presto affiancato da un secondo dipinto, più moderno tanto per stile quanto per tipologia, e destinato ad una zona diversa della chiesa, in modo da essere sempre ben esposto alla pubblica vista dei laici e alla loro devozione.

5.2 I POLITTICI

La produzione su tavola del pittore vanta numerosi polittici, che si distinguono per l'alta qualità e le dimensioni da immaginare piuttosto imponenti. Il loro studio è ostacolato da alcune innegabili difficoltà: anzitutto, nessuno di essi si trova ancora nel contesto originario per il quale fu dipinto, poiché tutti furono al contrario immessi precocemente sul mercato antiquario; la mancanza di efficace documentazione storica, che non riporta mai la provenienza delle opere, non permette di individuare con precisione l'originaria ubicazione dei dipinti, in taluni casi circoscrivibile in termini

⁸⁹ *Ivi*, p. 17.

⁹⁰ Cfr. D. SAMADELLI, in *Ezzelini. Signori della Marca nel cuore dell'Impero di Federico II*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, palazzo Bonaguro, 16 settembre 2011 – 6 gennaio 2002), a cura di C. Bertelli e G. Marcadella, Bassano-Vicenza 2001, pp. 153-154, cat. IV.2.

⁹¹ V. M. SCHMIDT, *Tipologie e funzioni della pittura senese su tavola cit.*, 2003, p. 535.

⁹² *Ibidem*.

piuttosto generici sulla base di più ampie considerazioni esteriori. Inoltre le opere furono smembrate allo scopo evidente, e ben testimoniato fra Sette e Ottocento, di ricavare maggiori guadagni vendendo singole porzioni come autonomi quadri da cavalletto, piuttosto che ingombranti polittici, per i quali il mercato era certamente più limitato.

Nelle pagine che seguono si tenterà di procedere ad un'analisi che, pur tenendo conto delle oggettive difficoltà e delle conseguenti limitazioni, approdi ad una conoscenza quanto più possibile completa di questa tipologia di opere.

Momento fondamentale di studio è il confronto con la coeva produzione di pale d'altare soprattutto veneziane, e non solo perchè i prodotti lagunari sopravvivono in percentuale piuttosto numerosa e costituiscono quindi un ottimo campionario tipologico; ma anche perchè Venezia era allora all'avanguardia in tale ambito produttivo, al punto che i polittici veneziani erano richiesti in molte città su entrambe le sponde dell'Adriatico⁹³, ed è senz'altro ai pittori lagunari che bisogna guardare per individuare i modelli dell'epoca.

Il polittico ora conservato presso il Norton Simon Museum di Pasadena (cat. 4, tavv. XV-XXXIX) si presenta come l'unico esempio superstite e integro, seppur rimaneggiato, di questa tipologia di opere eseguite dal pittore.

La vicenda storica e collezionistica del dipinto, finora ricostruita a partire da informazioni riferite da fonti più tarde, può ora avvalersi di nuove scoperte documentarie che aggiungono fondamentali tasselli e permettono finalmente di approfondire l'analisi dell'opera precisandone in particolare l'area di provenienza, ma anche ricostruendone i riallestimenti ottocenteschi.

Karl Eugen Czernin infatti, che comprò il dipinto nell'Ottocento e presso i cui eredi rimase fino al 1972⁹⁴, teneva minuziosi diari in cui registrava, fra le altre cose, gli acquisti di opere d'arte; la preziosissima fonte è stata rivalutata solo di recente, ed è attualmente oggetto di un approfondito studio da parte di Roswitha Juffinger⁹⁵, direttrice della Residenzgalerie di Salisburgo, cui va tutta la mia gratitudine per avermi segnalato alcune fondamentali notizie in merito al polittico Norton.

Il 28 maggio del 1845 il conte annota di essersi recato assieme a Joseph Calasanz Arneth, che lavorava alle collezioni del Belvedere assieme a suo padre, allora responsabile della collezione di dipinti imperiali, presso il noto conoscitore e mercante d'arte Joseph Daniel Böhm. Lì aveva visto e valutato l'acquisto di varie opere, fra cui sculture lignee e manufatti eburnei, disegni attribuiti a

⁹³ Cfr. A. DE MARCHI, *Tavole veneziane, frescanti emiliani e miniatori bolognesi. Rapporti figurativi tra Veneto ed Emilia in età gotica*, in *La pittura emiliana nel Veneto*, a cura di S. Marinello e A. Mazza, Modena 1999, pp. 2-44, in partic. p. 4.

⁹⁴ In quell'anno l'opera fu acquistata dalla Norton Simon Foundation, che la comprò ad un'asta Christie's; Vendita Christie's, Manson and Woods, Londra, 7 luglio 1972, lotto 14.

⁹⁵ Lo studio è condotto nell'ambito del progetto Forschungsförderungsfonds Projekt P22188-G18, "Die Czernin'sche Gemäldegalerie in Wien", a cui lavorano Roswitha Juffinger e Imma Walderdorff.

Raffaello ed una non meglio specificata opera di Holbein. Ciò che interessa in modo particolare è che, subito dopo il breve elenco di oggetti visionati, annota puntualmente: “*Ich kaufe altes [sic] Altar aus dem 14ten Jahrhundert (circa 1340) aus 26 Stücken bestehend. Bohm [sic] hatte es von Padua mit gebracht*”⁹⁶. Si tratta, evidentemente, del polittico Norton, il cui acquisto, finora fatto genericamente risalire ad un momento precedente al 1847, quando l'opera fu descritta da Rudolf Eitelberger⁹⁷, data quindi precisamente al 28 maggio del 1845. Sul retro dell'opera compaiono due sigilli di Joseph Daniel Böhm (tav. XXXVIII), a conferma del suo ruolo nella vendita del pregevole dipinto.

L'appunto, pur breve, è tuttavia denso di preziosissime informazioni: anzitutto si fa esplicito riferimento al fatto che l'opera era allora divisa in 26 pezzi, che significa che il dipinto, prima di essere inviato a Vienna, era stato privato della cornice e il supporto era stato resecatato in corrispondenza delle singole scenette narrative e figure di santi; si specifica inoltre la cronologia del dipinto, indicata attorno al 1340, e si afferma che l'antiquario Böhm l'aveva acquistato a Padova.

In una nota di poco successiva inoltre, datata 31 maggio 1845, il nuovo proprietario dell'opera afferma “*Das alte AltarGemälde ist zusammengestellt und wirklich sehr interessant*”⁹⁸, informando quindi implicitamente del fatto che il polittico era completo, sebbene giunto nelle sue collezioni smontato in numerose porzioni. Tale operazione aveva lo scopo, evidentemente, di agevolare il trasporto dell'opera; sulle singole tavole erano stati tracciati dei numeri a matita, tuttora visibili al di sotto della cornice moderna, ed evidentemente funzionali al rimontaggio del polittico. Lo stratagemma, tuttavia, non fu sufficiente ad evitare errori, e quando l'opera fu restaurata e rimontata da Erasmus Engert, che intervenne nel 1846⁹⁹, l'ordine di alcune scene fu platealmente invertito: si verificò, così, la singolare circostanza che nella cimasa Maria è presentata al tempio prima di venire al mondo, poiché l'ordine dei due episodi -ovvero appunto la *Nascita di Maria* e la *Presentazione di Maria al tempio*- venne evidentemente confuso¹⁰⁰. Inoltre, alcune foto di inizio Novecento (tav. XVII) mostrano un'altra incongruenza, poi corretta quando l'opera fu restaurata dopo l'acquisto da parte della Norton Simon Foundation: la successione in sequenza della *Pentecoste* e dell'*Ascensione di Cristo* era stata infatti invertita, mentre nella versione presente è correttamente ripristinata.

⁹⁶ Il diario è conservato a Praga; Státní oblastní archiv v Třeboni, poboka Jindřichův Hradec, Rodinný Archiv Černín, Diario no. 112 (27.5.1844 – 26.5.1846).

⁹⁷ R. EITELBERGER, *Die Kunstsammlung des Hrn. Direktors J. D. Böhm in Wien*, “Österreichische Blätter für Literatur, Kunst, Geschichte, Geografie, Statistik und Naturkunde”, IV, 1847, p. 993.

⁹⁸ Státní oblastní archiv v Třeboni, poboka Jindřichův Hradec, Rodinný Archiv Černín, Diario no. 112 (27.5.1844 – 26.5.1846).

⁹⁹ Cfr. R. EITELBERGER, *Die Kunstsammlung des Hrn. Direktors* cit., 1847.

¹⁰⁰ Cfr. K. WILCZEK, *Katalog der Graf Czernininschen Gemäldegalerie in Wien*, Wien 1936, pp. 63-64, cat. 22.

Il dipinto così rimaneggiato fu subito esposto nella galleria del conte Czernin, dove nel 1847



Fig. 98: R. Mössmer, *Cappella di Palazzo Czernin, Vienna* (acquerello). Státní hrad a zámek, Jindřichův Hradec; (foto: Dr. Roswitha Juffinger).

Eitelberger lo vide e descrisse¹⁰¹. Un inedito acquerello che qui si pubblica (fig. 98) -per il quale devo ringraziare ancora una volta Roswitha Juffinger- mostra in delicati colori la stanza in cui il dipinto era esposto: il conte aveva ricreato una cappella, in cui opere di varia tipologia e cronologia simulavano un ambiente religioso. Su un finto altare era esposto il polittico. Il valore documentario del disegno non si limita alle importanti informazioni che suggerisce sulla prassi espositiva e museologica dell'epoca; risiede anche nella possibilità di verificare come l'aspetto ottocentesco dell'opera corrispondesse, sostanzialmente, a quello attuale.

Già Heribert Hutter¹⁰² e John White¹⁰³ si interrogarono sull'originario assetto delle tavole, suggestionati anche dalla lettura della descrizione di Eitelberger, che delineava un dipinto leggermente diverso rispetto all'attuale -ma probabilmente a causa della disattenzione dell'autore, che scrisse forse ad una certa distanza di tempo rispetto al momento in cui aveva visto l'opera¹⁰⁴-, e arrivarono a proporre due ricostruzioni diverse, la prima basata essenzialmente su considerazioni iconografiche e sul confronto con la coeva produzione veneziana, la seconda sull'analisi della venatura del legno di supporto.

Ragioni tecniche e stilistiche suggerivano a White un'ipotesi estrema, ovvero che il dipinto fosse il frutto dell'arbitrario rimontaggio di segmenti derivanti da opere diverse; lo studioso

¹⁰¹ R. EITELBERGER, *Die Kunstsammlung des Hrn. Direktors* cit., 1847.

¹⁰² H. HUTTER, *Das Polyptychon der Sammlung Czernin*, "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", 60, 1964, pp. 35-58.

¹⁰³ J. WHITE, *The reconstruction of the polyptych ascribed to Guariento in the collection of the Norton Simon Foundation*, "The Burlington Magazine", CXVII, 1975, pp. 517-526 (riedito in J. WHITE, *Studies in late Medieval Italian Art*, London 1984, pp. 319-339).

¹⁰⁴ Secondo Rudolf Eitelberger il dipinto sarebbe stato formato da 20 formelle, che cita in un ordine che non ha riscontro in quello visibile nell'acquerello ottocentesco, corrispondente all'attuale: l'autore parla dell'*Annunciazione*, la *Natività*, l'*Adorazione dei Magi*, la *Presentazione al Tempio*, la *Lavanda dei piedi*, il *Bacio di Giuda*, la *Flagellazione*, la *Crocifissione*, la *Deposizione*, l'*Ascensione*, la *Pentecoste*, una *Riunione degli Apostoli* (?), *Cristo sul monte degli Ulivi*, la *Resurrezione*, la *Discesa al limbo*, *san Martino*, *san Nicola*, la *Nascita della Vergine* e la *Presentazione di Maria al Tempio*. Alcuni degli episodi citati dall'autore non compaiono nel dipinto, ed in particolare la misteriosa *Riunione degli Apostoli* e *Cristo sul monte degli Ulivi*; nella descrizione, di contro, sono assenti vicende tuttora ben visibili come l'*Incoronazione della Vergine*, il *Noli me tangere*, il *Giudizio Finale*, oltre ai *santi Giustina, Francesco, Prosdocimo e Caterina d'Alessandria*. E' possibile che Eitelberger confondesse alcune iconografie, travisandone platealmente il soggetto.

proponeva inoltre che in origine il numero di scenette narrative fosse superiore¹⁰⁵ (fig. 99), e che per ragioni sconosciute non tutte fossero state poi riassemblate assieme.

L'ipotesi di White va decisamente scartata: anzitutto stile e tecnica del dipinto sono precisamente solidali in ogni sua parte, considerazione che esclude decisamente la possibilità che si tratti di un arbitrario riassetto di opere diverse; in secondo luogo, l'iconografia era il frutto di precise scelte operate dalla committenza, e il fatto che la biografia di Cristo non sia completa nel polittico, oltre ad avere una logica spiegazione nelle dimensioni contenute del dipinto ed un preciso riscontro nella produzione dell'epoca, corrisponde appunto alle specifiche modalità decisionali del finanziatore dell'opera.

L'ipotesi di Heribert Hutter riveste al contrario notevole interesse, appare molto convincente e decisamente condivisibile. Nella ricostruzione dello studioso (fig. 100) il polittico si articola in due registri narrativi scanditi in tre scene ciascuno, di contro all'attuale versione che mostra tre registri con due soli episodi. Il conseguente riallestimento delle scene narrative appare quanto mai coerente anche dal punto di vista iconografico: accanto al pannello centrale, con l'*Incoronazione*, si dispongono a sinistra Scene dell'infanzia di Cristo, a partire dalla *Natività*, l'*Adorazione dei Magi*, e

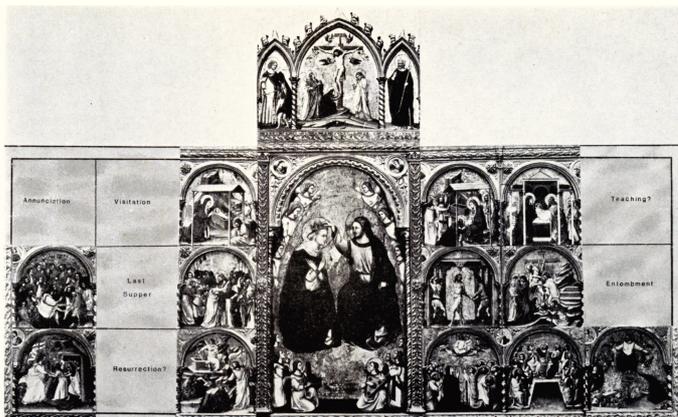


Fig. 99: Guariento, *Polittico dell'Incoronazione*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum; proposta ricostruttiva (da White).

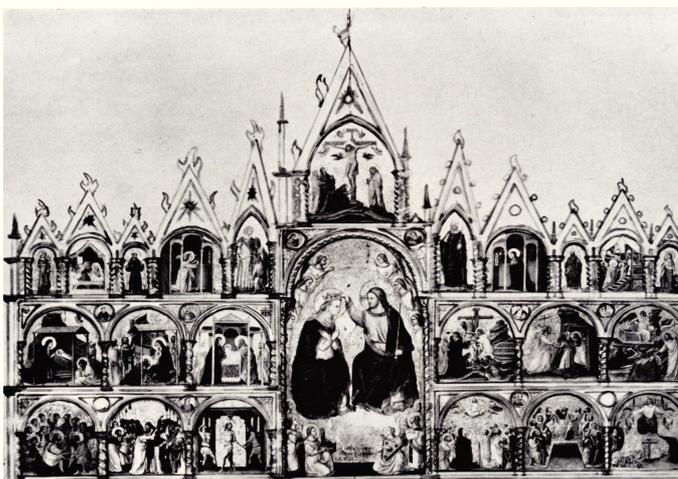


Fig. 100: Guariento, *Polittico dell'Incoronazione*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum; proposta ricostruttiva (da Hutter).

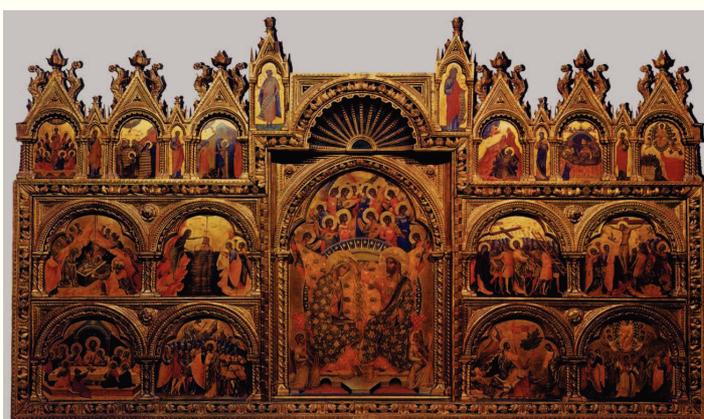


Fig. 101: Paolo Veneziano, *Polittico di Santa Chiara*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.

¹⁰⁵ Mancherebbero quindi all'appello l'*Annunciazione* e la *Visitazione*, *Gesù fra i dottori*, l'*Ultima cena*, la *Deposizione nel sepolcro* e la *Resurrezione*.

fino alla *Presentazione al Tempio*; la narrazione prosegue con i fatti che preannunciano e anticipano la Crocifissione, dalla *Lavanda dei piedi*, al *Bacio di Giuda* e per finire con la *Flagellazione*; seguono i tre momenti salienti successivi alla Crocifissione, con la *Deposizione*, la *Discesa al limbo*, e il *Noli me tangere*; per concludere, infine, con gli episodi successivi all'Assunzione, a partire dall'Assunzione stessa, fino alla *Pentecoste* e al *Giudizio Finale*. Anche la cimasa risulta più ordinata, con la *Crocifissione* che mantiene la posizione centrale, la sequenze delle scene mariane ripristinata, e i santi disposti con maggiore rigore. Ai lati della *Crocifissione* della cimasa potevano essere due ulteriori piccoli pannelli con immagini di santi a figura intera, come verificabile ad esempio nel polittico di Santa Chiara di Paolo Veneziano (fig. 101), conservato presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia¹⁰⁶, assetto che permetterebbe inoltre di raggiungere le 26 tavole citate da Czernin nella nota del 1845, di contro alle 24 attuali.

La ricostruzione proposta dallo studioso appare assai credibile anche dal punto di vista formale, restituendo l'immagine di un polittico coerente con i canoni tipologici tipici della produzione dell'epoca, ben esemplati dal già citato polittico di Santa Chiara, che rappresenta la fase più avanzata dello sviluppo del dossale bizantino rettangolare con scenette giustapposte, in cui l'immagine centrale si candida a divenire soggetto principale della figurazione¹⁰⁷. Tale tipologia, del resto, si diffuse precocemente anche in terraferma durante tutta la seconda metà del Trecento, e lo stesso Guariento la riproporrà in altre occasioni.

Un dipinto così concepito avrebbe raggiunto dimensioni considerevoli, assestandosi su una larghezza di circa 3 metri¹⁰⁸, piuttosto ragguardevole anche per gli standard dell'epoca¹⁰⁹. E' facile, quindi, supporre che il dipinto fosse collocato sull'altare maggiore di una chiesa di non modesta grandezza. Francesca Flores D'Arcais ha a più riprese proposto di individuare la chiesa in questione nel duomo di San Martino a Piove di Sacco, in virtù del fatto che la tavola centrale del dipinto mostra un'iscrizione (fig. 102) in cui si accenna, pare, ad un arciprete Alberto, e che viene letta come *MCCCXXXVIII TEMPORE N(ostr)I ARCHIP(resbiteri) ALBERTI*. Poiché Guariento è citato nei documenti assieme all'arciprete Alberto di Piove di Sacco¹¹⁰, la studiosa ha supposto che il religioso citato nell'iscrizione sia proprio l'arciprete saccense, che avrebbe quindi commissionato il dipinto per la sua chiesa; a comprova dell'ipotesi rileva la presenza di *Martino*, santo titolare del

¹⁰⁶ Cfr. S. MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma 1955, pp. 15-17; G. GAMULIN, *Alcune proposte per Maestro Paolo*, "Emporium", CXL, 1964, 838, pp. 146-155, in partic. p. 153; G. NEPI SCIRE', *I capolavori dell'arte veneziana. Le Gallerie dell'Accademia*, Venezia 1991, pp. 30-31.

¹⁰⁷ Cfr. C. GUARNIERI, *Lorenzo Veneziano* cit., 2006, p. 73.

¹⁰⁸ La tavola centrale, infatti, misura 69,85 x 132,70 centimetri, mentre le scenette laterali circa 39,40 x 43,80 centimetri.

¹⁰⁹ Il polittico di Santa Chiara di Paolo Veneziano misura ad esempio 285 x 167 centimetri.

¹¹⁰ Cfr. Regesto documentario, documento 12.

duomo di Piove, nella cimasa.



Fig. 102: Guariento, *Polittico dell'Incoronazione*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.

Ulteriore convalida è dalla stessa Flores D'Arcais indicata nelle notizie contenute in alcune missive di Pietro Brandolese e Giovanni De Lazara, che in due diverse occasioni parlano di un dipinto, allora conservato nella sacrestia del duomo di Piove, e che la studiosa propone di identificare con il polittico di Guariento; la prima lettera ricorda una *“tavola antica in molti comparti colla coronazione di Nostra Donna nel mezzo e d'intorno le gesta di Gesù Cristo da Lei additatami per opera del XIV secolo, io inclinerei a crederla piuttosto del susseguente. Sono bensì con Lei d'accordo che a quell'epoca appartenga il Transito di Maria Vergine dipinto a fresco nella vicina chiesetta”*; in un'altra carta si parla di *“una tavola antica in molti comparti che mostra essere stata dipinta intorno alla metà del XV secolo. Nel comparto di messo il Pittore vi figurò la Coronazione di Nostra Donna, e ne' vari comparti dintorno le gesta di Gesù Cristo”*¹¹¹. Sebbene sia un'ipotesi suggestiva riconoscere nel dipinto descritto il polittico di Guariento, si fatica a comprendere come i due eruditi ed esperti conoscitori potessero soffermarsi a discutere sulla datazione di un'opera su cui, di fatto, la datazione contestata era dichiarata esplicitamente da un'iscrizione nella tavola centrale. Si dovrebbe allora pensare che l'iscrizione all'epoca non esistesse, e sia il frutto di un'arbitraria ricreazione a posteriori; oppure che il dipinto descritto sia un altro. Va detto anche che i due si rivelano nelle stesse pagine particolarmente attenti alle iscrizioni e datazioni, che vengono riportate scrupolosamente quando presenti sulle opere.

L'iscrizione alla base del dipinto, inoltre, rivela forti incongruenze già notate dalla critica; sicuramente era stata ritoccata nell'Ottocento, e infatti le foto precedenti al restauro eseguito negli

¹¹¹ P. BRANDOLESE, G. DE LAZARA, *Oggetti di belle arti del territorio di Padova. Pittori, scultori, ecc. padovani*, ms. sec. XVIII, Biblioteca Capitolare della Curia Vescovile di Padova, B.309, ff. 203r e 35r; citati in F. FLORES D'ARCAIS, *Ancora sul “polittico dell'Incoronazione” del Guariento*, in *Medioevo e Rinascimento Veneto. Con altri studi in onore di Lino Lazzarini. I. Dal Duecento al Quattrocento*, Padova 1979, pp. 147-149.

anni Sessanta del secolo scorso¹¹² la mostrano ripresa con del pigmento nero, e molto meglio leggibile rispetto alla versione attuale. Già Heribert Hutter, che la poteva vedere dopo il restauro, notava che l'incisione era tracciata piuttosto in superficie¹¹³, ipotizzando quindi che si trattasse di un'aggiunta realizzata in occasione di un restauro effettuato nel 1444, data che leggeva in sostituzione del consueto 1344. Poco dopo Millard Meiss, in una missiva inviata al Norton Simon Museum che nel frattempo aveva acquistato l'opera, sosteneva che l'iscrizione fosse falsa ed ipotizzava che potesse replicarne una analoga nel contenuto tracciata però forse sulla cornice¹¹⁴. L'ipotesi dello studioso può trarre conferma dall'appunto annotato dal conte Czernin nel suo diario, che ricorda che l'opera risaliva al 1340 circa; è possibile che la notizia, così come le altre informazioni poi riportate nell'iscrizione incisa alla base della tavola centrale, fosse in origine contenuta in un'iscrizione tracciata sulla cornice che Joseph Daniel Böhm poteva aver visto e in qualche modo aver voluto registrare nel dipinto. Va notato inoltre come l'abbreviazione “archip” per *archipresbiteri*, ben leggibile nelle foto precedenti il restauro, ma non altrettanto visibile oggi, non venisse utilizzata nel medioevo.

Il committente va piuttosto identificato nella donna che nel *Giudizio Finale* è tenuta per mano da *Maria* (tav. XXXII), e che indossa, si direbbe, abiti religiosi. E' vero che la donna è molto simile all'*Eva* che compare nel *Giudizio Scrovegni*, opera cui del resto il dipinto di Guariento è ispirato, ma qui non ha l'aureola e la scena si configura piuttosto come una *Commendatio animae*¹¹⁵. La particolare tipologia di veste indossata dalla fedele pare suggerire la sua appartenenza ad una fondazione religiosa¹¹⁶, ed è allora possibile che l'anonima donatrice abbia commissionato l'opera per dotare l'altare maggiore della sua chiesa.

Difficile individuare con precisione l'originaria sede del dipinto; la nota manoscritta di pugno di Czernin attesta che Böhm l'aveva acquistato a Padova, città cui rimanda non solo la presenza, sulla cimasa, di *Giustina e Prodocimo* (tavv. XX-XXI) ma anche alcune testimonianze più tarde che affermano, forse sulla base di comunicazioni orali dello stesso Böhm che finora tuttavia non era stato possibile provare in via definitiva, che il dipinto proveniva da un vecchio monastero dei dintorni della città euganea¹¹⁷. Più che al duomo di Piove di Sacco, si dovrà pensare allora ad una fondazione forse francescana, come potrebbe suggerire la presenza del poverello

¹¹² Cfr. H. HUTTER, *Das Polyptychon* cit., 1964, che pubblica anche delle foto scattate durante il restauro.

¹¹³ *Ivi*, pp. 53-54.

¹¹⁴ La missiva è conservata presso l'archivio del Norton Simon Museum; ringrazio Carol Togneri, curatrice del Museo, e il suo assistente Thomas Norris per avermi permesso di visionare la documentazione relativa al dipinto.

¹¹⁵ Il ritrattino era già stato notato da Heribert Hutter; H. HUTTER, *Das Polyptychon* cit., 1964, p. 47. Si veda inoltre C. KING, *Women as patrons: nuns, widows and rulers*, in *Siena, Florence and Padua. Art, Society and Religion, 1280-1400, II, Case Studies*, ed. by D. Norman, Singapore 1995, pp. 243-266, in partic. p. 262.

¹¹⁶ Cfr. C. WARR, *Dressing for heaven. religious clothing in Italy, 1215-1545*, Manchester 2010, pp. 133-195.

¹¹⁷ La notizia della provenienza del dipinto “aus einem alten Kloster bei Padua”; G. F. WAAGEN, *Die Vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien*, Wien 1866, p. 302, cat. 22.

d'Assisi nella cimasa (tav. XX). Va inoltre rilevato come sia la Vergine ad avere un ruolo di grande importanza nella generale economia figurativa dell'opera, e come sia protagonista inoltre di alcune scene aggiuntive nella cimasa che esulano dalla narrazione cristologica; la sua presenza è particolarmente evidente anche nelle *Storie di Cristo*, dove risulta spesso comprimaria accanto al Figlio. Si deve pertanto ipotizzare che nella chiesa per la quale il dipinto fu realizzato il culto mariano fosse particolarmente sentito, e che forse alla Vergine fosse intitolato l'altare maggiore. Allo stato attuale delle conoscenze, nessuno degli edifici storici della diocesi padovana soddisfa i requisiti necessari per candidarsi come possibile sede originaria dell'opera; tuttavia, le precisazioni che è stato possibile proporre permetteranno forse di puntualizzare meglio la questione in futuro, e di ricomporre le vicende storiche del polittico.

Non fu questo l'unico polittico di grande dimensioni e di tale formato realizzato dal pittore, che probabilmente si era cimentato in simili opere già in epoche precedenti, e forse ancora per il territorio padovano. L'*Ascensione* ora in collezione Cini a Venezia (cat. 2, tav. III) e la *Pentecoste* già in collezione Estense (cat. 2.1, tav. IV), collocabili per via stilistica all'inizio degli anni Trenta e sicuramente parte di un unico insieme, dovevano appartenere ad un dipinto analogo al polittico Norton, così come la deliziosa *Natività* di ubicazione sconosciuta (cat. 13, tav. CLXXII). Non possediamo alcun dato storico che permetta di formulare ipotesi sulla sede originaria dei polittici di cui facevano parte le tre tavole ora citate, che comunque, al pari del polittico Norton, cui forse essi si avvicinavano per dimensioni, struttura e tipologia, doveva corrispondere molto probabilmente all'altare maggiore di una chiesa forse padovana.

Per le due tavole più precoci, ovvero l'*Ascensione* Cini e la *Pentecoste* di ubicazione sconosciuta, che reca la firma falsa di Nicoletto Semitecolo, è possibile avanzare ipotesi più circostanziate. I riquadri suggeriscono che il polittico cui appartenevano narrasse le vicende della vita di Cristo; nulla si può dire del soggetto principale, ospitato nel riquadro centrale, che poteva prevedere la presenza della Vergine accanto a quella di Cristo. Nessuna delle opere superstiti di Guariento si adatta ad una simile ricostruzione; la serie delle tre *Vergini in trono con Bambino* che, quanto ad iconografia, si presterebbe ad un assetto di questo tipo, dimostra di appartenere ad una fase più tarda della carriera del pittore. Il formato della tavola di Fondazione Cini è simile a quello dei riquadri laterali del polittico Norton; le misure, tuttavia, sono ridotte -28x20,8 centimetri contro i 42,5x39,5 dei laterali Norton- e la forma è più allungata, come si evince anche dalle proporzioni dei riquadri. Ciò significa che il polittico doveva essere più piccolo rispetto all'esemplare americano.

La storia collezionistica del dipinto con la *Pentecoste*, ed in particolare il fatto che fosse

conservato presso la collezione estense di Vienna, dove lo citano le ultime notizie ad esso sicuramente riferibili¹¹⁸, potrebbe a mio avviso suggerire una provenienza padovana del polittico di cui faceva parte assieme all'*Ascensione* Cini. Sappiamo infatti che il nucleo principale della collezione viennese era costituito da opere che Tomaso degli Obizzi aveva raccolto nella sua residenza del Cataio, sui colli Euganei; alla sua morte, avvenuta nel 1803, Tomaso aveva lasciato il castello e i beni in esso contenuti in eredità al duca Ercole III d'Este, che morì poco dopo. Il lascito passò quindi ai suoi nipoti, nati dal matrimonio della figlia Beatrice con l'arciduca austriaco Ferdinando d'Asburgo. Le collezioni furono allora divise, e mentre una parte prese la via di Modena, i dipinti medievali rimasero al castello del Cataio, giudicato per essi sede più appropriata rispetto alle seicentesche sale del palazzo ducale modenese. Lì rimasero fino al 1859 quando Francesco V d'Este ne fece trasferire un gran numero a Vienna, dando così il via ad un lento ma inesorabile processo di spoliazione della residenza padovana. Da quel momento, fino all'inizio del Novecento, centinaia di casse colme di opere furono inviate a Vienna¹¹⁹, e sono oggi divise fra Vienna stessa, Praga, il castello di Konopiště¹²⁰ in Boemia e altre sedi non meglio individuate.

Una conferma all'ipotesi proposta potrebbe venire dal fatto che l'inventario della raccolta Obizzi stilato il 7 luglio del 1803 da Francesco Mengardi, conservato presso l'Archivio di Stato di Padova e recentemente pubblicato¹²¹, cita tre dipinti di Semitecolo, uno dei quali potrebbe essere riconosciuto nel nostro, se volessimo pensare che all'epoca la firma falsa dell'artista veneziano fosse già stata aggiunta al dipinto¹²²; si tratta di un "*Quadro del Semitecolo mal conservato in tavola*", un "*Semitecolo in tavola con Cristo e la Maddalena marcato con il nome dell'autore*", ed infine un "*Quadro del Semitecolo con marca in tavola*", tutti valutati 30 £¹²³. Se va chiaramente escluso il secondo dipinto citato nell'inventario, la cui iconografia non combacia con quella della tavola di cui ci stiamo occupando ora, è suggestivo pensare che questa possa piuttosto essere identificata con uno degli altri due dipinti elencati, di cui si sono perse le tracce. Rimasta al Cataio fino al 1859 e forse oltre, la tavola avrebbe potuto in seguito essere trasferita a Vienna e lì essere stata per un certo tempo conservata nella collezione ducale. Avrebbe poi potuto essere ceduta ad altri, in passaggi non

¹¹⁸ Presso la fototeca del Kunsthistorische Institut di Firenze si conserva una foto del dipinto; la didascalia abbinata lo dice appunto conservato già in collezione Estense a Vienna, e poi in ubicazione sconosciuta.

¹¹⁹ Cfr. M. DUGONI, *I dipinti del lascito Obizzi nelle raccolte della Galleria Estense*, in *Gli Estensi e il Cataio. Aspetti del collezionismo tra Sette e Ottocento*, a cura di E. Corradini, Milano 2007, pp. 57-85.

¹²⁰ G. FIOCCO, *Le pitture venete del Castello di Konopiště*, "Arte Veneta", II, 1949, pp. 7-29.

¹²¹ M. DUGONI, *I dipinti del lascito Obizzi* cit., 2007.

¹²² Sulla pratica di dotare i dipinti di firme false, particolarmente diffusa fra Sette e Ottocento, cfr. L. CABURLOTTO, *Nella cerchia di Giovanni de Lazara: Pietro Brandolese e Giannantonio Moschini*, in *Fabio di Maniago e la storiografia artistica in Italia e in Europa tra Sette e Ottocento*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Pordenone, 25 e 26 novembre - Udine, 27 novembre 1990), a cura di C. Furlan, M. Grattoni d'Arcano e F. Bernabei, Udine 2001, pp. 161-170; IDEM, *Private passioni e pubblico bene: studio, collezionismo, tutela e promozione delle arti in Giovanni de Lazara (1744-1833)*, "Saggi e memorie di storia dell'arte" 25, 2001 (2002), pp. 121-217.

¹²³ M. DUGONI, *I dipinti del lascito Obizzi* cit., 2007, pp. 78-79.

documentati e che non permettono, ora, di individuarne la localizzazione.

E' noto che l'attività dei collezionisti nel Settecento si orientava soprattutto verso il patrimonio locale, come dimostrato dalle numerose acquisizioni databili al XVIII secolo; è quindi assai probabile che i dipinti citati nell'inventario, fra cui forse la nostra tavola, provenissero proprio dai dintorni di Padova, città in cui, del resto, si è svolta la maggior parte dell'attività di Guariento. L'ipotesi non può essere verificata sull'altro dipinto noto appartenente in origine al medesimo polittico, ovvero l'*Ascensione* ora in collezione Cini, la cui storia collezionistica inizia solo più tardi e in Svizzera, dove il dipinto faceva parte della raccolta di Heinz Kisters a Kreuzlingen; di lì passò a Firenze, dove nel 1964 entrò a far parte della collezione Salocchi, prima di essere infine acquistato dalla fondazione Cini.

Analogo doveva essere il polittico cui apparteneva la *Natività* già in collezione Böhler (cat. 13, tav. CLXXII), databile alla metà degli anni Cinquanta del Trecento, e simile per tipologia e formato ai dipinti fin qui analizzati. L'aspetto decorativo dell'opera doveva imporsi in misura maggiore che in quelle viste finora, come lasciano supporre le raffinate incisioni che decorano il fondo oro della tavola (cfr. § 2.8); il dipinto, inoltre, presenta una bella sagomatura trilobata, anziché ad arco a tutto sesto come gli esemplari finora trattati.

Ad una diversa tipologia appartengono invece le tre *Madonne in trono con Bambino* conservate a Londra (cat. 5, tavv. XL-XLVII), Berlino (cat. 7, tavv. LIII-LXVII), e già in collezione privata svizzera (cat. 6, tavv. XLVIII-LII). Immagini della *Vergine con il Bambino* erano presenza frequente in pale d'altare di varia tipologia e formato, spesso accompagnate da santi che potevano disporsi tanto su unico registro, ed essere quindi raffigurati a figura intera, ovvero su due registri sovrapposti, in cui allora quello inferiore era riservato a figure intere e quello superiore a santi a mezzobusto; più raro l'allestimento che prevedeva una doppia teoria di santi a figura intera, in dimensioni più piccole, esemplificata dal polittico di Brera di Lorenzo Veneziano¹²⁴. Come ben dimostrato da Cristina Guarnieri¹²⁵ la tipologia più diffusa, ovvero quella che prevedeva al centro la *Vergine in trono* e ai lati *Santi* a figura intera, deriva probabilmente da antichi *antependia*, spesso ricamati su tessuto¹²⁶, di cui si può cogliere un riflesso ad esempio nella pala proveniente dalla collegiata di San Giorgio a Pirano, e ora in deposito presso il Museo di Palazzo Venezia a Roma, dipinta da Paolo Veneziano¹²⁷.

¹²⁴ C. GUARNIERI, *Lorenzo Veneziano* cit., 2006, pp. 213-215, cat. 44.

¹²⁵ *Ivi*, p. 81.

¹²⁶ Uno dei più noti esempi di tale tipologia è quello del Convento delle Benedettine di Zara in cui la *Vergine con il Bambino* e i *Santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista* compongono un trittico scandito da archi e colonnine; *Ivi*, p. 81.

¹²⁷ L. MOROZZI, in *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra (Rimini, Castel Sismondo, 19 agosto – 29 dicembre 2002), a cura di F. Flores D'Arcais e G. Gentili, Cinisello

Alla figura centrale potevano talvolta essere abbinare non singole immagini di santi, ma formelle narrative come nei polittici già analizzati, e di cui si conserva un ben noto esemplare, a Padova, rappresentato dalla pala dipinta da Giusto de' Menabuoi per il battistero della cattedrale¹²⁸.

Le tre tavole con *Madonna in trono* di Guariento si diversificano nelle dimensioni, che sebbene forse leggermente resecate rispetto alle originali¹²⁹, si allineano, pare, alla prassi produttiva dell'epoca: la *Madonna in trono con Bambino* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, ad esempio, dipinta da Paolo Veneziano nel corso del quarto decennio, e riferibile ad un analogo polittico, è di dimensioni appena maggiori rispetto agli esemplari di Guariento¹³⁰.

Il formato delle tavole varia leggermente, e sebbene siano tutte prive della cornice originaria, la loro forma è deducibile analizzando la sagoma del fondo oro dei dipinti. L'esemplare di Londra (tav. XLI) appare resecato lungo i margini inferiore e laterali; lo si evince chiaramente dal fatto che la base del trono risulta tagliata sui tre lati. Ad un esame ravvicinato, l'oro appare ridipinto nella porzione superiore, accanto ai pinnacoli del trono, ed è quindi agibile supporre che quella parte della tavola fosse in origine occultata dalla cornice, che evidentemente formava un arco trilobato; se ne trae conferma osservando il retro del supporto (tav. XLII), dove si evidenziano due listelli applicati a colmare la rientranza dell'arco, ridipinti in oro sulla fronte.

Un arco trilobato doveva incorniciare tanto la *Madonna* di ubicazione sconosciuta, come le tracce individuabili sul fondo oro -almeno a quanto giudicabile dalle fotografie- lasciano supporre (tav. XLVIII), quanto la *Vergine in trono* di Berlino, dove la sagoma trilobata si evince chiaramente osservando la profilatura dell'oro del fondo (tav. LIV), sulla cui base è stata infatti costruita la cornice moderna in cui l'opera è reinserita.

E' quest'ultimo dipinto ad offrire le maggiori possibilità di definizione della funzione dell'intera serie: vi compare infatti, inginocchiato ai piedi del trono, un donatore (fig. 103) con addosso sontuose vesti laicali, e a cui il *Bambino* indirizza una benedizione con gesto affabile. Già nel primo catalogo del Friederik-Kaiser Museum di Berlino la figura del committente li genuflesso veniva identificata con Francesco il Vecchio¹³¹; accogliendo la proposta, Francesca Flores D'Arcais¹³² ha ipotizzato si trattasse di un ritratto eseguito nei pieni anni Sessanta poiché il volto, secondo la studiosa, mostrava i segni di un'età ormai avanzata. Il profilo dell'uomo raffigurato è in

Balsamo (Mi) 2002, pp. 158-160, cat. 28.

¹²⁸ Cfr. A. M. SPIAZZI, *Padova*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucco, Milano 1992, 2 voll., I, pp. 88-177, in partic. p. 134.

¹²⁹ Le tavole misurano rispettivamente 79 x 57 centimetri (Londra), 90 x 72 centimetri (ubicazione sconosciuta), e infine 104 x 62 centimetri quella di Berlino.

¹³⁰ Misura infatti 102 x 73 centimetri; F. SPADAVECCHIA, in *Il Trecento adriatico* cit., 2002, pp. 154-155, cat. 26.

¹³¹ W. SUIDA, *Werke des Guariento*, "Belvedere", I, 1930, 16, pp. 11-14.

¹³² F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento. Tutta la pittura* cit., 1974, p. 59.

effetti simile a quello tramandatoci da diverse fonti figurative di Francesco il Vecchio da Carrara¹³³, e contrariamente a quanto suggerito dalla D'Arcais si potrebbe pensare che il carrarese avesse voluto commissionare il dipinto in un momento di poco successivo alla sua salita al potere, come donazione *pro anima*.

Una datazione a ridosso del 1350, anno della presa del potere del carrarese dopo l'assassinio del padre, o poco oltre, sarebbe compatibile anche con il dato stilistico, già discusso (cfr. § 2.1.4), così come con l'aspetto dell'effigiato: Francesco il Vecchio aveva allora circa trent'anni, età che non sembra contrastare con quella dell'uomo raffigurato¹³⁴. Il naso aquilino, il mento pesante e le palpebre marcate non vanno considerati infatti indici di età matura, quanto piuttosto tratti tipici di un volto naturalmente caratterizzato da leggera pinguedine, come visibile in tutti i ritratti del carrarese.

Che si tratti di Francesco il Vecchio o meno, la sontuosità delle vesti indica certamente che ci troviamo di fronte ad un uomo di rango elevato e di ingente ricchezza. Non è escluso nemmeno si possa trattare di un altro membro della famiglia carrarese, ed in effetti la fisionomia rivela alcuni tratti simili a quella di Jacopo II, dallo stesso Guariento ritratto nella decorazione affrescata già in Sant'Agostino, e ora agli Eremitani (cfr. § 3.1.1). Poiché il Carrarese morì nel 1350, si dovrebbe ipotizzare una commissione affidata agli eredi, poichè una datazione entro la metà del secolo non sembra proponibile per l'opera in oggetto.

Per quanto riguarda la provenienza del dipinto, che dimensione e tipologia suggeriscono essere stato commissionato per un altare forse secondario, difficilmente si potranno proporre precise ipotesi vista la totale mancanza di notizie storiche ad esso relative¹³⁵, lacuna che si riscontra anche



Fig. 103: Guariento, *Vergine in trono con il Bambino e donatore*. Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.

¹³³ A. MEDIN, *I ritratti autentici di Francesco il Vecchio e Francesco Novello da Carrara ultimi principi di Padova*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", 11, 1908, 4/5, pp. 100-104; L. RIZZOLI, *Ritratti di Francesco il Vecchio e di Francesco Novello da Carrara in medaglie e affreschi padovani del secolo XIV*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", 25, 1932, 10, pp. 104-114; C. DUÒ, *Nuovi contributi sugli affreschi della Cappella Bovi a San Michele*, "Padova e il suo territorio", 26, 2011, 149, pp. 17-22.

¹³⁴ Cfr. B. G. KOHL, *Carrara, Francesco da, il Vecchio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XX, Roma 1977, pp. 649-656.

¹³⁵ Il dipinto fu donato al Museo nel 1904 da Wilhelm von Bode; si ignorano totalmente le vicende storiche precedenti.

in relazione alle altre tavole analoghe di Londra¹³⁶ e già di collezione svizzera¹³⁷. Se l'offerente di Berlino va effettivamente identificato in Francesco il Vecchio, o in un altro membro della dinastia carrarese, è possibile avanzare dubitativamente l'ipotesi di una sua destinazione ad uno degli edifici cui la famiglia era maggiormente legata, quali la chiesa di Santo Stefano a Carrara¹³⁸, di Sant'Agostino a Padova¹³⁹, e lo stesso Duomo cittadino¹⁴⁰; ma anche altri edifici, che i signori beneficiarono con grande generosità¹⁴¹. Nel caso si tratti invece di uno sconosciuto, la provenienza non è meglio precisabile; sulla base di considerazioni tipologiche e formali è tuttavia possibile pensare ad una cappella privata, a destinazione probabilmente funeraria, che l'offerente ritratto da Guariento avrebbe dotato attorno al 1355 di tutto il necessario arredo pittorico.

¹³⁶ Fino al 1918 l'opera si conservava in Russia, dove faceva parte delle collezioni Bukovski; di lì passò a Dublino, nella collezione di Robert Langton Douglas, e nel 1925 fu acquistata da Lord Lee of Fareham, che nel 1930 la cedette al Courtauld Institute of Art Gallery di Londra, da lui stesso fondato. Da un'idea di Lord Lee e Samuel Courtauld, messa a punto durante un incontro avvenuto il 1 agosto 1929, nacque il progetto di una fondazione collegata ad un istituto universitario, dotata di una propria collezione di opere d'arte su cui gli studenti avrebbero potuto esercitarsi, sull'esempio del Fogg Art Museum di Harvard; Lord Lee metteva a disposizione la propria collezione, mentre Samuel Courtauld proponeva di finanziare il progetto. Il 4 agosto dello stesso 1929 la ricca offerta economica avanzata da Samuel Courtauld permetteva la stesura definitiva del piano progettuale. Il 27 ottobre del 1930 *The Times* pubblicava l'accordo definitivo, finalmente sottoscritto anche dall'Università di Londra, e nasceva così ufficialmente il Courtauld Institute of Art. L'intera collezione di Lord Lee, fra cui il dipinto di cui ci stiamo occupando, confluisce in quella della neonata fondazione (*Catalogue of the Lee collection*, ed. by the Courtauld Institute of Art, London 1962, pp. V-VII, e 3-4 cat. 9).

¹³⁷ Le notizie più antiche citano il dipinto in collezione Tolentino a Roma; nel 1919 fu venduto a New York, ad un'asta organizzata dall'American Art Association (lotto 298). Fino al 1921 rimase in collezione Cattadori, anno in cui fu nuovamente venduto ad un'asta organizzata da Christie's a New York (lotto 679). Fu acquistato da Joseph Satinover, che lo tenne presso la propria galleria newyorkese fino al 1922. Entrò allora a far parte delle collezioni di Charles H. Carey a Portland, prima di essere nuovamente messo all'asta a New York nel 1972 (Sotheby's, lotto 3370). Fu acquistato dal collezionista Weitzner di Londra, che lo vendette ad un ignoto collezionista svizzero nel 1977.

¹³⁸ La chiesa di Santo Stefano fu il primo luogo di sepolture carraresi. Cfr. P. CEOLDO, *Memorie della chiesa e abbazia di S. Stefano di Carrara nella diocesi di Padova*, Venezia 1802; C. BOITO, *La chiesa di Carrara S. Stefano presso Padova, con 4 tavole di disegni*, Milano 1879.

¹³⁹ La chiesa di Sant'Agostino divenne il primo *pantheon* cittadino dei Signori, e ad essa vennero destinati ricchi lasciti e finanziamenti di vario tipo; cfr. § 3.1.1.

¹⁴⁰ I signori erano molto legati al Duomo, anche per la vicinanza che la loro reggia vantava con la chiesa metropolitana di Padova; alla cattedrale donarono preziosi apparati liturgici (cfr. C. CAVALLI, *Il Tesoro della Cattedrale di Padova* cit., 2003-2004, pp. 40-56), e molti membri della famiglia vennero sepolti al suo interno, sebbene l'impresa funeraria più nota, legata al Duomo, sia quella di Fina Buzzacarini che si appropriò addirittura del battistero destinandolo a cappella funebre per sé e per il marito.

¹⁴¹ In particolare, va segnalata la vivace azione nei confronti della Basilica del Santo, cui i membri della famiglia destinarono numerosi lasciti e donazioni di oggetti liturgici, fra cui la nota *civitas aurea* poi fusa da Francesco Novello per sostenere le spese della guerra contro Venezia; G. BALDISSIN MOLLI, *La sacrestia del Santo e il suo tesoro nell'inventario del 1369. Artigianati d'Arte al tempo dei Carraresi*, Padova 2002, pp. 48-56; EADEM, *La committenza delle oreficerie*, in *Cultura, arte e committenza nella Basilica di S. Antonio di Padova nel Trecento*, Atti del Convegno internazionale (Padova 24-26 maggio 2001), a cura di L. Baggio e M. Benetazzo, Padova 2003, pp. 241-259. Si segnala inoltre la chiesa di Santa Maria dei Servi, costruita per volere di Fina Buzzacarini, e il monastero di San Benedetto, in parte distrutto durante la seconda guerra mondiale, abbondantemente dotato dalla *domina* carrarese, che finanziò la decorazione della cappella di San Ludovico di Francia, e dove era badessa la sorella Anna; cfr. B. G. KOHL, *Giusto de' Menabuoi e il mecenatismo artistico in Padova*, in *Giusto de' Menabuoi nel battistero di Padova*, a cura di A. M. Spiazzi, Trieste 1989, pp. 13-30; Z. MURAT, G. VALENZANO, *Donne dimenticate: esempi di committenza femminile nel Veneto medievale*, in *Medioevo: i committenti*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 21-26 settembre 2010), a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2011, pp. 187-200, in partic. pp. 196-197.

5.3 TAVOLE SINGOLE

Fra le opere autonome, concepite come immagini devozionali singole e indipendenti fin dall'origine, svincolate da più vasti complessi, va probabilmente annoverato il delizioso *Redentore* conservato presso il Mount Holyoke College Art Museum di South Hadley (cat. 12, tavv. CLXVIII-CLXXI). La nobile e ieratica figura (fig. 104) è inscritta in un tondo a fondo dorato, inserito in una cornice quadrata. La sagoma attuale, circolare, sembra corrispondere all'originale, che era però leggermente più piccola come suggerisce un ritocco della doratura, ridipinta lungo tutto il margine della circonferenza, e come conferma l'esame radiografico del dipinto (tav. CLXX). La radiografia evidenzia



Fig. 104: Guariento, *Redentore*. South Hadley, Mount Holyoke College Art Museum.

inoltre la continuità della venatura del legno al di sotto della cornice attuale, e indica che il supporto è di dimensioni minori rispetto alla cornice stessa. Il retro non è analizzabile poiché vi sono state

applicate delle assi lignee che lo coprono interamente (tav. CLXIX), e che in epoca imprecisata sono state ridipinte con il monogramma bernardiniano di Cristo¹⁴².



Fig. 105: Giovanni da Milano, *Redentore*. Firenze, Chiesa di Santa Croce, Cappella Rinuccini.



Fig. 106: Maestro della Predella dell'Ashmolean, *Madonna con il Bambino*. Firenze, Galleria dell'Accademia.

Difficile precisare tipologia e funzione dell'opera americana,

di cui per altro si ignora totalmente anche la provenienza¹⁴³. L'unico, simile, *Redentore* raffigurato su tavola all'interno di una cornice circolare è quello realizzato da Giovanni da Milano per la

¹⁴² Ringrazio la conservatrice del museo, Dottoressa Wendy Watson, per avermi permesso di analizzare l'opera dal vivo nel dicembre del 2009 e avermi messo a disposizione tutta la documentazione ad essa relativa.

¹⁴³ Le più antiche notizie relative al dipinto lo citano a Firenze, in collezione Pazzagli; lì, attorno al 1920, venne acquistato da William H. Hill di Wellesley (dove venne esposto al Wellesley College in date però non specificate) e fu infine donato dalla vedova il 26 dicembre 1957 al Mount Holyoke College Art Museum.

cappella Rinuccini in Santa Croce a Firenze (fig. 105), dove occupa la sommità della volta¹⁴⁴. Le dimensioni del dipinto fiorentino, tuttavia, sono quasi doppie rispetto all'opera di Guariento, che misura solo 57 cm di diametro contro i 110 del *Redentore* fiorentino. Esistono anche altre opere su tavola, a loro volta inscritte all'interno di tondi, che erano poste al centro di volte affrescate, e si ricorderà in particolare la *Madonna col Bambino* del Maestro della Predella dell'Ahmolean (fig. 106), proveniente dal monastero di Santa Maria degli Angeli a Firenze e ora esposta alla Galleria dell'Accademia¹⁴⁵, a testimonianza di una consuetudine d'uso oggi difficilmente valutabile per i frequenti riallestimenti di opere di questo tipo.

In via del tutto ipotetica, potremmo pensare che anche il *Redentore* del Mount Holyoke College Art Museum fosse destinato, in origine, ad un analogo allestimento; a Padova, del resto, l'uso di dipinti su tavola nel contesto di vaste composizioni che comprendevano anche pitture su *media* diversi era una prassi piuttosto diffusa, che vanta ben tre prestigiosi esempi trecenteschi: il più precoce è senz'altro il *Redentore* di Giotto agli Scrovegni¹⁴⁶, dipinto sull'anta lignea di una finestra che chiude un vano sfruttato probabilmente in occasione di celebrazioni para-liturgiche¹⁴⁷, e perfettamente integrato nel tessuto pittorico, ad affresco, della parete; poco più tardi lo stesso Giotto intervenne nel Salone della Ragione, dove dipinse un ciclo astrologico ispirato alle teorie di Pietro d'Abano, dispiegando i molti soggetti planetari su tavole incastonate nella volta della grande sala, rovinosamente distrutta nel corso di un violento incendio scoppiato nel 1420¹⁴⁸. Infine, va ricordato il ciclo dipinto da Guariento stesso all'interno della cappella privata dei principi carraresi, in cui tavole, di vario soggetto e formato, e affreschi, convivevano armoniosamente e perfettamente solidali le une con gli altri.

Proprio il riferimento al cielo paradisiaco della cappella carrarese può aiutare a contestualizzare meglio il *Redentore* americano, ben accostabile alle tavole ottagonali che formavano il fulcro del soffitto della cappella privata di palazzo -ovvero la *Vergine con il Bambino* (tav. CXIII) e gli *Evangelisti*, di cui rimane solo il *San Matteo* (tav. CXIV)- tanto nella generale

¹⁴⁴ A. LENZA, D. PARENTI, in *Giovanni da Milano. Capolavori del gotico fra Lombardia e Toscana*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 10 giugno – 2 novembre 2008), a cura di D. Parenti, Prato 2008, pp. 250-253, cat. 28.

¹⁴⁵ A. CONTI, *I dintorni di Firenze*, Firenze 1983, p. 49.

¹⁴⁶ Si veda, con bibliografia precedente, D. BANZATO, in *Guariento e la Padova carrarese*. *Guariento* cit., 2011, p. 97, cat. 1.

¹⁴⁷ Su tale aspetto dell'uso degli spazi della cappella Scrovegni si veda in particolare L. JACOBUS, *The Afterlife of the Arena Chapel: Art, Architecture and Spectacle After Giotto. C. 1305-1600*, London 2012.

¹⁴⁸ Cfr. G. BOZZOLATO, *Dalle pitture di Giotto agli affreschi del '400*, in *Il Palazzo della Ragione a Padova. Gli affreschi. Dalle pitture di Giotto agli affreschi del '400*, prefazione e saggi di A. Tenenti, G. Bozzolato e E. Berti; indici, cronologia, bibliografia a cura di A. Vedovato, Roma 1992, pp. 39-46, in partic. pp. 39-40; G. MARIANI CANOVA, *Duodecim celestia signa et septem planetae cum suis proprietatibus: l'immagine astrologica nella cultura figurativa e nell'illustrazione libraria a Padova tra Trecento e Quattrocento*, in *Il palazzo della Ragione di Padova. Indagini preliminari per il restauro – Studi e ricerche*, a cura di A. M. Spiazzi, Treviso 1998, pp. 23-56, in partic. p. 45.

disposizione della figura nello spazio pittorico, quanto nel formato.

Potremmo quindi pensare che il *Redentore* di South Hadley costituisse l'elemento centrale della volta di un ambiente non più esistente, o non identificato; in alternativa, si dovrebbe postulare l'esistenza di un cappella privata simile a quella dei signori di Padova, in cui il dipinto avrebbe potuto campeggiare al centro del soffitto occupando quindi una posizione analoga a quella che, nella cappella carrarese, era riservata invece alla *Vergine con il Bambino*.

Opera autonoma era probabilmente anche la *Madonna con il Bambino* del Metropolitan Museum di New York (cat. 15, tavv. CLXXXV-CLXXXVI). La tavola (fig. 107) presenta la Vergine posta di tre quarti, con il Bambino rigidamente avvolto in uno stretto bendaggio, in piedi, sorretto dalla madre ed esibito ai fedeli. La tipologia del dipinto non è immediatamente individuabile, poiché a prima vista lo si potrebbe scambiare per l'elemento centrale di un polittico, ovvero per un "pillar picture"¹⁴⁹, immagini votive che occupavano i pilastri e le colonne delle chiese, realizzati in massima parte ad affresco¹⁵⁰ ma talvolta anche su tavola¹⁵¹. Tuttavia, credo si possa ipotizzare che tipologia, funzione e destinazione dell'opera fossero altre, come alcuni confronti iconografici sembrano a mio avviso suggerire.

Come già rilevato dalla critica, il dipinto mostra un'iconografia singolare che risale ad un prototipo notevolmente venerato a Padova: si tratta della ben nota icona mariana attribuita alla mano di San Luca e un tempo conservata presso il Duomo cittadino, ora nota attraverso le due copie più tarde realizzate da Giusto de' Menabuoi la prima (fig. 108), e da un anonimo pittore seicentesco la seconda¹⁵². I due dipinti padovani mostrano, come quello di Guariento, la *Vergine con il Bambino* in una variante particolare: il piccolo Gesù è presentato eretto, mentre la Madre gli poggia la mano

¹⁴⁹ La definizione fu coniata da Richard Offner in R. OFFNER, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Section III: The Fourteenth Century*, V, New York, 1957, p. 94, n. 1. Già Victor Schmidt, tuttavia, faceva notare che i pilastri non potevano essere considerati la sola destinazione possibile per dipinti di questa tipologia; V. SCHMIDT, *Tipologie e funzioni della pittura senese su tavola* cit., 2003, p. 543.

¹⁵⁰ Appartengono a questa tipologia, ad esempio, la *Madonna del ricamo* di Vitale da Bologna, strappata nel 1801 dal primo pilastro absidale sinistro della chiesa di San Francesco a Bologna, e il *San Romualdo in trono* che Tomaso da Modena dipinse su un pilastro della chiesa di San Nicolò a Treviso; cfr. M. G. D'APUZZO, in *Le Madonne di Vitale. Pittura e devozione a Bologna nel Trecento*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 20 novembre 2010 – 20 febbraio 2011), a cura di M. Medica, Ferrara 2010, pp. 42-43, cat. 1; R. GIBBS, *Tomaso da Modena. Painting in Emilia and the March of Treviso, 1340-80*, Cambridge 1989, pp. 267-268. Cfr. M. BACCI, *Lo spazio dell'anima. Vita di una chiesa medievale*, Roma-Bari 2005, p. 108.

¹⁵¹ Si veda, ad esempio, il San Cristoforo firmato da Giovanni da Bologna, ora conservato presso i Musei Civici Eremitani di Padova; C. GUARNIERI, *Per un corpus della pittura veneziana del Trecento al tempo di Lorenzo*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 30, 2006 (2008), pp. 31-33.

¹⁵² A. NANTE, *La Madonna di Giusto de' Menabuoi per la cattedrale di Padova*, "Arte lombarda", 153, 2008, 2, pp. 35-40. Sul recente restauro del dipinto si veda; A. MICHIELETTI, *Giusto de' Menabuoi, note di restauro della Madonna con Bambino della Cattedrale di Padova*, in *Da Guariento a Giusto de' Menabuoi. Studi, ricerche e restauri*, Atti della Giornata di studi (Padova, 7 luglio 2011), a cura di V. Fassina, Crocetta del Montello (Tv) 2012, pp. 57-63; A. M. SPIAZZI, *Giusto de' Menabuoi e il restauro della Madonna con il Bambino della Cattedrale di Padova*, *ivi*, pp. 45-55.

destra sotto i piedini per sostenerlo, e tutto fasciato in uno stretto bendaggio che lo copre completamente, ad eccezione della spalla e del braccio destro.



Fig. 107: Guariento, *Madonna con il Bambino*. New York, Metropolitan Museum of Art.



Fig. 108: Giusto de' Menabuoi, *Madonna con il Bambino*. Padova, Museo Diocesano.



Fig. 109: Giovanni Pisano, *Gesù Bambino*. Milano, Collezione Longari.

Sviluppando delle riflessioni già svolte da Henk van Os¹⁵³, Andrea Nante¹⁵⁴ propone che il dipinto duecentesco, andato perduto in epoca imprecisata e da considerare senz'altro quale prototipo per i successivi, rivestisse un ruolo fondamentale in occasione dei drammi liturgici che si svolgevano in particolare durante il Natale¹⁵⁵, quando poteva apparire al centro del presepe allestito sull'altare maggiore della cattedrale. Come rileva lo studioso, il *Liber ordinarius* del duomo patavino, scritto attorno al 1260, istruisce con grande precisione sulle azioni da svolgere durante la celebrazione e fa diretto riferimento all'icona duecentesca quando dice “*In Vigilia Nativitatis Domini [...] ab altari preparata est quidam ancona cum beata Vergine Maria et Filio nitido pallio coperta, per quam presepium Domini presentantur*”¹⁵⁶. L'icona, pertanto, veniva posta sull'altare e coperta con delle candide cortine prima di essere rivelata alla pubblica vista nel corso delle celebrazioni, “*mimando così la nascita del Bambin Gesù*”¹⁵⁷; l'iscrizione tracciata sulla cornice in cui oggi è inserito il

¹⁵³ H. W. VAN OS, *The Madonna and the Mystery Play*, “Simiolus”, V, 1971, pp. 17-18.

¹⁵⁴ A. NANTE, *La Madonna di Giusto de' Menabuoi* cit., 2008.

¹⁵⁵ Cfr. I. HEARING FORSYTH, *Magi and Majesty: a study of romanesque sculpture and liturgical drama*, “The Art Bulletin”, 50, 1968, pp. 215-222.

¹⁵⁶ A. NANTE, *La Madonna di Giusto de' Menabuoi* cit., 2008, p. 38; si veda inoltre A. LOVATO, *Le processioni della Cattedrale di Padova*, in *Il “Liber Ordinarius” della Chiesa padovana. Padova, Biblioteca Capitolare, ms E 57, sec. XIII*, a cura di G. Cattin e A. Vildera, con i contributi di A. Lovato e A. Tilatti, Padova 2002 (Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana, XXVII), pp. CIX-CLVII.

¹⁵⁷ A. DE MARCHI, *La pala d'altare. Dal paliotto* cit., 2009, p. 182.

dipinto seicentesco, ma che in origine era probabilmente destinata alla tela di Giusto che prese il posto dell'icona duecentesca nei riti paraliturgici, conferma quanto detto finora: come già rilevato da Andrea Nante, infatti, le parole “*Hic Deus est et homo quem virgo puerpera promo*”, si riferiscono precisamente al momento in cui Cristo in fasce viene presentato al mondo e ai pastori giunti alla capanna¹⁵⁸.

E' probabile che le due copie più tarde venissero realizzate allo scopo di preservare il venerato modello, ovvero in sua sostituzione. I dipinti presentano la *Vergine* a mezzo busto che regge il *Bambino* rigidamente fasciato, sostenuto dalla *Madre* per i piedi come fosse un idolo e offerto alla venerazione del fedele; il *Bambino* si presenta in una posa rigidamente frontale, con la mano sinistra benedicente e il pugno destro rigidamente serrato.

La tavola di Guariento del Metropolitan si allinea con gli esemplari del Duomo, e l'icona duecentesca va senz'altro considerata il precedente diretto anche per il dipinto di Guariento, come già riconosciuto dalla critica; tuttavia esistono alcune varianti, che vanno tenute presente e che aiutano a contestualizzare la funzione dell'opera, ampliando il campo di possibili riferimenti.

Ciò che distingue il dipinto di Guariento dalle più tarde tele della cattedrale patavina è il più affettuoso rapporto fra la madre e il figlio, ritratti con partecipe tenerezza: Maria abbraccia il figlioletto con dolcezza materna, quasi a volerlo proteggere dalle sofferenze future cui certo allude l'ampio tessuto che lo avvolge, simile ad un sudario; il Bambino risponde accostando la propria guancia a quella della madre, mentre guarda lo spettatore con benevola espressione. Il volto della Vergine, al contrario, è velato di tristezza, come in una istantanea intuizione del destino del Figlio.

Anche la posa del Bambino distingue il dipinto di Guariento dagli esemplari padovani: quello dipinto dal figlio di Arpo presenta infatti una fasciatura allentata, che scende sulle spalle fino a scoprirle interamente, e che ai piedi si allunga in uno svolazzante pannello; parte della fascia si avvolge al braccio destro, da cui esce solo la manina benedicente. I Bambini padovani, di contro, si caratterizzano per la posa rigidamente frontale e austera; i corpicini sono avvolti in un bendaggio strettissimo e aderente, che pare non permettere alcun movimento, e che lascia libera solo parte del braccio destro.

Il modello adottato da Guariento per il suo Bambino pare quindi riferirsi ad una tradizione iconografica diversa, da individuare in figure isolate del Cristo in fasce scolpite tanto su pietra quanto su legno (fig. 109) a partire dalla seconda metà del Duecento in area centroitaliana, e destinate ad essere utilizzate nel contesto di sacre rappresentazioni. Già Giovanni Previtali, in un approfondito saggio del 1970¹⁵⁹, ipotizzava che il prototipo dovesse essere un'opera di Nicola

¹⁵⁸ A. NANTE, *La Madonna di Giusto de' Menabuoi* cit., 2008; cfr. inoltre J. TRIPPS, *Das handelnde Bildwerk in der Gotik*, Berlin 2000, p. 72

¹⁵⁹ G. PREVITALI, *Il Bambin Gesù come “immagine devozionale” nella scultura italiana del Trecento*, “Paragone”,

Pisano, che di recente Johannes Tripp, in un esaustivo studio dedicato all'uso delle statuette del Bambino nella liturgia e nelle pratiche devozionali medievali¹⁶⁰, individuava nella scultura ora mutila conservata presso l'abbazia cistercense di Sankt Marienstern in Sassonia. Da questo modello, che Guido Tigler ipotizza scolpito per il Duomo di Siena, e presto sostituito, a causa della sua precoce rottura, da una copia realizzata dalla bottega¹⁶¹, discendono i numerosi esemplari realizzati fra Due e Trecento che ne ripropongono fedelmente forma ed iconografia. L'utilizzo di simili sculture nel contesto di sacre rappresentazioni e di riti para-liturgici, già analizzato per diversi contesti geografici¹⁶², è nel caso specifico di Siena agganciato da Guido Tigler ad alcuni documenti di evidente significato: nel 1393 Paolo di Giovanni Fei veniva pagato per la pittura di “*uno bamboccio*” posto sull'altare maggiore, mentre nel 1409 l'Opera del Duomo acquistava da Francesco di Domenico la figura lignea di “*uno bambino [...] il quale istà in sagrestia*”¹⁶³. Tali sculture erano destinate ad essere esposte sia in piedi che distese, come indica il fatto che anche i lati inferiori sono finemente scolpiti, con un prolungamento della fasciatura che lascia in parte visibili i piccoli piedini.

Ciò che contraddistingue le figure di Cristo in fasce scolpite rispetto al tipo dipinto a Padova, è la particolare tipologia di “*Gesù neonato, ma già filosofo*”¹⁶⁴ che mostra il Bambino con gesto benedicente confondibile con il gesto allocutorio dei filosofi antichi, con avambraccio destro tutto avvolto entro la toga, e veste che scivola ampiamente lungo il busto, mettendo in mostra le spalle ed il petto.

Più che all'icona venerata a Padova, dunque, il *Bambino* di Guariento sembra ispirarsi proprio alla tradizione plastica; i due esemplari padovani mostrano infatti il piccolo Gesù rigidamente fasciato fino alle spalle, con solo il braccio destro in vista, ma in posa rigidamente piegata. Più fluida la movenza dei bambini scolpiti, così come di quello dipinto da Guariento, in cui i panneggi si dispongono con maggiore morbidezza e i Bambini appaiono più liberi di muoversi ed esprimersi.

Il riferimento al precedente padovano da un lato, e ai modelli plastici dall'altro, conferma a

249, 1970, pp. 31-40.

¹⁶⁰ J. TRIPPS, *Das handelnde Bildwerk* cit., 2000, pp. 79-80.

¹⁶¹ G. TIGLER, *Bottega di Nicola Pisano (ca. 1270-1280). Gesù Bambino*, “Spunti per conversare”, 10, 2007, pp. 17-27, in partic. p. 23.

¹⁶² R. BERLINER, *The origins of the crèche*, “Gazette des Beaux-Arts”, XXX, 1946, pp. 249-278, in partic. pp. 258-259; J. TRIPPS, *Das handelnde Bildwerk* cit., 2000, pp. 69-87.

¹⁶³ Riconosciute rispettivamente in un Gesù conservato presso una collezione privata a Lugano (cfr. G. FREULER, “*Künder der wunderbaren Dinge*”, in *Frühe italienische Malerei aus Sammlungen in der Schweiz und in Lichtenstein*, catalogo della mostra (Lugano, Fondazione Thyssen), Lugano 1991, pp. 74-76), e in uno dei due pubblicati da Carlo Del Bravo e Alessandro Bagnoli (C. DEL BRAVO, *Scultura senese del Quattrocento*, Firenze 1970, figg. 138-141; A. BAGNOLI, in *Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena 1250-1450*, catalogo della mostra (Siena, Pinacoteca nazionale, 16 luglio – 31 dicembre 1987), a cura di A. Bagnoli, Firenze 1987, pp. 138-139, cat. 33); G. TIGLER, *Bottega di Nicola Pisano* cit., 2007, pp. 23-24.

¹⁶⁴ G. TIGLER, *Bottega di Nicola Pisano* cit., 2007, p. 22.

mio avviso un utilizzo rituale anche per la tavola in oggetto. Il rito in cui il dipinto diveniva protagonista poteva però essere diverso, e agganciarsi piuttosto alla celebrazione eucaristica. L'“*Ostensione del Bambino*”¹⁶⁵ espressa nel dipinto ben potrebbe legarsi proprio a riti di questo tipo; il piccolo Gesù, avvolto anzitempo nel suo sudario e offerto dalla Madre ai credenti, potrebbe simboleggiare l'ostia consacrata distribuita ai fedeli. Alla consacrazione eucaristica rimandano anche le parole inscritte alla base della cornice¹⁶⁶, che sebbene ripassate in epoca moderna, possono plausibilmente riportare quelle legate al dipinto fin dall'origine, in un significativo parallelo con quanto supposto da Andrea Nante in riferimento alla tela padovana, a sua volta dotata di iscrizione che allude alla funzione para-liturgica dell'opera¹⁶⁷; nel caso di Guariento, si tratta di due versi della preghiera eucaristica, in cui vengono esaltati il nome di Gesù e quello di Maria, che potrebbero allora essere riferiti ai rituali in cui il dipinto veniva coinvolto.

Al pari dei precedenti, pertanto, sia dipinti che scolpiti, la tavola del Metropolitan poteva essere collocata sull'altare maggiore di una chiesa che per ora non è stato possibile individuare, occultata da un tendaggio e rivelata solo nei momenti cruciali della liturgia¹⁶⁸. E' noto, del resto, che i riti eucaristici rivestivano grandissima importanza ed è quindi plausibile che specifici dipinti servissero ad accrescerne l'impatto emotivo sui fedeli. L'uso di tendaggi, cortine, e simili apparati scenografici è ben documentato¹⁶⁹ e a Padova, nello specifico, è testimoniato tanto in riferimento a dipinti¹⁷⁰ quanto a sculture¹⁷¹, dimostrando quindi il frequente ricorso a tali allestimenti nel corso di numerose celebrazioni che si svolgevano in diverse occasioni dell'anno liturgico¹⁷², cui forse il

¹⁶⁵ A. NANTE, *La Madonna di Giusto de' Menabuoi* cit., 2008, p. 38.

¹⁶⁶ “*Benedictus sit nomen Domini Yhesu Christi / et nomen Matris eius gloriose Virgin(is)*”

¹⁶⁷ “*Hic Deus est et homo quem Virgo puerpera promo*”; A. NANTE, *La Madonna di Giusto de' Menabuoi* cit., 2008, p. 39.

¹⁶⁸ V. SCHMIDT, *Curtains, “revelatio”, and pictorial reality in late medieval and Renaissance Italy*, in *Weaving, veiling and dressing: textiles and their metaphors in the late Middle Ages*, ed. by K. M. Rudy and B. Baert, Turnhout 2007, (Medieval Church Studies, 12), pp. 191-213.

¹⁶⁹ Cfr. G. BRAUN, *I paramenti sacri. Loro uso e simbolismo*, Torino 1914, pp. 177-180.

¹⁷⁰ Nella cappella dedicata al Corpus Domini un tempo addossata al tramezzo della basilica del Santo di Padova, esisteva una pala dipinta da Pietro Calzetta e che per contratto doveva essere dotata di “*una coltrina de tela azura che sia bona: con el fero che copra la dicta tavola, depenta con uno Christo passo che sia bello*”; A. DE MARCHI, *La pala d'altare* cit., 2009, p. 181.

¹⁷¹ L'inventario dei beni della cattedrale stilato il 24 giugno del 1350, ad esempio, cita un interessante “*velus de serico qui fuit donatus ad ponendum in capite ymaginibus beate Virginis que ponitur in solemnitatibus supra altare maius*”, evidentemente destinato ad una scultura; C. CAVALLI, *Il Tesoro della Cattedrale di Padova* cit., 2003-2004, p. 16. Nel 1380 Bonifacio Lupi di Soragna pagò Domenico della Seta “*per far metere ferri ala capella nostra per tegnire le cortine innançi i santi*”, ovvero per coprire le sculture sul prospetto esterno della cappella di San Giacomo al Santo; ciascun tabernacolo era dotato di ferri e cortina, e i registri di spesa riportano anche il costo delle corte che servivano a tirarla; A. DE MARCHI, *La pala d'altare* cit., 2009, pp. 180-181.

¹⁷² Il vescovo Ildebrandino Conti donò alla cattedrale due coppie di cortine in semplice tela, e quattro di lana, da porre ai lati dell'altare maggiore durante le celebrazioni da lui stesso presiedute, ed evidentemente destinato al scoprimento rituale di apparati liturgici. Alcuni indumenti erano poi utilizzati nel corso di rappresentazioni sacre che si svolgevano in cattedrale, fra cui due tunicelle, una *purpurea* e l'altra *violacei coloris* che venivano indossate da Erode durante la *Representatio Herodis* che si svolgeva la notte dell'Epifania (cfr. *Il “Liber Ordinarius”* cit., 2002, pp. 74-75, e A. LOVATO, *Le processioni della Cattedrale di Padova* cit., 2002, pp. CXV-CXVI); esistevano poi due camici *parvuli gramitati pro angelis* destinati ai chierici che recitavano la parte degli angeli nella festa della

dipinto del Metropolitan prendeva parte a sua volta.

5.4 OPERE PER LA DEVOZIONE PRIVATA

Il XIV secolo coincise con un momento di grande fortuna delle opere di piccolo formato destinate alla devozione individuale, sia all'interno degli spazi sacri di conventi e monasteri¹⁷³, che nel contesto familiare dell'arredo domestico¹⁷⁴; tali opere potevano essere realizzate su espressa richiesta di un committente, ovvero più liberamente ed essere offerte solo in un secondo tempo a potenziali acquirenti¹⁷⁵. Poteva trattarsi di opere trasportabili¹⁷⁶, o di dipinti stabilmente collocati all'interno di spazi devozionali privati.

Immagini sacre di piccolo formato divennero presto immancabili elementi dell'arredo domestico, collocate soprattutto nelle camere da letto¹⁷⁷, come molteplici fonti figurative ci mostrano, spesso dotate di candele accese anche di notte per manifestarne costantemente la rassicurante presenza¹⁷⁸, e generalmente occultate da sportelli o veli¹⁷⁹. Con immagini di questo tipo i fedeli instauravano un rapporto diretto e intimistico, facendone i veicoli del personale dialogo con il divino; è ben nota la preghiera che Giovanni di Paolo Morelli indirizzò nell'anniversario della

Purificazione o durante la Pasqua, quando le Marie vestivano invece tre *casitule de hebre*. C. CAVALLI, *Il Tesoro della Cattedrale di Padova* cit., 2003-2004 pp. 16-17.

¹⁷³ Cfr. *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe: 1300-1500*, catalogo della mostra (Amsterdam, Rijksmuseum, 26 novembre 1994 – 26 febbraio 1995), a cura di H. van Os, E. Honée, H. Nieuwdorp, B. Ridderbos, London 1994; M. MEDICA, *Le Madonne di Vitale: "immagini care al popolo, adatte ad una devozione tenera e quasi familiare"*, in *Le Madonne di Vitale* cit., 2010, pp. 5-17, in partic. pp. 7-12.

¹⁷⁴ H. BELTING, *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della passione*, Bologna 1986 (traduzione dell'edizione originale tedesca *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981); M. BACCI, "Pro remedio animae". *Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII-XIV)*, Pisa 2000; D. RIGAUX, *Les couleurs de la prière. L'image sainte dans la maison à la fin du Moyen Âge*, "Quaderni di storia religiosa. Religione domestica", VIII, 2001, pp. 249-271; J. TRIPPS, *Les images et la dévotion privée*, in *Iconoclasme. Vie et mort de l'image médiévale*, catalogo della mostra (Berna, Bernisches Historisches Museum, 2 novembre 2000 – 16 aprile 2001; Strasburgo, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, 12 maggio 2001 – 26 agosto 2001), a cura di C. Dupeux, P. Jezler, J. Wirth, Paris 2001, pp. 38-45; D. WILKINS, *Opening the doors to devotion: Trecento triptychs and suggestions concerning images and domestic practice in Florence*, in *Italian Panel Painting* cit., 2002, pp. 371-393; M. BACCI, *Investimenti per l'aldilà. Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Bari-Roma 2003; IDEM, *L'effigie sacra e il suo spettatore*, in *Arti e storie del Medioevo. III. Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, Torino 2004, pp. 199-270; M. TOMASI, *L'arredo della casa*, in *Storia delle arti in Toscana* cit., 2004, pp. 251-274; V. SCHMIDT, *Painted Piety: Panel Paintings for Personal Devotion* cit., 2005.

¹⁷⁵ M. TOMASI, *L'arredo della casa* cit., 2004, p. 271.

¹⁷⁶ Lo era, ad esempio, quella commissionata da Francesco Datini, in riferimento alla quale il suo agente fiorentino suggeriva di ordinare anche "una guaina di chuoio cotto, che lla potrete portare in ogni parte senza inpaccio niuno, e non si potrà guastare per acqua che vi gugnasse a chamino"; R. BRUN, *Notes sur le commerce des objets d'art en France et principalement à Avignon à la fin du XIVe siècle*, "Bibliothèque de l'École des Chartres", XCV, 1934, pp. 327-346, in partic. p. 232; M. TOMASI, *L'arredo della casa* cit., 2004, p. 270.

¹⁷⁷ F. SORELLI, *Oggetti, libri, momenti domestici di devozione. Appunti per Venezia (secoli XII-XV)*, "Quaderni di storia religiosa. Religione domestica", VIII, 2001, pp. 55-77; M. TOMASI, *L'arredo della casa* cit., 2004, p. 270.

¹⁷⁸ M. BACCI, "Pro remedio animae" cit., p. 137.

¹⁷⁹ Spesso menzionati dagli inventari, avevano non solo la funzione di proteggere i dipinti da possibili danni, ma anche di accrescerne l'effetto rendendoli visibili solo durante le preghiere; M. TOMASI, *L'arredo della casa* cit., 2004, p. 270.

morte del figlio, ad un dipinto su tavola che teneva nella propria camera, e che non solo osservava insistentemente riconoscendo nei sacri personaggi le sue stesse sofferenze, in una rapporto di empatia e di forte immedesimazione certo particolarmente richiesto ad opere di questo tipo, ma anche tramite un contatto fisico con l'opera, che l'uomo stringeva fra le mani e baciava piangendo¹⁸⁰.

Altre volte i dipinti, anziché essere destinati allo spazio privato delle camere, venivano esposti nelle stanze comuni della casa, e questo soprattutto qualora si trattasse di immagini a scopo didattico: Giovanni Dominici, ad esempio, suggeriva alle madri di tenere in casa molteplici dipinti con santi, in modo che i bambini potessero trarne esempio e ispirazione; la scelta dei santi da raffigurare doveva essere differenziata in base al sesso del bambino, e così mentre le fedeli più piccole avrebbero dovuto disporre di esempi di santità femminile, di castità, di amore parentale, i loro giovani fratelli potevano al contrario contare su immagini di santi maschili, in cui spesso la vita contemplativa si univa a quella attiva¹⁸¹.

A questa categoria di dipinti, realizzati per la devozione privata, appartengono probabilmente quattro opere realizzate da Guariento in diversi momenti della sua carriera, diversificate per formato e tipologia, avulse dal loro originario contesto e in alcuni casi smembrate.

Le due tavolette con *Quattro Santi* e *Quattro Sante* conservate presso la Pinacoteca Vaticana (cat. 1, tavv. I-II; fig. 110) facevano sicuramente parte in origine di un unico dipinto di dimensioni piuttosto contenute, forse trasportabile, e sicuramente a destinazione privata. E' probabile che si trattasse di un dittico, dove le figure dei santi potevano essere sovrapposte le une alle altre, come nell'esemplare eseguito da un pittore veneziano dell'inizio del XIII secolo e conservato presso il Museo Bandini di Fiesole, che mostra appunto la *Crocifissione* sulla valva sinistra e due teorie di *Santi* sovrapposti in quella destra¹⁸²; o come nella tavola attribuita al Maestro di Verucchio (Francesco da Rimini?), conservata al Museo Stibbert di Firenze e che mostra tre *Santi* in due fasce sovrapposte¹⁸³, che si accompagnavano alla valva ora a Dublino con *Crocifissione* e *Noli me tangere*. In alternativa, si potrebbe pensare a delle predelline che si potevano disporre alla base delle due valve come visibile ad esempio nel dipinto conservato presso la Pinacoteca Civica di Faenza,

¹⁸⁰ Cfr. M. BACCI, "Pro remedio animae" cit., 2000, pp. 138-141; G. CIAPPELLI, *La devozione domestica nelle ricordanze fiorentine (fine XIII-inizio XVI secolo)*, "Quaderni di storia religiosa. Religione Domestica", VIII, 2001, pp. 79-115, in partic. pp. 82-83; M. TOMASI, *L'arredo della casa* cit., 2004, p. 270.

¹⁸¹ B. G. DOMINICI, *Regola del governo di cura familiare* cit., ms. fine sec. XIV, pp. 131-133.

¹⁸² Cfr. C. GUERZI, *Per la pittura veneziana alla fine del Duecento: un'inedita "Depositio Christi"*, "Arte Veneta", 64, 2007 (2008), pp. 138-152, in partic. p. 140.

¹⁸³ Il dipinto, valva sinistra di un dittico, mostra nel registro superiore la *Vergine con il Bambino*, le *sante Barbara e Lucia*, e in quello inferiore *Caterina d'Alessandria*, *Francesco*, e *Chiara*; la valva gemella si conserva presso la National Gallery of Ireland di Dublino, e mostra una *Crocifissione* accompagnata, nella parte inferiore, da un *Noli me tangere*. A. MARCHI, in *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, Catalogo della mostra (Rimini, Museo della Città, 20 agosto 1995 – 7 gennaio 1996), a cura di D. Benati, Milano 1995, pp. 241-241, cat. 40.

opera di Giovanni da Rimini¹⁸⁴; o, per venire all'ambito veneto, nel dittico conservato all'Hermitage e attribuibile al Maestro di San Pietroburgo, probabilmente riconoscibile in una bottega veneziana attiva in Laguna fra la fine del Duecento e l'inizio del secolo successivo¹⁸⁵; o ancora nella valva di dittico di Giovanni Baronzio conservata presso la Pinacoteca Vaticana¹⁸⁶ (fig 111).



Fig. 110: Guariento, *I santi Apollinare, Cristoforo, Andrea e Francesco*. Roma, Pinacoteca Vaticana.



Fig. 111: Giovanni Baronzio: *I santi Francesco, Giovanni Battista, Ludovico da Tolosa e Prospero (?)*. Roma, Pinacoteca Vaticana.

Quest'ultimo dipinto, in particolare, si offre quale preciso termine di paragone anche dal punto di vista cronologico, venendosi a situare in anni assai prossimi a quelli in cui Guariento dipinse i *Santi* della Vaticana, ad indicare la predilezione che nel corso del terzo decennio del Trecento fu riservata ad opere di questa tipologia. Tali dipinti si affiancano spesso alle immagini della *Madonna con il Bambino* e della *Crocifissione*, ed è possibile che proprio questi soggetti completassero le due tavolette romane.

Più che di predelle vere e proprie, che fecero la loro comparsa in epoca di poco successiva e che generalmente ospitavano scenette narrative nel contesto di ampi polittici¹⁸⁷, si trattava quindi più plausibilmente della porzione inferiore di tavole di più ampie dimensioni, che nella metà superiore potevano ospitare soggetti

diversi. Il supporto mostra chiaramente di essere stato tagliato lungo il margine superiore; sopravvive parte della cornice incisa sull'oro che inquadrava le figure dei *Santi*, isolandole dalla

¹⁸⁴ L'opera è idealmente divisa in due settori: in quello superiore è la *Vergine con il Bambino*, ritratto in ginnica posa quasi di danza, sullo sfondo di un tendaggio sostenuto da due amabili angioletti; in quello inferiore stanno i *santi Francesco, Michele Arcangelo, Agostino, Caterina d'Alessandria e Chiara*. Cfr. A. VOLPE, *Ivi*, pp. 170-171, cat. 12.

¹⁸⁵ Cfr. C. GUARNIERI, *Lorenzo Veneziano cit.*, 2006, pp. 87 e 96 nota 89

¹⁸⁶ La tavoletta mostra su un bel fondo oro finemente inciso le figure di *Francesco, Giovanni Battista, Ludovico da Tolosa* cui sta accanto il ritratto del probabile committente in pio atteggiamento, e un'ultima presenza dubitativamente identificata in *Orsola*, ma a mio avviso da riconoscere piuttosto in un personaggio maschile e forse (vista la palma del martirio e il vessillo rosso) in *san Prospero martire*. D. BENATI, in *Il Trecento riminese cit.*, 1995, pp. 256-257, cat. 46.

¹⁸⁷ Cfr. C. GUARNIERI, *Lorenzo Veneziano cit.*, 2006, pp. 84-85.

raffigurazione soprastante. Lungo i margini il fregio è invece completo, e si nota anzi distintamente la barba della doratura, rialzata nel punto in cui si innestava la originaria cornice lignea, fatto che induce a ritenere che la larghezza attuale delle tavole corrisponda all'originale. La tavola con le *Sante* appare più rovinata in alto e a sinistra, forse perchè a inizio Novecento era stata arbitrariamente riassembleta ad un altro dipinto, come testimoniano alcune foto di repertorio, e reinserita in una cornice posticcia che ne copriva appunto le parti che ora risultano più abrase. Rispetto al precedente di Giovanni Baronzio, i dipinti di Guariento mostrano dimensioni più contenute (11x13 cm circa contro i 14,7x25,5 della tavola del riminese), che suggeriscono che il dittico di cui facevano in origine parte fosse piuttosto minuto.

Se la destinazione ad uso privato non ci consente di individuare la precisa ubicazione originaria dell'opera, da immaginare, comunque, nello spazio familiare dell'abitazione di un fedele, qualche considerazione sui santi raffigurati può quantomeno aiutarci a circoscrivere il contesto, geografico e religioso, in cui il committente gravitava.

La provenienza dell'opera è ignota; le due tavole sono conservate presso la Pinacoteca Vaticana dal 1906, dove molto probabilmente entrarono insieme. La presenza di due santi orientali, *Apollinare* e *Margherita d'Antiochia*, che occupano entrambi la prima posizione a sinistra, ha fatto supporre una provenienza originaria dal territorio dell'esarcato di Ravenna, tradizionalmente legato a santi orientali, ovvero dal Trentino dove esistono tuttora chiese dedicate al santo vescovo¹⁸⁸. Sia Ravenna che il Trentino vantano precoci contatti con Padova, circostanza che rafforza l'ipotesi che i dipinti ora alla Vaticana provengano da una di quelle aree geografiche: a Ravenna si conserva il paliotto del Maestro del coro Scrovegni, che fino al 1829 si trovava presso il Museo di Classe a sostegno di una sua originaria destinazione alla città romagnola¹⁸⁹; a Trento invece era attivo attorno al 1320 il pittore Nicolò da Padova¹⁹⁰, ed altri legami con la città veneta sono suggeriti dalla rapida diffusione in Trentino di un giottismo modellato sugli affreschi Scrovegni¹⁹¹. *Francesco e Chiara* attestano invece che il dipinto fu eseguito per una personalità che gravitava in ambienti francescani.

Il fatto che ben metà dei *Santi* sia di sesso femminile potrebbe suggerire che il committente fosse proprio una donna, o che comunque ad una donna l'opera fosse infine destinata. Il Dominici¹⁹² assicura infatti che tavole di questo tipo erano diffuse, ed anzi raccomandate, negli ambienti

¹⁸⁸ Una chiesa intitolata al Santo esiste nel centro cittadino di Trento, e un'altra esiste a Prabi, nei pressi di Arco, a dimostrazione della diffusione della devozione al santo orientale nel Trentino. Cfr. N. RASMO, *S. Apollinare a Trento*, "Cultura atesina", 16, 1962, pp. 56-135; F. PIETROPOLI, in *Le vie del Gotico. Il Trentino fra Trecento e Quattrocento*, Trento 2002, (Beni Artistici e Storici del Trentino. Quaderni, 8), pp. 328-347, cat. 4.

¹⁸⁹ Cfr. D. BENATI, in *Il Trecento riminese* cit., 1995, pp. 166-167, cat. 10.

¹⁹⁰ N. RASMO, *S. Apollinare a Trento* cit., 1962, p. 116.

¹⁹¹ Cfr. A. DE MARCHI, *Il momento sperimentale. La prima diffusione del giottismo*, in *Tr3cento. Pittori gotici a Bolzano*, catalogo della mostra (Bolzano, Städtisches Museum, 29 aprile – 23 luglio 2000), a cura di A. De Marchi, T. Franco, S. Spada Pintarelli, Temi Editrice, Trento 2002, pp. 47-117.

¹⁹² B. G. DOMINICI, *Regola del governo di cura familiare* cit., ms. fine sec. XIV, pp. 131-133.

domestici, a scopo didattico e di immedesimazione; le giovani fedeli dovevano infatti disporre di ben precisi modelli di comportamento, su cui plasmare la propria condotta, mentre quelle in età adulta potevano trarre stimolo e conforto da esempi di santità femminile.

Forse simile a quest'opera, sia nella tipologia che nel formato, era il dittico ora diviso fra il North Carolina Museum of Art di Raleigh, con la *Madonna dell'umiltà* nella parte superiore, e *i santi Antonio, Giovanni Battista, Francesco ed Egidio* in quella inferiore; e la Pinacoteca di Ferrara, con la *Crocifissione* (cat. 20. tavv. CCL-CCLI).

Nel 1843 il dittico era già stato scomposto; in quell'anno, infatti, la valva con la *Crocifissione*, in precedenza conservata in Collezione Costabili¹⁹³, e poi passata in quella Armari, veniva acquistata dalla Pinacoteca Civica di Ferrara. La valva sinistra, invece, seguì un percorso molto più travagliato: citata nelle collezioni di Casa Boschini nel Settecento¹⁹⁴, passò poi in proprietà della collezione di Achillito Chiesa a Milano, prima di essere venduta nel 1926 a Julius Haas, forse a Waterhouse¹⁹⁵. Successivamente fu acquistata da Francis Kleinberger, che la vendette a J. Stafford nel 1932¹⁹⁶, che a sua volta la cedette al conte Alessandro Contini Bonacossi di Firenze. Infine nel 1937 entrò a far parte delle collezioni della Samuel H. Kress Foundation di New York, che nel 1961 la donò al North Carolina Museum of Art di Raleigh.

Il fatto che Girolamo Baruffaldi citi il dipinto a Ferrara già nel corso del Settecento, è indizio abbastanza sicuro per sostenere che la città emiliana fosse la patria originaria dell'opera; nel XVIII secolo, infatti, le mire dei collezionisti si concentravano soprattutto sulle opere disponibili *in loco*. È noto, inoltre, che Giovambattista Costabili, proprietario della valva sinistra del dittico, aveva ricoperto numerose cariche pubbliche durante il periodo napoleonico, che gli avevano permesso di accedere ad una grande disponibilità di opere provenienti da chiese, oratori e conventi del territorio, e spesso messe in vendita dagli stessi religiosi¹⁹⁷.

Ancora Baruffaldi, cui si devono le più antiche notizie sull'opera, suggeriva che il dittico fosse stato commissionato per una chiesa ferrarese dedicata a Sant'Egidio in considerazione del

¹⁹³ L'inventario dei beni alla morte di Giambattista Costabili attesta l'esistenza di una ricca collezione nella casa di via San Guglielmo (trascritto in *Quadri da stimarsi...Documenti per una storia del collezionismo d'arte a Ferrara nel Settecento*, a cura di A. Faoro e L. Scardino, Ferrara 1996); la fonte decisiva è il catalogo manoscritto che offre un quadro articolato sulle origini della collezione, donato nel 1835 da Giambattista Costabili a Gaetano Giordani, direttore della Pinacoteca di Bologna: *Pitture della Raccolta del Conte Gio Batta Costabili di Ferrara*, ms. sec. XIX, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, ms., A 1324 [1835]. Sulle vicende della collezione si veda E. MATTALIANO, *La collezione Costabili*, a cura di G. Agostini, Venezia 1998.

¹⁹⁴ *Vite de' pittori e scultori ferraresi scritte dall'arciprete Girolamo Baruffaldi con annotazioni*, ms. fine sec. XVII-inizio sec. XVIII, ed. Ferrara 1846, 2 voll., II, [1697-1722], p. 554.

¹⁹⁵ *The Achillito Chiesa collection: sale conducted by American Art Association, Vol. 2, Italian primitives and Renaissance paintings, a small group of canvases by Flemish and French masters*, New York, 16 Aprile 1926, cat. n. 22 (as Cristoforo da Ferrara).

¹⁹⁶ *American Art Association sales catalogue*, 18 novembre 1932, cat. n. 31 (as Cristoforo da Ferrara).

¹⁹⁷ E. MATTALIANO, *La collezione Costabili* cit., 1998.

fatto che *Çilius*, iscritto nella pedana dell'ultimo santo di destra, costituirebbe proprio una variante dialettale locale del nome Egidio, e a tal proposito ricordava “*una villa parrocchiale con chiesa intitolata a questo santo...della qual chiesa trovansi memorie assai vetuste*”¹⁹⁸, edificio candidato quale sede originaria dell'opera. Tuttavia va detto che difficilmente l'opera, di modeste dimensioni¹⁹⁹, poteva essere collocata all'interno di un edificio ecclesiastico, su altari che certo richiedevano arredi di ben altra mole. Si potrebbe allora ipotizzare piuttosto che il destinatario del dipinto, di certo utilizzato per le pratiche devozionali private, gravitasse nell'area ferrarese indicata da Baruffaldi, e che si accostasse ad ambienti pauperistici, come lascia presumere la presenza di *Antonio da Padova* e di *Francesco*, rispettivamente intercalati a due santi che nella loro vita furono anche eremiti. Si evidenzia pertanto una precisa scelta volta a celebrare non solo l'ordine francescano, ma anche la condotta di vita pauperistica ad esso associata. La *Crocifissione*, del resto, sebbene soggetto assai diffuso in opere di devozione privata, ben si prestava ad essere richiesta da un fedele vicino ad ambienti minoritici, che facevano del culto della croce una delle principali devozioni. Alla sensibilità mendicante rimanda anche l'iconografia della *Madonna dell'umiltà* presente nella valva americana del dittico, sebbene proposta in uno sfavillante abito di raggi luminosi e con bella corona che in parte smussano le caratteristiche più salienti della variante iconografica.

La forma squadrata dell'opera, che sicuramente corrisponde all'originale, come indica la presenza di una sottile cornice incisa che corre lungo i margini delle due valve, potrebbero indicare che il dittico fosse concepito quale oggetto portatile; in tal modo il trasporto non ne avrebbe danneggiato la cornice, a differenza di quanto poteva accadere per più elaborate carpenterie, spesso dotate di inserti lignei intagliati.

Ad una tipologia di opera ancora diversa, sebbene a sua volta destinata alla devozione privata, appartiene senz'altro anche il delizioso trittico conservato presso la collezione Alana di New York (cat. 11, tavv. CLXV-CLXVII). Si tratta di un raro esempio di trittico a sportelli rigidi, che simula soltanto, quindi, laterali richiudibili per il trasporto²⁰⁰. Opere simili, e probabilmente coeve, si rintracciano anche in laguna ed il confronto forse più diretto è istituibile con il trittico, a sua volta a sportelli rigidi, dipinto da Lorenzo Veneziano e conservato presso il Museo Diocesano di Milano, dove è esposto non a caso con un'attribuzione a Guariento²⁰¹. Il fatto che gli sportelli non fossero

¹⁹⁸ *Vite de' pittori e scultori ferraresi* cit., ms. fine sec. XVII-inizio sec. XVIII.

¹⁹⁹ La valva ferrarese misura 42x25 cm, quella ora a Raleigh 41x23,1.

²⁰⁰ A. DE MARCHI, *Polyptyques vénitiens* cit., 2005, pp. 35-36.

²⁰¹ A. TARTUFERI, in *Dipinti italiani del XIV e XV secolo in una raccolta milanese*, a cura di M. Boskovits, Cinisello Balsamo 1987, pp. 16-19; *Fondi oro. Una collezione per Milano*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Refettorio delle Stelline, 2 dicembre 1999 – 30 gennaio 2000), a cura di A. Paolucci e G. Freuler, Milano 1999, p. 25; S. CHIODO, *ivi*, pp. 142-145.

richiudibili indica sicuramente che il dipinto era costantemente esposto alla devozione del fedele, forse solo occultato in determinate occasioni con dei tendaggi.

Il trittico di Guariento è integro e sfoggia una bella cornice cuspidata di matrice veneziana: esili e allungate colonnine tortili scandiscono lo spazio destinato alla figurazione dipinta; ai lati, archi trilobati inquadrano i santi, mentre al centro è un arco ogivale, decorato sul profilo da una dentellatura verosimilmente rifinita, in origine, con del pigmento blu. Tre cuspidi slanciate, profilate da un fregio vegetale, si innestano sui tre archi e sono intercalate da pinnacoli allungati in forma di piccole merlature gotiche alla base, che poi sbocciano in ramificazioni dotate di foglie e pigne sulla sommità. La cuspidi centrale ospita sinuose foglie rampanti, che si concludono in fiori di notevole fattura, mentre le due laterali accolgono una decorazione meno elaborata, con foglie più minute e pigne. Tracce di finitura policroma si notano anche in corrispondenza delle foglie e delle pigne²⁰². La tipologia di cornice è chiaramente veneziana, in linea con i più sofisticati standard dell'epoca; al pittore venne certamente fornito un preciso modello della carpenteria, come dimostra la perfetta corrispondenza fra parte dipinta e cornice, visibile in particolare nella tavola centrale che, leggermente deformata, permette di osservare il supporto. Il sodalizio fra pittori e intagliatori era del resto efficiente e ben strutturato a Venezia, come numerosi e significativi casi dimostrano con certezza²⁰³.

La storia del dipinto è sconosciuta, e ciò non aiuta a definirne provenienza e funzione specifica; all'inizio del secolo scorso esso era esposto al Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum di Innsbruck; di qui passò ad una collezione privata di Bergamo, e in anni recenti ad un'altra collezione di Düsseldorf; nel 2011, infine, è entrato a far parte della collezione Alana di New York. I santi che vi sono raffigurati, *Giovanni Battista, Bartolomeo, Andrea e Caterina d'Alessandria*, non offrono argomenti che aiutino a situare il contesto, tanto geografico quanto devozionale, di provenienza dell'opera; nessuno di essi, infatti, vanta specifici legami con determinati ambienti, e ad esclusione del comune riferimento all'apostolato per *Bartolomeo e Andrea*, non sembrano esserci nemmeno ulteriori legami fra i personaggi ritratti. Così la cornice, di fattura veneziana, non è indicativa della destinazione del prezioso dipinto, che certo dobbiamo immaginare richiesto da un committente particolarmente esigente, e dal raffinato gusto estetico, come suggerisce la preziosità della materia pittorica e la cura con cui sono trattati i più minuti dettagli.

²⁰² Cfr. C. MERZENICH, *Dorature e policromie delle parti architettoniche nelle tavole d'altare toscane fra Trecento e Quattrocento*, "Kermes", IX, 1996, 26, pp. 57-71.

²⁰³ Cfr. S. SKERL DEL CONTE, *Stefano e Andrea Moranzon, un esempio di collaborazione fra pittori e intagliatori*, "Critica d'Arte", LV, 1990, pp. 47-54; L. SARTOR, *Per la scultura lignea veneziana del Quattrocento: gli intagliatori Giacomo e Gaspare Moranzone*, in *L'arte del legno in Italia: esperienze e indagini a confronto*, Atti del convegno (Pergola, 9-12 maggio 2002), a cura di G. B. Fidanza, Perugia 2005, pp. 17-34.

Rimane, infine, un'opera che pur se avulsa dal suo originario contesto, presuppone una tipologia ancora diversa da quelle fin qui analizzate. Si tratta dell'aggraziata *Madonna dell'umiltà* conservata presso il Getty Museum di Los Angeles (cat. 18, tavv. CXI-CXIII). La figura della Vergine (fig. 112) campeggia sul fondo oro all'interno di una cornice cuspidata, ricavata nello spessore della tavola, e decorata ai margini e in alto da intagli vegetali, parzialmente mutili, che mostrano rigogliose foglie rampanti. Come già notato dalla critica, anche questa cornice, come quella del trittico appena analizzato, venne senz'altro realizzata in ambiente lagunare, e secondo Roberto Longhi²⁰⁴ sarebbe addirittura attribuibile alla stessa bottega che fornì a Paolo Veneziano la carpenteria per il polittico di Santa Chiara.

La cornice non mostra segni relativi al fissaggio di eventuali porzioni laterali, ma è possibile che i fianchi siano stati ritoccati con l'inserimento di riempitivi, e poi ridipinti. L'opera faceva forse parte del registro superiore di un ridotto polittico, ovvero componeva un piccolo dittico o trittico con altre tavole perdute. Le sue misure contenute²⁰⁵ appaiono meglio compatibili con la seconda ipotesi, mentre con la prima contrasta l'iconografia del dipinto, poiché il tema della *Madonna dell'umiltà* era raramente confinato alle cimase, prestandosi piuttosto ad un ruolo centrale. L'opera da cui proviene il dipinto del Getty poteva essere simile al dittico attribuito alla fase tarda di Lorenzo Veneziano, di cui rimane la valva con la *Crocifissione* esposta presso la Pinacoteca Comunale di Ravenna²⁰⁶, che faceva probabilmente coppia con una *Madonna con Bambino* o con un'*Imago Pietatis*; il dipinto ravennate è accostabile a quello di Guariento non solo nella generale tipologia -quello del padovano è solo più allungato- ma anche nelle misure, a conferma dell'ipotesi proposta: 32x19,3 centimetri l'opera di Lorenzo contro i 33x17 del dipinto di Guariento. Oppure poteva trattarsi di un piccolo trittico simile a quello dipinto da un pittore dell'ambito di Giusto de' Menabuoi (fig. 113) e conservato presso il Museo Civico Amedeo Lia di La Spezia²⁰⁷; il delizioso dipinto rivela dimensioni analoghe, di poco superiori, a quello di Guariento, assestandosi attorno ai 54 x 51 centimetri, ovvero 27 centimetri per la tavola centrale. Il trittico marchigiano esibisce al centro una *Madonna dell'umiltà* in versione *lactans*, fiancheggiata dai santi *Giovanni Battista* e *Cristoforo*, e da un'*Annunciazione* in dimensioni miniaturistiche nelle cuspidi degli sportelli laterali. E' possibile che analogo fosse il dipinto di cui faceva in origine parte l'opera americana, che rivela proporzioni più slanciate rispetto al trittico di La Spezia; ai lati dovevano essere sportelli con *Santi* a figura intera, forse anch'essi accompagnati dall'*Annunciazione*.

La preziosità della materia pittorica della *Madonna* Getty, del resto, i dettagli minuti e resi in

²⁰⁴ R. LONGHI, *Guariento. Un'opera difficile* cit., 1957.

²⁰⁵ L'opera misura 33x17 cm.

²⁰⁶ C. GUARNIERI, *Lorenzo Veneziano* cit., 2006, pp. 220-221, cat. 54.

²⁰⁷ C. TRAVI, in *Giovanni da Milano* cit., 2008, pp. 164-165, cat. 8.

punta di pennello con straordinaria perizia tecnica, esigono una visione ravvicinata che solo un'opera di devozione privata quale appunto un piccolo trittico poteva assicurare. Si deve pertanto ipotizzare l'esistenza di un esigente committente, interessato ad un'opera di grande lusso, cui rivolgere le proprie preghiere dallo spazio intimo e raccolto della propria abitazione.



Fig. 112: Guariento, *Madonna dell'umiltà*.
Los Angeles, The Getty Museum.

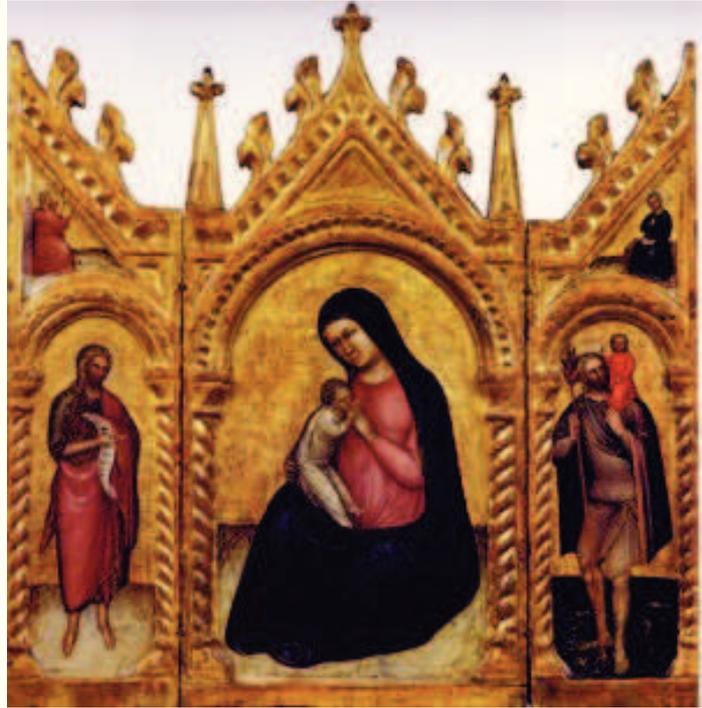


Fig. 113: Ambito di Giusto de' Menabuoi, *Madonna dell'umiltà fra i Santi Giovanni Battista e Cristoforo*. La Spezia, Museo Civico "Amedeo Lia".

INDICE DELLE FIGURE

1. Pittore padovano, *Protome*. Padova, Accademia Galileiana (gia Reggia carrarese, Anticamera dei Cimieri).
2. Pittore padovano, *Santa*. Piove di Sacco, Chiesa di San Nicolò.
3. Pittore padovano, *Crocifissione*. Padova, Chiesa di Sant'Antonio abate.
4. Pittore padovano, *Crocifissione*. Padova, Chiesa di San Nicolò.
5. Pittore padovano, *Madonna con il Bambino*. Padova, Basilica di Santa Giustina.
6. Pittore padovano, *Vergine in trono con il Bambino*. Monselice (Pd), Chiesa di Santa Giustina.
7. Pittore padovano, *Vergine in trono con il Bambino*. Piove di Sacco (Pd), Chiesa di San Nicolò.
8. Pittore padovano, *Vergine in trono con il Bambino*. Treviso, Chiesa di San Nicolò.
9. Maestro del coro Scrovegni, *Vergine in trono con il Bambino, e Storie della vita di Cristo*. Ravenna, Pinacoteca Comunale.
10. Maestro del coro Scrovegni: *Vergine in trono con il Bambino e donatore*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella di san Giuseppe.
11. Maestro del coro Scrovegni, *Santo Stefano*. Padova, Cappella Scrovegni.
12. Guariento, *Santa Chiara*. Roma, Pinacoteca Vaticana.
13. Guariento, *San Cristoforo*. Roma, Pinacoteca Vaticana.
14. Guariento, *Ascensione*. Venezia, Gallerie di Palazzo Cini.
15. Maestro del coro Scrovegni: *Flagellazione*. Padova, Cappella Scrovegni.
16. Guariento, *Flagellazione*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.
17. Guariento, *Vergine in trono con il Bambino e donatore*. Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.
18. Bottega padovana, *Calice*. Padova, Museo Diocesano.
19. Guariento, *Noli me tangere*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.
20. Manifattura parigina, *Vergine con il Bambino*. Bologna, Museo Civico Medievale.
21. Stefano da Ferrara (?), *Dama con l'orecchino*. Padova, Castello Carraese.
22. Stefano da Ferrara, *Temperanza*. Ferrara, Casa Minerbi.
23. Guariento, *Santa Caterina*. New York, Collezione Alana.
24. Vitale da Bologna, *Madonna con il Bambino e Sante*. Milano, Museo Poldi Pezzoli.
25. Guariento, *Incoronazione della Vergine*. Padova, Chiesa degli Eremitani (da Sant'Agostino).
26. Venezia, Palazzo Ducale, facciata meridionale, Trifora.
27. Venezia, Chiesa di San Polo, Rosone.
28. Guariento, *San Cristoforo*. Bolzano, Chiesa dei Domenicani (distrutto).
29. Paolo Veneziano, *Vergine in trono con il Bambino*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.
30. Guariento, *Giustizia*. Venezia, Basilica dei Santi Giovanni e Paolo.
31. Guariento, *Madonna dell'umilta*. Los Angeles, The Getty Museum.
32. Guariento, *Fregio decorativo*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore.
33. Venezia, Palazzo Ducale, Capitello della Giustizia.
34. Guariento, *Cornice marcapiano*. Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella Maggiore.
35. Padova, Accademia Galileiana, mezzanino (già stanza curiale della Reggia carrarese).
36. Bottega Veneziana, *Virtu*. Venezia, Basilica dei Santi Giovanni e Paolo.
37. Guariento, *Speranza*. Venezia, Basilica dei Santi Giovanni e Paolo.
38. Guariento, *Storie di Cristo* (?). Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella di Sant'Antonio abate.
39. Guariento, *Storie di Cristo* (?). Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella di Sant'Antonio abate.

40. Guariento, *Vergine dolente*. Bassano del Grappa (Vi), Museo Civico.
41. Guariento, *Cristo redentore*. Bassano del Grappa (Vi), Museo Civico.
42. Guariento, *Vergine in trono col Bambino*. Londra, The Courtauld Institute of Art Gallery.
43. Guariento, *Vergine in trono col Bambino*. Londra, The Courtauld Institute of Art Gallery.
44. Guariento, *Vergine in trono col Bambino*. Ubicazione sconosciuta.
45. Guariento, *Vergine in trono col Bambino*. Ubicazione sconosciuta.
46. Guariento, *Vergine in trono col Bambino e offerente*. Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.
47. Guariento, *Vergine in trono col Bambino e offerente*. Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.
48. Guariento, *Incoronazione della Vergine*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.
49. Guariento, *Croce dipinta*. Cambridge (MA), The Fogg Art Museum.
50. Guariento, *L'angelo salva dalla fornace i compagni di Daniele*. Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carrarese).
51. Guariento, *Giuseppe interpreta i sogni del Faraone*. Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carrarese).
52. Guariento, *Vergine in trono con il Bambino*. Ubicazione sconosciuta.
53. Guariento, *Incoronazione della Vergine*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.
54. Guariento, *Incoronazione della Vergine*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.
55. Guariento, *Vergine in trono col Bambino e offerente*. Berlino, Gemäldegalerie.
56. Guariento, *Incoronazione della Vergine, Jacopo II e Ubertino da Carrara*. Ricostruzione grafica.
57. Stefano di Sant'Agnes, *Incoronazione della Vergine*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.
58. G. B. Savio, *Pianta del Palazzo e Corte Prefetizia* (1729).
59. G. B. Savio, *Pianta del Palazzo e Corte Prefetizia* (copia del 1936).
60. Guariento, *Cornice ad archetti ciechi*. Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carrarese).
61. Guariento, *Cornice ad archetti ciechi*. Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carrarese).
62. Guariento, *Giuseppe interpreta i sogni del faraone*. Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carrarese).
63. Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carrarese), parete settentrionale.
64. Guariento, *Storie di Giuseppe*. Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carrarese).
65. Venezia, Battistero, Cupola; *Pantocratore e Schiere angeliche*.
66. Venezia, Battistero, Disposizione delle schiere angeliche, schema grafico (da Bruderer Eichberg).
67. Firenze, Battistero, Disposizione delle schiere angeliche, schema grafico (da Bruderer Eichberg).
68. Padova, Battistero, Disposizione delle schiere angeliche, schema grafico (da Bruderer Eichberg).
69. Padova, Cappella carrarese, Disposizione delle schiere angeliche, schema grafico (da Hueck).
70. Tomaso da Modena, *Domenicani illustri*. Treviso, Chiesa di San Nicolo, Sala del Capitolo.
71. Karlštejn, Castello dell'Imperatore Carlo IV, Cappella della Vergine.
72. Conegliano, Scuola dei Battuti, Sala dei Battuti.
73. Bolzano, Chiesa dei Domenicani, Ricostruzione grafica degli affreschi in controfacciata e nella parete sinistra (da Franco 2002).
74. Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella di Sant'Antonio abate, schema degli affreschi sulle pareti laterali e di fondo.

75. Maestro della Madonna Castelbarco, *Antonio rinuncia agli averi e Antonio si allontana dalla casa paterna e affida la sorella alle suore*. Bassano del Grappa (Vi), Chiesa di San Francesco, Sala del Capitolo.
76. Maestro della Madonna Castelbarco, *Le tentazioni di Antonio*, e *Antonio assalito dai demoni e soccorso da un compagno*. Bassano del Grappa (Vi), Chiesa di San Francesco, Sala del Capitolo.
77. Guariento, *Santa martire*. Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella di Sant'Antonio.
78. Guariento, *Santa Giustina*. Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella maggiore.
79. Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella di Sant'Antonio abate, Stemma carrarese (?).
80. Padova, Accademia Galileiana (gia Reggia carrarese), Stemma carrarese.
81. Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella maggiore, parete destra (foto precedente ai bombardamenti).
82. Guariento, *Esau*. Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella maggiore.
83. Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella maggiore, Stemma (stato attuale).
84. Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella maggiore, Stemma (durante i restauri degli anni Sessanta).
85. Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella maggiore, Stemma (all'inizio del sec. XX).
86. Guariento, *La Vestizione di Agostino*. Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella maggiore.
87. Venezia, Basilica dei Santi Giovanni e Paolo, Cappella maggiore, Monumento funebre del doge Michele Morosini.
88. Guariento, *Paradiso*. Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).
89. *Ottone impetra la pace al padre*. Londra, British Museum.
90. Guariento, *Agostino consegna la regola*. Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella maggiore.
91. Guariento, *Sole*. Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella maggiore.
92. Guariento, *Croce dipinta*. Bassano del Grappa (Vi), Museo Civico.
93. Guariento, *Croce dipinta*. Cambridge (MA), The Fogg Art Museum.
94. Guariento, *Vergine dolente*. Collezione privata.
95. Guariento, *Redentore*. Padova, Musei Civici Eremitani.
96. Guariento, *Redentore*. Padova, Musei Civici Eremitani.
97. Guariento, *Santa Caterina*. New York, Collezione Alana.
98. R. Mossmer, *Cappella di Palazzo Czernin, Vienna* (acquerello). Statni hrad a zamek, Jindřichův Hradec; (foto: Dr. Roswitha Juffinger).
99. Guariento, *Polittico dell'Incoronazione*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum; proposta ricostruttiva (da White).
100. Guariento, *Polittico dell'Incoronazione*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum; proposta ricostruttiva (da Hutter).
101. Paolo Veneziano, *Polittico di Santa Chiara*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.
102. Guariento, *Polittico dell'Incoronazione*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.
103. Guariento, *Vergine in trono con il Bambino e donatore*. Berlino, Gemaldegalerie, Staatliche Museen.
104. Guariento, *Redentore*. South Hadley, Mount Holyoke College Art Museum.
105. Giovanni da Milano, *Redentore*. Firenze, Chiesa di Santa Croce, Cappella Rinuccini.
106. Maestro della Predella dell'Ashmolean, *Madonna con il Bambino*. Firenze, Galleria dell'Accademia.
107. Guariento, *Madonna con il Bambino*. New York, Metropolitan Museum of Art.
108. Giusto de' Menabuoi, *Madonna con il Bambino*. Padova, Museo Diocesano.
109. Giovanni Pisano, *Gesù Bambino*. Milano, Collezione Longari.
110. Guariento, *I Santi Apollinare, Cristoforo, Andrea e Francesco*. Roma, Pinacoteca Vaticana.

111. Giovanni Baronzio: *I Santi Francesco, Giovanni Battista, Ludovico da Tolosa e Prospero* (?). Roma, Pinacoteca Vaticana.
112. Guariento, *Madonna dell'umilta*. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.
113. Ambito di Giusto de' Menabuoi, *Madonna dell'umiltà fra i Santi Giovanni Battista e Cristoforo*. La Spezia, Museo Civico "Amedeo Lia".

APPARATI

REGESTO DOCUMENTARIO

1. 1338, 9 luglio

Il Capitolo del convento degli Eremitani si riunisce a Padova per nominare un procuratore, sotto la presidenza del priore frate Bonifazio, e alla presenza di “*magistro Guariento quondam Arpi*”, abitante a Padova in Piazza della Legna.

Padova, Archivio di Stato, *Istituto degli Esposti*, volume 24, perg. 34.

Documento citato in G. MOSCHINI, *Della origine e delle vicende della pittura in Padova*, Padova 1826, p. 16; F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento. Tutta la pittura*, con prefazione di S. Bettini, Venezia 1974, p. 81, doc. 1; G. P. MANTOVANI, *Guariento nei documenti*, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 16 aprile – 31 luglio 2011) a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais e A. M. Spiazzi, Venezia 2011, pp. 87-93, in partic. p. 90, doc. 1.

2. 1341, 19 dicembre

“*Pictor Guariento quondam Arpi*” fa da testimone ad un atto notarile rogato in Contrada ossia Piazza della Legna, “*in hospicio de la Spata ser Bellei hospitis de Lunico*”. Gerardo VI e Rizzardo VII da Camino prendono accordi per completare la divisione dei beni ereditaria, già avviata il 12 dicembre del 1340.

Treviso, Archivio di Stato, *Notarile*, volume 81, f. 11v. Ne esiste una copia in Treviso, Biblioteca Comunale, G. BAMPO, *Spogli dell'Archivio Notarile*, ms. 1411, [sec. XIX], fascicolo VI, c. 7.

Documento citato in L. COLETTI, *Studi sulla pittura del Trecento a Padova, I, Guariento e Semitecolo*, “*Rivista d'arte*”, 12, 1930, pp. 323-380, in partic. p. 327, nota 1; F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento. Tutta la pittura*, con prefazione di S. Bettini, Venezia 1974, p. 81, doc. 2; A. SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, a cura di C. Fillarini, con un saggio di F. Barbieri, Vicenza 1976, p. 131; G. P. MANTOVANI, *Guariento nei documenti*, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 16 aprile – 31 luglio 2011) a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais e A. M. Spiazzi, Venezia 2011, pp. 87-93, in partic. p. 90, doc. 2.

3. 1348, 14 maggio

Presso la stazione delle bollette di Padova, che si trova in Piazza dei Signori nella contrada di San Clemente, si svolge un incontro per sanare una lite sorta fra Alfana “*filia Jacomi Sanguinaccis*” e la moglie del “*quondam domini Johanni Bocardosini*”. Alessandro, figlio di Nicola da Venturino, è nominato arbitro fra le parti, mentre Guariento “*quondam Arpi*”, abitante in contrada del Duomo, è presente in qualità di testimone.

Padova, Archivio di Stato, *Notarile*, volume 675, f. 53.

Documento citato in F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento. Tutta la pittura*, con prefazione di S. Bettini, Venezia 1974, p. 81, doc. 3.

4. 1348, 8 dicembre

A Padova, in contrada Ponte dei Tadi, “*in domo habitationis magistri Leonardi solatoris quondam Anselmi*” si stipula un atto legale. Sono presenti, in qualità di testimoni, “*magistro Guariento*

pictore quondam Arpi de contrata Domi de Padua, magistro Anthonio teschario quondam Menegini de contrada Sancti Johannis, Gerardo quondam Salomonis familiare fratrum predicatorum de Padua, Thebaldo quondam Uberti de Silvaçano, fratre Anthonio quondam Johannis Çuparii converso supradictorum fratrum predicatorum". Maria "uxor magistri Leonardi solatoris" aveva in precedenza nominato suo esecutore testamentario frate "Anthonium de Flumine"; in seguito alla morte del religioso, modifica la nomina in favore di frate "Johannis Cartolarius ordinis fratrum predicatorum et conventualis supradictorum fratrum predicatorum de Padua".

Padova, Archivio di Stato, *Diplomatico*, volume 70, perg. 7633.

Documento citato in F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento. Tutta la pittura*, con prefazione di S. Bettini, Venezia 1974, p. 81, doc. 4; G. P. MANTOVANI, *Guariento nei documenti*, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 16 aprile – 31 luglio 2011) a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais e A. M. Spiazzi, Venezia 2011, pp. 87-93, in partic. p. 90, doc. 3.

5. 1349, 10 ottobre

"Magistro Guariento pictore" e "Johannes pictore filio quondam Nascimbene Raini" sono presenti in qualità di testimoni ad un atto rogato a Padova "in curtivo domini Padue", nella contrada di San Clemente. Jacopo Dondi, figlio del fu Isacco, cede a Gualperto di Gerardaccio Cetto i diritti di creditore nei confronti di Gerardo del fu Martino "a Busenaria" da Polverarola, in cambio del pagamento di diciotto lire.

Padova, Archivio di Stato, *Notarile*, volume 256, f. 26v.

Documento citato in A. GLORIA, *Monumenti della Università di Padova (1318-1405)*, Padova 1888, 2 voll., II, p. 30, doc. 1156; F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento. Tutta la pittura*, con prefazione di S. Bettini, Venezia 1974, p. 81, doc. 5; A. SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, a cura di C. Fillarini, con un saggio di F. Barbieri, Vicenza 1976, pp. 131, 433; G. P. MANTOVANI, *Guariento nei documenti*, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 16 aprile – 31 luglio 2011) a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais e A. M. Spiazzi, Venezia 2011, pp. 87-93, in partic. p. 90, doc. 4.

6. 1351, 14 marzo

"Pictor Guariento quondam Arpi" abita in contrada Duomo.

Padova, Archivio di Stato, *Notarile*, volume 675, f. 53.

Documento citato in A. SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, a cura di C. Fillarini, con un saggio di F. Barbieri, Vicenza 1976, pp. 131.

7. 1351, 13 aprile

A Padova, in contrada Duomo, "in androna episcopatus veteris", maestro Guariento del fu Arpo è presente ad un atto in qualità di testimone. Pace del fu Alfarisio da Polverara, "notarius et officialis episcopalis curie", abitante a Padova in contrada Duomo, vende per 150 lire a "domina" Pace del fu notaio Francesco Bozzetta "et uxor quondam Johannis a Balistis" una casa in legno e muratura posta in contrada Duomo, sulla via che porta al vescovado vecchio.

Padova, Archivio di Stato, *Diplomatico*, volume 71, perg. 7721.

Documento citato in A. GLORIA, *Documenti inediti intorno al Petrarca con alcuni cenni della*

casa di lui in Arquà e della reggia dei da Carrara in Padova, Padova 1878, p. 13; F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento. Tutta la pittura*, con prefazione di S. Bettini, Venezia 1974, p. 81, doc. 6; A. SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, a cura di C. Fillarini, con un saggio di F. Barbieri, Vicenza 1976, p. 131; G. P. MANTOVANI, *Guariento nei documenti*, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 16 aprile – 31 luglio 2011) a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais e A. M. Spiazzi, Venezia 2011, pp. 87-93, in partic. p. 91, doc. 5.

8. 1352, 14 maggio

Guariento “*quondam Arpi*” è presente in qualità di testimone ad un atto rogato presso l'ufficio delle bollette, in “*platea Dominorum Padue*”, nella contrada di San Clemente a Padova. Il giudice Alessandro di Niccolò Venturino, arbitro scelto da Alfania del fu Iacopo Sanguinacci, moglie di Giovanni Guglielmo da Boccadorso, e da Giacobello di Niccolò di Contrada Porciglia, si esprime con sentenza definitiva su numerose questioni sorte fra le due parti, relative ad una serie di immobili e debiti contratti.

Padova, Archivio di Stato, *Notarile*, volume 675, ff. 53v-54r.

Documento citato in G. P. MANTOVANI, *Guariento nei documenti*, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 16 aprile – 31 luglio 2011) a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais e A. M. Spiazzi, Venezia 2011, pp. 87-93, in partic. p. 91, doc. 6.

9. 1352, 26 agosto

A Sabbioncello, presente “*pictor Guariento quondam Arpi*”, abitante in Padova in contrada del Duomo, il “*negociator*” Jacopo Turlonus *quondam* Pietro Stecca di Contrada Duomo prende possesso di terre in località Sabbioncello.

Padova, Archivio di Stato, *Notarile*, volume 202, f. 132.

Documento citato in A. SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, a cura di C. Fillarini, con un saggio di F. Barbieri, Vicenza 1976, p. 131; G. P. MANTOVANI, *Guariento nei documenti*, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 16 aprile – 31 luglio 2011) a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais e A. M. Spiazzi, Venezia 2011, pp. 87-93, in partic. p. 91, doc. 7.

10. 1352, 3 ottobre

Padova, “*in ecclesia palacii Comunis*”. Tebaldo negoziatore del fu Francesco de Zante di contrada Santa Caterina vende a Guariento pittore del fu Arpo abitante a Padova in contrada del Duomo, terreni e una casa diverse località di Piove di Sacco, per il prezzo di 1200 lire.

Padova, Archivio di Stato, *Notarile*, volume 202, f. 98.

Documento citato in F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento. Tutta la pittura*, con prefazione di S. Bettini, Venezia 1974, p. 81, doc. 7; A. SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, a cura di C. Fillarini, con un saggio di F. Barbieri, Vicenza 1976, p. 131; G. P. MANTOVANI, *Guariento nei documenti*, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 16 aprile – 31 luglio 2011) a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais e A. M. Spiazzi, Venezia 2011, pp. 87-93, in partic. p. 91, doc. 8.

11. 1352, 10 ottobre

Il pittore Guariento prende possesso dei terreni e della casa siti in Piove di Sacco, acquistati il 3 ottobre.

Padova, Archivio di Stato, *Notarile*, volume 204, f. 519.

Documento citato in A. SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, a cura di C. Fillarini, con un saggio di F. Barbieri, Vicenza 1976, p. 132; G. P. MANTOVANI, *Guariento nei documenti*, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 16 aprile – 31 luglio 2011) a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais e A. M. Spiazzi, Venezia 2011, pp. 87-93, in partic. p. 91, doc. 9.

12. 1353, 8 agosto

A Padova, in cattedrale, Alberto, arciprete di Piove di Sacco, nomina i giurisperiti Gerardo Vedovacci da Bologna e Palmerio Porcellini procuratori generali per sé e per la propria chiesa. Guariento “*pictor*” è presente in qualità di testimone.

Padova, Archivio di Stato, *Notarile*, volume 170, f. 104r.

Documento citato in F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento. Tutta la pittura*, con prefazione di S. Bettini, Venezia 1974, p. 81, doc. 8; G. P. MANTOVANI, *Guariento nei documenti*, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 16 aprile – 31 luglio 2011) a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais e A. M. Spiazzi, Venezia 2011, pp. 87-93, in partic. p. 91, doc. 10.

13. 1354, 8 gennaio

“*Bartholomeus pictor filius magistri Johannis pictoris de contrada Sancti Thomei*” è presente ad un atto con cui “*Magistro Guariento pictor quondam domini Arpi de contrada Domi*” acquista terre in territorio Villa di Baone.

Padova, Archivio di Stato, *Notarile*, volume 666, f. 27v.

Documento citato in A. SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, a cura di C. Fillarini, con un saggio di F. Barbieri, Vicenza 1976, p. 132.

14. 1354, 2 febbraio

In contrada Santa Lucia a Padova, il “*magister Solimano quondam Arimondi*”, speciale, che abita in contrada Sant'Andrea, prende possesso di una casa in contrada Santa Lucia, acquistata da “*Benvenuto quondam magistri Petri*” da Abano, che abita nella stessa contrada. Il pittore Guariento “*quondam Arpi*” è presente in qualità di testimone.

Padova, Archivio di Stato, *Corona*, busta 21, perg. 450.

Documento citato in A. SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, a cura di C. Fillarini, con un saggio di F. Barbieri, Vicenza 1976, p. 132; G. P. MANTOVANI, *Guariento nei documenti*, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 16 aprile – 31 luglio 2011) a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais e A. M. Spiazzi, Venezia 2011, pp. 87-93, in partic. p. 91, doc. 11.

15. 1354, 8 giugno

“*Magistro Guariento quondam domini Arpi*”, abitante a Padova in contrada Duomo, entra in possesso di due appezzamenti di terra nel territorio di Baone. Siti in contrada Brazalesega, acquistati da Pietro Francesco “*quondam Pizemani*” di contrada San Clemente per 100 lire. All'atto è presente, come testimone, Bartolomeo “*pictor, fiulius magistri Johanni*”, anch'egli pittore, che abita a Padova in contrada San Tommaso.

Padova, Archivio di Stato, *Notarile*, volume 77, f. 149v.

Documento citato in F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento. Tutta la pittura*, con prefazione di S. Bettini, Venezia 1974, pp. 81-82, doc. 9; A. SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, a cura di C. Fillarini, con un saggio di F. Barbieri, Vicenza 1976, p. 132; G. P. MANTOVANI, *Guariento nei documenti*, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 16 aprile – 31 luglio 2011) a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais e A. M. Spiazzi, Venezia 2011, pp. 87-93, in partic. p. 91, doc. 12.

16. 1357, 30 luglio

A Padova, “*in domo habitationis domini Francisci de Carraria*”, nella cancelleria vecchia di palazzo. Paolo Dotti, fattore di Francesco il Vecchie, agisce a nome del Signore di Padova: dà in locazione a Francesco Isemberti un feudo sito nel territorio di Bovolenta di Polverara. “*Guariento pictor*” è presente in qualità di testimone.

Padova, Archivio di Stato, *Notarile*, volume 256, f. 161r. Ne esiste una copia in R PAPAFAVA, *Documenti per servire alla storia dei Carraresi. Documentorum Summaria ex chirographis in Patavino Tabulario existentibus Excerpta*, ms. sec. XVIII, Biblioteca Civica di Padova, BP.928.4, f. 147r.

Documento citato in A. GLORIA, *Documenti inediti intorno al Petrarca con alcuni cenni della casa di lui in Arquà e della reggia dei da Carrara in Padova*, Padova 187, p. 13; F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento. Tutta la pittura*, con prefazione di S. Bettini, Venezia 1974, p. 82, doc. 10; G. P. MANTOVANI, *Guariento nei documenti*, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 16 aprile – 31 luglio 2011) a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais e A. M. Spiazzi, Venezia 2011, pp. 87-93, in partic. p. 91, doc. 14.

17. 1359, 27 maggio

“*Magistro Guariento quondam Arpi*” è presente come testimone ad un atto rogato presso la cancelleria vescovile di Padova. Jacopo, priore del Monastero di San Benedetto di Fiaciolo, vicario generale di Giovanni Orsini vescovo di Padova, concede in locazione quinquennale a “*magister Alberto quondam Achilli*”, che rappresenta il comune di Montagnana, una casa posta vicina alla piazza principale del paese, e confinante con immobili di proprietà dell'episcopato padovano e dello stesso Alberto.

Padova, Archivio della Curia Vescovile, *Diversorum*, volume III, f. 22.

Documento citato in F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento. Tutta la pittura*, con prefazione di S. Bettini, Venezia 1974, p. 82, doc. 11; G. P. MANTOVANI, *Guariento nei documenti*, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 16 aprile – 31 luglio 2011) a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais e A. M. Spiazzi, Venezia 2011, pp. 87-93, in partic. p. 91, doc. 15.

18. 1360, 13 agosto

Guariento “*pictor quondam Arpi*” è presente ad un atto redatto a Padova, in cui “*Antonia quondam Bompietri de Riveriis, uxor Bianchini Negris*” di contrada Volte, chiede che le vengano confermati i feudi decimali detenuti nel territorio di Piove di Sacco.

Padova, Archivio della Curia Vescovile, *Feudorum*, volume 6, f. 141v.

Documento citato in G. P. MANTOVANI, *Guariento nei documenti*, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 16 aprile – 31 luglio 2011) a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais e A. M. Spiazzi, Venezia 2011, pp. 87-93, in partic. p. 91, doc. 16.

19. 1364, 6 febbraio

“*Magistro Guariento pictor quondam domini Arpi de contrada Domi*” è testimone al testamento di Michele del fu Gerardino da Rio, redatto a Padova in contrada Sant'Andrea.

Padova, Archivio di Stato, *Notarile*, volume 78, f. 156r.

Documento citato in F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento. Tutta la pittura*, con prefazione di S. Bettini, Venezia 1974, p. 82, doc. 12; A. SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, a cura di C. Fillarini, con un saggio di F. Barbieri, Vicenza 1976, p. 132; G. P. MANTOVANI, *Guariento nei documenti*, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 16 aprile – 31 luglio 2011) a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais e A. M. Spiazzi, Venezia 2011, pp. 87-93, in partic. p. 91, doc. 17.

20. 1364, 25 luglio

Padova, in contrada Santa Margherita. “*Magistro Guariento pictor quondam Arpi de contrada Domi*” è presente come testimone ad un atto in cui Bonaventura del fu Tomeo vende a Caterina del fu Simone, moglie di Pietro del fu Giovanni da Creola, un terreno arativo a Mestrino, per il costo di 90 lire.

Padova, Archivio di Stato, *Ospedale di San Francesco*, volume 713, perg. 11.

Documento citato in A. SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, a cura di C. Fillarini, con un saggio di F. Barbieri, Vicenza 1976, p. 132; G. P. MANTOVANI, *Guariento nei documenti*, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 16 aprile – 31 luglio 2011) a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais e A. M. Spiazzi, Venezia 2011, pp. 87-93, in partic. p. 91, doc. 18.

21. 1366, 5 febbraio

Padova, contrada San Clemente, “*in curia domini Paduae*”, nella cancelleria. “*Pictor Guariento quondam Arpi*” è presente come testimone ad un atto in cui “*Johaness quondam Benvenuti*” di Montagnana, in qualità di procuratore di Francesco il Vecchio, assegna ad Antonio del fu Galvano da Montagnana, procuratore della moglie Benvenuta del fu Antonio di Iserardino, un fondo e una casa in legno a Montagnana, in contrada della Piazza.

Padova, Archivio di Stato, *Notarile*, volume 257, f. 227r.

Documento citato in A. SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, a cura di C. Fillarini, con un saggio di F. Barbieri, Vicenza 1976, p. 132; G. P. MANTOVANI, *Guariento nei documenti*, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo

del Monte di Pietà, 16 aprile – 31 luglio 2011) a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais e A. M. Spiazzi, Venezia 2011, pp. 87-93, in partic. p. 91, doc. 19.

22. 1366, 17 marzo

Padova, in contrada Motta di Santa Lucia. Donna Iacopina di Pasqualino da Abano, moglie di Francesco detto Checco del fu Jacopo, con il marito e Antonio Todesco, ricevono 600 lire da Federico figlio di maestro Guicemanno orefice di contrada di ponte Molino, da parte di maestro Guariento pittore del fu Arpo di contrada Duomo, che abita al presente a Venezia in contrada del Ponte dei Fuseri.

Padova, Archivio di Stato, *Notarile*, volume 64, f. 145r.

Documento citato in F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento. Tutta la pittura*, con prefazione di S. Bettini, Venezia 1974, p. 82, doc. 13; G. P. MANTOVANI, *Guariento nei documenti*, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 16 aprile – 31 luglio 2011) a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais e A. M. Spiazzi, Venezia 2011, pp. 87-93, in partic. p. 91, doc. 20.

23. 1367, 31 dicembre

Padova, in contrada San Clemente, “*in domo habitationis domini Francisci de Carraria*” in cancelleria. Alla presenza, come testimone, di “*magistro Guariento pictore quondam ser Arpi de Contrada Domi*” Jacopo del fu ser Michele Dall'Olio abitante in Camposampiero, agente come gastaldo di Francesco il Vecchio, ratifica la vendita fatta da Jacopo del fu ser Giovanni detto Zago da Padova abitante a Montagnana e Alberto del fu Francesco de Verdello da Montagnana di un fondo in territorio di Montagnana.

Padova, Archivio di Stato, *Notarile*, volume 115, f. 113r.

Documento citato in F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento. Tutta la pittura*, con prefazione di S. Bettini, Venezia 1974, p. 82, doc. 14; G. P. MANTOVANI, *Guariento nei documenti*, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 16 aprile – 31 luglio 2011) a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais e A. M. Spiazzi, Venezia 2011, pp. 87-93, in partic. pp. 91-92, doc. 21.

24. 1370, 22 settembre

Questione fra il governo di Venezia e gli eredi di Guariento. Prima di iniziare a dipingere il *Paradiso* nella Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale, Guariento aveva stretto un accordo con il governo della Serenissima, che lo obbligava a tenere per due anni e tre mesi due garzoni, pagandoli tre grossi al giorno. Poiché i due giovani, che risiedevano presso l'abitazione veneziana di Guariento, avevano avuto comportamenti disonesti, non meglio specificati, il pittore li aveva licenziati prima dello scadere dei termini previsti dall'accordo. Prima che il pittore rientrasse in patria, gli fu quindi chiesto di pagare un'ammenda. Dopo il suo rientro in patria, dove era morto poco dopo, i suoi eredi avevano chiesto che la sentenza venisse annullata, in virtù del fatto che essi versavano in stato di povertà, e che comunque il pittore aveva fatto risparmiare alla Serenissima una cifra considerevole, utilizzando azzurro d'Alemagna in luogo del più costoso Oltremare.

Venezia, Archivio di Stato, *Grazie*, registro 16, f. 117r.

Documento citato in B. CECCHETTI, *La vita dei veneziani nel '300*, “Archivio Veneto”, 28, 1884, pp. 13-14; L. TESTI, *Storia della pittura veneziana*, Bergamo 1909, pp. 276-277; F. FLORES

D'ARCAIS, *Guariento. Tutta la pittura*, con prefazione di S. Bettini, Venezia 1974, p. 82, doc. 15;. Trascritto integralmente in *Cassiere della bolla ducale. Grazie, Registro n. 16 (1364-1372), anticamente Liber gratiarium, XIII*, a cura di S. Piasentini, Venezia 2009, 2 voll., II, (Fonti per la storia di Venezia, sez. I, Archivi pubblici), pp. 663-664.

25. 1370, 28 agosto-26 settembre

Il Maggior Consiglio accoglie l'istanza degli eredi di Guariento, i quali chiedono di essere esonerati dal pagamento della pena pecuniaria incombente sul pittore per la mancata esecuzione di un contratto di apprendistato. Ser Vittore *ab auro*, e *Petrus Fisica pictor*, avevano agito in qualità di intermediari, sostenendo le motivazioni degli eredi del pittore, e affermando che egli era persona corretta e di indubbia moralità.

Venezia, Archivio di Stato, *Grazie*, registro 16, f. 117r.

Documento citato in G. P. MANTOVANI, *Guariento nei documenti*, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 16 aprile – 31 luglio 2011) a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais e A. M. Spiazzi, Venezia 2011, pp. 87-93, in partic. p. 92, doc. 22.

26. 1374, 24 maggio

A Piove di Sacco. Dionisio del fu Meiorino Dall'Olio, abitante in contrada Pozzo di Vacca, marito e procuratore di Jacobina "*filia quondam Guarienti*" entra in possesso di tre appezzamenti in Piove di Sacco; i terreni spettavano per metà alla moglie, che li aveva avuti in eredità dal padre, mentre l'altra metà era stata acquistata da Jacopino di Daniele Seccadenari e Bartolomeo cofanaro, che erano stati fedecommissari del pittore.

Padova, Archivio di Stato, *Notarile*, volume 313, ff. 97r-98r.

Documento citato in A. SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, a cura di C. Fillarini, con un saggio di F. Barbieri, Vicenza 1976, p. 132; G. P. MANTOVANI, *Guariento nei documenti*, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 16 aprile – 31 luglio 2011) a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais e A. M. Spiazzi, Venezia 2011, pp. 87-93, in partic. p. 92, doc. 23.

27. 1376, 18 marzo

Jacobina, figlia del *quondam* pittore Guariento e moglie di Dionisio del *quondam* Meiorino dall'Olio, abitante in contrada del Pozzo della Vacca, ha 20 anni. I due coniugi vendono a Jacopino di Daniele Seccadenari e a Bartolomeo cofanaro due fondi nel territorio di Arquà e tre in quello di Baone, per un totale di 1200 lire.

Padova, Archivio di Stato, *Notarile*, volume 24, ff. 281v-282r.

Documento citato in A. SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, a cura di C. Fillarini, con un saggio di F. Barbieri, Vicenza 1976, p. 132; G. P. MANTOVANI, *Guariento nei documenti*, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 16 aprile – 31 luglio 2011) a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais e A. M. Spiazzi, Venezia 2011, pp. 87-93, in partic. p. 92, doc. 24.

28. 1376, 18 marzo

Jacopino di Daniele Seccadenari e il *magister* Bartolomeo cofanaro, commissari ed esecutori testamentari di Guariento, dichiarano di aver ricevuto da Jacobina, figlia del *quondam* Guariento, e da Dionisio del *quondam* Meiorino dall'Olio, 1800 lire; la somma serviva a saldare un debito contratto dai due coniugi.

Padova, Archivio di Stato, *Notarile*, volume 24, f. 282.

Documento citato in G. P. MANTOVANI, *Guariento nei documenti*, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 16 aprile – 31 luglio 2011) a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais e A. M. Spiazzi, Venezia 2011, pp. 87-93, in partic. p. 92, doc. 25.

29. 1379, 17 ottobre

Padova, in Contrada Santa Caterina o del Pozzo di Vacca, presso l'abitazione di Dionisio del fu Meiorino Dall'Olio. Jacobina, *quondam* Guariento, moglie del Dionisio Dall'Olio *quondam* Migliorino, ha più di 20 anni ma meno di 25. Riceve da Giovanni del fu Dietisalvi da Bergamo, tutore di Bartolomeo del fu *magister* Benedetto *phiscus* del fu Meiorino Dall'Olio, 512 lire e 10 denari, a titolo di restituzione di metà della dote e controdote.

Padova, Archivio di Stato, *Notarile*, volume 82, f. 48v.

Documento citato in A. SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, a cura di C. Fillarini, con un saggio di F. Barbieri, Vicenza 1976, p. 132; G. P. MANTOVANI, *Guariento nei documenti*, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 16 aprile – 31 luglio 2011) a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais e A. M. Spiazzi, Venezia 2011, pp. 87-93, in partic. p. 92, doc. 26.

CATALOGO DELLE OPERE

1. *Le sante Margherita d'Antiochia, Maria Maddalena, Caterina d'Alessandria e Chiara d'Assisi*

I santi Apollinare, Cristoforo, Andrea (?) e Francesco d'Assisi

Roma, Pinacoteca Vaticana

Tavv. I-II

Datazione: 1325-1330 circa

Tempera su tavola, 11,9x13,6 cm (tavola con le *Sante*); 11,2x13,8 cm (tavola con i *Santi*),

Provenienza: ignota (Ravenna o Trento?); in Pinacoteca Vaticana dal 1906; Invv. 40173.2.1 (*Sante*), 40173.2.2 (*Santi*)

Iscrizioni: nella porzione superiore delle tavole: S(ancta) MAD(da)L(en)A; S(ancta) CLARA; S(anctus) (Andrea) APO(sto)L(o); S(anctus) XPO(foro).

Le due tavolette mostrano quattro figure di santi ciascuna, campite sul fondo dorato, rispettivamente femminili -*Margherita d'Antiochia, Maria Maddalena, Caterina d'Alessandria e Chiara d'Assisi*-, e maschili -*Apollinare, Cristoforo, Andrea (?) e Francesco d'Assisi*-. I diversi personaggi sono individuati, oltre che dagli attributi, dalle iscrizioni che li accompagnano, tracciate in lettere rosse nella parte alta delle tavole, e solo parzialmente leggibili.

Lo stato di conservazione è mediocre; il supporto è in buone condizioni, mentre la superficie pittorica ha sofferto maggiormente, al punto che la pellicola dipinta appare scurita da uno spesso strato di sporco, che vela ed appiattisce notevolmente la composizione.

La provenienza dell'opera è ignota. Le due tavole entrarono insieme in Pinacoteca Vaticana, dove sono registrate a partire dal 1906. La presenza di due santi orientali, *Margherita d'Antiochia* e *Apollinare*, che occupano entrambi la prima posizione a sinistra delle due tavole, ha fatto supporre una loro provenienza originaria dal territorio dell'esarcato di Ravenna, per tradizione legato a devozioni di matrice orientale, ovvero dal Trentino, dove esistevano diverse chiese suburbane dedicate al santo vescovo. *Francesco* e *Chiara* attestano invece che il dipinto fu eseguito per una personalità che gravitava in ambienti francescani.

Ricondotte inizialmente ad ambito giottesco, sono esposte come opera di pittore riminese (Rossi, 1994); la matrice padovana dell'opera è invece opportunamente rilevata già da Daniele Benati (Benati, in *Il Trecento riminese*, 1995, pp. 166-167, cat. 10), che assegna i graziosi dipinti al Maestro del coro Scrovegni. Se l'ipotesi riminese si spiega nel contesto dell'eccessivo sviluppo attribuito alla scuola romagnola, già discusso, l'attribuzione al Maestro del coro Scrovegni si motiva invece con l'estrema vicinanza stilistica fra l'anonimo padovano e l'esordiente Guariento, suo probabile allievo. Va detto inoltre che nel 1995, ovvero l'anno in cui Daniele Benati riconduceva i dipinti vaticani all'anonimo maestro, la datazione della Croce di Bassano (cat. 3), da sempre riconosciuta quale capofila del catalogo del pittore, era ancora discussa e collocata ai pieni anni Trenta, e solo recenti ritrovamenti documentari hanno permesso di ancorarla al 1331, suggerendo di conseguenza di anticipare l'esordio di Guariento già alla fine degli anni Venti, epoca cui senz'altro i dipinti romani spettano.

Le file di *Santi* un po' impacciati e tutti risolti nel primo piano, con le loro pose come meccaniche e stereotipate; i panneggi tubolari, resi plasticamente dagli stessi rialzi chiari di un bianco purissimo e liquido che bagnano i volti; le fisionomie con gli occhi gonfi e le piccole labbra serrate, sono tratti che distinguono le opere assegnabili al Maestro del coro Scrovegni. Tuttavia,

sono gli stessi che si riscontrano nelle prime opere di Guariento, ed in particolare nell'*Ascensione* di collezione Cini (cat. 2) e nella *Pentecoste* di ubicazione sconosciuta (cat. 2.1), concordemente attribuite al giovane figlio di Arpo.

BIGLIOGRAFIA

Mason Perkins, 1906, p. 107; Bernardini, 1909, p. 94; D'Achiardi, 1913, p. 17; Idem, 1929, pp. 7, 27; Longhi, 1934, p. 9; Porcella 1934, p. 49; Toscano, 1955, p. 104; Francia 1960, fig. 66; Flores D'Arcais (a), 1974, p. 75; Rossi, 1994, pp. 120-122, cat. 35; Benati, in *Il Trecento riminese*, 1995, pp. 166-167, cat. 10; Murat, 2011.

2. *Ascensione*

Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Galleria di Palazzo Cini

Tav. III

Datazione: 1330 circa

Tempera su tavola, cm 28x20,8

Provenienza: Kreuzlingen, collezione Heinz Kisters; Firenze, collezione Salocchi (1964); Venezia, collezione Cini.

Il dipinto raffigura l'*Ascensione di Cristo* su fondo dorato, alla presenza della Vergine, degli Apostoli, di due Angeli, e di otto personaggi, quattro per lato, da identificare verosimilmente con profeti e patriarchi dell'Antico Testamento (cfr. Volpe, in *La cappella degli Scrovegni* 2005, p. 209, cat. 106-107), che accolgono e accompagnano il Salvatore in Paradiso.

L'opera, che chiaramente in origine doveva far parte di un polittico, è stata tagliata ai lati e reinserita in una cornice moderna; la forma di quella originale, ad arco a tutto sesto, è intuibile dalla sagomatura del fondo dorato della tavola. Il dipinto si presenta in buono stato di conservazione; alcune piccole lacune interessano le vesti dei personaggi e la quinta rocciosa, rendendo visibile la preparazione in gesso della tavola. Sul retro è stata applicata una parchettatura lignea, ed il supporto appare assottigliato.

L'originaria provenienza del dipinto è sconosciuta. Le più antiche notizie ad esso relative lo danno come presente in Svizzera, presso la collezione privata di Heinz Kisters a Kreuzlingen; da qui, nel 1964, passò a Firenze in collezione Salocchi e fu infine acquistato dal conte Giorgio Cini. E' attualmente esposto nelle sale della Galleria di Palazzo Cini a San Vio.

Attribuito a Guariento (Longhi, dattiloscritto) sulla base delle analogie riscontrabili con il polittico Norton (cat. 4), è concordemente datato alla fase iniziale della carriera del pittore. La critica vi ha scorto, accanto al riferimento giottesco, i consueti influssi riminesi (Flores D'Arcais, 1965, p. 85; Eadem (a), 1974, pp. 71-72; Zeri, Natale 1984, pp. 20-21, cat. 12; Flores D'Arcais, in *Guariento e la Padova carrarese. Guariento*, 2011, p. 109, cat. 7), che vanno riletti alla luce della diversa impostazione del problema della formazione e della produzione artistica del giovane Guariento qui proposta, ma anche più in generale del ridimensionamento cui di recente l'influsso riminese-romagnolo sulla pittura dell'intera Valpadana è stato sottoposto. Come già detto, è piuttosto allo stile del Maestro del coro Scrovegni che si deve guardare per spiegare un'opera come l'*Ascensione* Cini, che dimostra ulteriormente, a mio modo di vedere, l'apprendistato del giovane pittore all'interno della bottega dell'anonimo maestro. I colori schiariti e luminosi, i volti dall'espressività enigmatica e assorta, i panneggi falcati e abbondanti, ovvero i tratti stilistici che la critica riconduceva ai pittori riminesi, sono di contro tipici della produzione del Maestro del coro Scrovegni, da cui certamente Guariento li ereditò. Una datazione entro i primissimi anni Trenta, se non addirittura alla fine del decennio precedente, assai prossima quindi agli anni di apprendistato del futuro pittore di corte presso la bottega dell'anonimo padovano, pare quanto mai plausibile su basi stilistiche.

Non si hanno notizie in merito al polittico di cui l'*Ascensione* faceva parte, che comunque, per tipologia e formato, doveva essere simile a quello del Norton Museum; alla stessa opera spettava sicuramente anche la *Pentecoste* di ubicazione sconosciuta (cat. 2.1), di probabile origine padovana. I riquadri indicano che il polittico narrava le vicende della vita di Cristo, mentre il soggetto principale poteva prevedere la compresenza della Vergine con il Figlio. Nessuna delle opere superstiti di Guariento si adatta ad una simile ricostruzione; la serie delle tre *Vergini in trono con Bambino* (catt. 5-7) che, quanto ad iconografia, si presterebbe ad un assetto di questo tipo, dimostra per via stilistica di appartenere ad una fase più tarda della carriera del pittore.

FONTI E DOCUMENTI

Longhi, perizia dattiloscritta, (27 settembre 1964), Fondazione Cini.

BIBLIOGRAFIA

Flores D'Arcais, 1965, p. 85; Eadem (a), 1974, pp. 71-72; Zeri, Natale in *Dipinti toscani* 1984, pp. 20-21, cat. 12; Flores D'Arcais, in *Guariento e la Padova carrarese. Guariento*, 2011, p. 109, cat. 7.

2.1. *Pentecoste*

Ubicazione sconosciuta (già Vienna, collezione Estense)

Tav. IV

Datazione: 1330 circa

Tempera su tavola, cm 28x20,8 (?)

Provenienza: Battaglia Terme (Pd), collezione di Tomaso Obizzi (?); Vienna, collezione Estense; ubicazione attuale sconosciuta.

Il dipinto, di cui si ignora l'attuale ubicazione, è noto solo da riproduzioni fotografiche; mostra la *Pentecoste* ambientata all'interno di un edificio voltato. Gli Apostoli sono ritratti seduti in cerchio su semplici panche lignee, mentre il dono divino si manifesta attraverso i canonici raggi dorati. Pietro, al centro, ha alle spalle una struttura che si articola in una sorta di nicchia, che sembra voler alludere al trono papale, e che manifesta il suo ruolo di successore a Cristo nella guida dell'*ecclesia*. L'Apostolo è il fulcro visivo della composizione: unico ritratto frontalmente, e in dimensioni leggermente maggiori rispetto alle altre comparse, appare come il vero protagonista della scena.

Lo stato di conservazione non è facilmente giudicabile sulla base delle sole riproduzioni fotografiche. Il dipinto mostra chiaramente di essere stato reinserito in una cornice moderna, di semplice forma rettangolare. In epoca ignota, ma probabilmente alla fine del Settecento (cfr. Caburlotto, 2002), fu aggiunta la firma falsa di Nicoletto Semitecolo, sul margine della panca su cui siedono gli Apostoli.

Le vicende storiche del dipinto sono totalmente sconosciute; la circostanza che fosse conservato presso la collezione estense di Vienna, tuttavia, potrebbe suggerire una sua provenienza da Padova: il nucleo principale della raccolta viennese era infatti costituito da opere che Tomaso degli Obizzi conservava nella sua residenza euganea, il castello del Cataio, e che alla sua morte passò al duca Ercole III d'Este. Le collezioni furono poi divise, e nel 1859 molti dipinti furono fatti trasferire a Vienna, inaugurando la dispersione del ricco patrimonio. Una conferma all'ipotesi proposta potrebbe venire dal fatto che l'inventario della raccolta Obizzi (cfr. Dugoni, 2007, pp. 78-79) cita tre dipinti di Semitecolo, ciascuno dotato di firma dell'artista, uno dei quali potrebbe andare riconosciuto nel nostro

Il dipinto, privo a quanto pare di storia critica, è stato attribuito oralmente a Guariento da Andrea De Marchi, e pubblicato da Tiziana Franco (Franco, in *Atlante. Tr3cento*, 2002, pp. 117-118) che conferma la paternità proponendo inoltre di riassembleare il dipinto all'*Ascensione* di collezione Cini a Venezia (cat. 2).

BIBLIOGRAFIA

Franco, in *Atlante. Tr3cento*, 2002, pp. 117-118.

3. *Croce dipinta*

Bassano del Grappa (Vi), Museo Civico

Tavv. V-XIV

Datazione: 1331 circa

Tempera su tavola, cm 360 x 280

Provenienza: Bassano, chiesa di San Francesco

Iscrizioni: sul cartello: IESUS NAÇAREN(us) / REX IVDEORU(m); in basso: GUARIENTUS PINXIT; ai piedi della croce: EMULATRIX BONA MARIA BUVOLINORU(m) HELENE / INVENTRIX CRUCIS ET CLAVOR(um) SANCXIT HANC IP(s)A(m) / PIETATE BASSANOR(um) UT ORE(n)T P(ro) EAM CRISTUM D(ominu)M DO(minorum)

La croce esibisce un ampio tabellone rettangolare, a fondo oro, su cui è campita la figura di *Cristo crocifisso*; i bracci terminano in medaglioni trilobati, in cui stanno la *Vergine* e *San Giovanni dolenti* ai lati, e il *Redentore* in alto. In basso, ai lati degli aspri pendii del Golgota in cui è simbolicamente infissa la Croce, stanno la committente del dipinto, Maria de Buvolini, e la lunga iscrizione dedicatoria che ne ricorda il nome; lo stemma che la accompagna è quello della sua famiglia. Dall'antro roccioso sotto al monte occhieggia, arcigno, il muto teschio di Adamo, mentre la firma del pittore si dispone ai due lati del braccio inferiore della croce, subito sopra il Golgota. Il dipinto aderisce pienamente al formato più tipico delle croci trecentesche venete, desunto dal modello di Giotto agli Scrovegni; è possibile che in origine la cornice fosse dotata di inserti decorativi di foggia vegetale, forse incassati nei piccoli fori che ora si intravedono (chiusi però con del materiale riempitivo) lungo il margine esterno della cornice stessa.

Il fondo oro della tavola, così come le aureole dei protagonisti, sono finemente ornati da una raffinata decorazione incisa che dona al dipinto inedita eleganza.

L'opera si presenta in discreto stato di conservazione, dopo che l'ultimo restauro, condotto negli anni Novanta del secolo scorso (Avagnina, 1994) ne ha ripulito la superficie, che allora si presentava offuscata da diversi strati di vernice scurita nel tempo e alterata. La pellicola pittorica è abrasa in più punti, sia perchè i fedeli applicarono al dipinto degli ex-voto (Avagnina, 1994) e frequentemente, per devozione, ne toccarono la superficie, sia perchè la Croce fu per un certo periodo posizionata nel chiostro della chiesa dove non solo era esposta alle intemperie, ma era utilizzata come bersaglio da vandali che vi tiravano sassi (Verci, 1775, p. 17). Il retro del supporto è stato parchettato per limitare la deformazione del legno.

L'opera proviene dalla chiesa bassanese di San Francesco, dove era collocata sul tramezzo; fu riallestita dapprima su una trave che attraversava l'arco trionfale (cfr. Sartori, 1986, p. 186, doc. 106), e poi sull'altare maggiore (Verci, 1775, pp. 16-17). Di lì passò al chiostro del monastero, quindi nelle sale dell'Ospedale degli Infermi, ed entrò infine a far parte delle collezioni del locale Museo Civico, istituito nel 1841 (cfr. Ericani, 2007, p. 23).

Reso noto da Giambattista Verci (Verci, 1775, p. 17), il dipinto divenne subito un caposaldo nell'opera del pittore poiché la firma ne assicurava in via definitiva l'autografia, qualificandolo come termine di paragone su cui verificare ulteriori attribuzioni. Precocemente recepito in sede critica, gli studiosi ne rilevarono la matrice giottesca. Parallelamente, gli stessi studiosi si interrogarono sulla sua datazione, che subì notevoli variazioni a seconda dell'approccio metodologico adottato: coloro i quali ritenevano che Guariento si fosse evoluto da una fase iniziale caratterizzata dall'influenza gotico-bizantina ad una sempre maggiore adesione allo stile giottesco datarono l'opera alla piena maturità dell'artista (Schiavon, 1888, p. p. 306; Testi, 1907, p. 263; L. Venturi, 1907, p. 13; Van Marle, 1924, p. 115; Fitzgerald, 1931, p. 177); quelli che, di contro, riscontravano nelle prime opere un influsso giottesco, poi contaminato da istanze gotiche,

collocarono la Croce agli esordi del pittore (Coletti, 1930, p. 330; Toesca, 1951, p. 715; Longhi, 1957, p. 38; Pallucchini, 1964, pp. 108-109; Flores D'Arcais (a), 1974, p. 58). La recente pubblicazione del testamento della committente (Bourdua 2004), datato 1332, pone fine alla questione, collocando il dipinto definitivamente all'inizio degli anni Trenta del secolo.

Gli influssi giotteschi, ben rilevati dalla critica, si colgono in maniera palpabile nel dipinto e si evidenziano non solo nel formato dell'opera, ma anche nella bellissima anatomia del corpo di Cristo, resa con amorevole attenzione e cura per i dettagli più minuti. Il dipinto si qualifica per l'altissima tenuta qualitativa, tipica di un pittore già pienamente padrone dei mezzi della sua arte; tali considerazioni suggeriscono di retrodatare l'esordio di Guariento già alla fine degli anni Venti, ipotesi confermata da riflessioni stilistiche su altre primizie dell'artista, che appaiono più arcaiche rispetto alla croce bassanese (cfr. catt. 1, 2).

BIBLIOGRAFIA

Verci, 1775, p. 16; Lanzi, 1809, p. 7; Moschini, 1826, p. 19; Petrucci, 1858, pp. 146-147; Brentari, 1881, p. 193; Schiavon, 1888, p. 306; Schubring, 1898, p. 90; Cavalcaselle, Crowe, 1900, p. 195; Fogolari, 1905, p. 12; Venturi A., 1907, p. 924; Testi, 1909, p. 263; Fiocco, 1922, p. 172-173; Moschetti, 1924, p. 7; Van Marle, 1924, p. 115; Coletti, 1930, p. 330; Fitzgerald, 1931, p. 177; Longhi, 1957, p. 38; Pallucchini, 1964, pp. 108-109; Berenson, 1968, p. 202; Flores D'Arcais (a), 1974, p. 58; Avagnina, 1994; King, 1995, p. 248; Eadem, 1998, p. 140; Flores D'Arcais, 2000, pp. 119-120; Ericani, 2007, pp. 14-16; Flores D'Arcais, 2011, p. 17; Murat, Valenzano, 2011.

4. *Polittico dell'Incoronazione* Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum

Tavv. XV-XXXIX

Datazione: 1344 circa

Tempera su tavola, cm 215 x 260,9

Provenienza: da un monastero nei pressi di Padova; Toscana, collezioni del Granduca (?); Vienna, antiquario Joseph Daniel Böhm (1845); Vienna, collezione del conte Karl Eugen Czernin (1845); Londra, vendita Christie's (1972); Pasadena (L.A.), the Norton Simon Museum; Inv. M.1987.3.32.P
Iscrizioni: sulla tavola centrale: MCCCXXXIII TE(m)PORE N(ost)RI EBCGIP (letto archip)
ALBERTI

Il grandioso polittico, organizzato in tre registri di due scene ciascuno e cimasa, ospita nella tavola centrale *l'Incoronazione della Vergine*, nelle formelle laterali *Storie di Cristo*, e in quelle della cimasa la *Crocifissione* al centro, affiancata da due *Storie dell'infanzia della Vergine*, *l'Annunciazione* e *Santi* a figura intera. Fra le coppie di storielle laterali compaiono clipei con *Santi* a mezzo busto, mentre accanto alla tavola centrale sono simili clipei con *Angeli*.

Ai margini esterni della cimasa trovano posto i santi Giustina e Francesco a sinistra, cui corrispondono Caterina e Prosdocimo a destra, tutti leggermente ruotati verso l'interno. L'angelo annunciante è ritratto entro un portico raffigurato in prospettiva; la Vergine accoglie il messaggero divino all'interno di un edificio identico. Ancora Maria è protagonista, questa volta bambina, dei due episodi successivi, il cui ordine attuale appare invertito rispetto all'originale assetto, da immaginare certamente coerente con la sequenza narrativa: ora si vede, infatti, a sinistra la Presentazione di Maria al tempio, e a destra invece la Nascita di Maria, palesemente in contrasto con l'ordine degli avvenimenti della biografia mariana. San Martino e San Nicola si dispongono ai lati della Crocifissione centrale, che domina la cimasa. La raffigurazione principale, che dà il titolo all'opera, è dipinta nello scomparto centrale e rappresenta *l'Incoronazione della Vergine* all'interno di una mandorla luminosa ottenuta ad incisione e sostenuta da angeli. Negli scomparti laterali sono narrate le vicende della vita di Cristo: la *Natività* e *l'Adorazione dei Magi* occupano il primo registro di sinistra, mentre in quello di destra stanno la *Presentazione al Tempio* e la *Lavanda dei piedi*; il secondo registro mostra il *Bacio di Giuda* e la *Flagellazione* a sinistra, cui seguono la *Deposizione* e la *Discesa al limbo*; infine, il *Noli me tangere* e *l'Assunzione*, seguiti dalla *Pentecoste* e dal *Giudizio Finale* occupano le ultime posizioni.

Lo stato di conservazione non è ottimale, e comunque non uniforme nelle varie parti del dipinto. L'opera giunse a Vienna, dove fu acquistata nel 1845 da Karl Eugen Czernin, in 26 pezzi singoli (cfr. Diario no. 112 (27.5.1844 – 26.5.1846)), ottenuti segnando il supporto in corrispondenza delle scene narrative e delle figure dei santi, evidentemente per renderne più agevole il trasporto; tali sezioni vennero poi riassemblate a ricomporre il dipinto non rispettandone, tuttavia, l'originale formato né l'ordine delle scene, che nella cimasa appaiono appunto invertite. Alcune foto precedenti l'ultimo restauro (tav. XVII), condotto in concomitanza con l'acquisto dell'opera da parte della Norton Simon Foundation, mostrano inoltre che anche *l'Ascensione di Cristo* e la *Pentecoste*, nell'ultimo registro in basso, erano state fra esse scambiate, mentre nella versione attuale la loro sequenza è correttamente ripristinata.

Le vicende storiche del dipinto, per la verità piuttosto complicate, possono ora avvalersi di fondamentali nuove informazioni, contenute nei *Diari* che Karl Eugen Czernin teneva e compilava con grande cura, e che ora si conservano a Praga (Státní oblastní archiv v Třeboni, poboka Jindřichův Hradec, Rodinný Archiv Černín, Diario no. 112 (27.5.1844 – 26.5.1846)). Lo stesso conte Czernin, quindi, informa di aver acquistato il dipinto il 28 maggio del 1845 dall'antiquario

Joseph Daniel Böhm, che affermava di averlo comprato a Padova. Tale notizia viene così a confermare la provenienza padovana del dipinto, finora soltanto supposta sulla base di una notizia diffusa più tardi da Waagen (1866, p. 302).

Pare, comunque, che per un certo periodo, verosimilmente dopo le soppressioni napoleoniche, quando chiese e conventi si spogliarono dei loro arredi pittorici, il dipinto si trovasse in Toscana, poiché sul retro del supporto compaiono due sigilli impressi su ceralacca (tav. XXXIX) che riportano l'iscrizione "*Amministrazione delle regie vendite*" attorno ad uno stemma. Il blasone, che presenta un leone rampante sulla porzione superiore destra e due delfini affrontati in quella inferiore, cui corrispondono delle bande orizzontali e diagonali a sinistra, è quello dei Granduchi di Toscana, cui verosimilmente il dipinto appartenne per un certo periodo; in alternativa, si potrebbe ipotizzare che l'apparato amministrativo e fiscale del granducato ne gestisse la vendite ed i proventi (Fredericksen, dattiloscritto conservato presso l'Archivio del Norton Museum).

La storia critica dell'opera è piuttosto complicata, e le ipotesi attributive notevolmente controverse: il dipinto fu accostato all'ambito genericamente giottesco (Eitelberger, 1847, p. 993), riminese-romagnolo (Suida, 1923, p. 67; Coletti, 1930, pp. 352-359; Idem, 1947, p. L), fiorentino (in *Katalog der Gemälde-Galerie* 1899, cat. 22), padovano (Cavalcaselle, Crowe, 1900, p. 313. nota 1; Hutter, 1964), nord-italiano (Wilczek, 1936, p. 64); fu assegnato anche Giusto de' Menabuoi (Waagen, 1866, p. 302) e Nicoletto Semitecolo (Fiocco, 1922, p. 172).

Spetta a Willhelm Suida (Suida, 1930, pp. 66-67) aver attribuito il dipinto a Guariento, incontrando il favore dei più accreditati studiosi di arte padana (Fitzgerald, 1931, p. 167; Berenson, 1932, p. 268; Sandberg Valalà, 1933, p. 10; Toesca, 1951, p. 715; Pallucchini, 1955, pp. 198-199; Longhi, 1957, p. 38; Pallucchini, 1964, pp. 107-108; Flores D'Arcais, 1965, pp. 15-19, 74-76; Berenson, 1968, p. 205; Bettini, Puppi, 1970, p. 37; Flores D'Arcais (a), 1974, pp. 62-63; White, 1975, pp. 517-526). La cronologia dell'opera, di contro, non è mai stata posta in discussione in virtù dell'iscrizione tracciata alla base del riquadro centrale (tav. XXXVII), la cui interpretazione per la verità è tutt'altro che sicura; le lettere che la compongono appaiono infatti ritoccate, e non è escluso che siano state tracciate nell'Ottocento, forse ripetendo un'iscrizione in origine tracciata sulla cornice del dipinto.

L'opera spetta senz'altro a Guariento, che a partire da questo dipinto, collocabile attorno alla metà degli anni Quaranta, dimostra di risentire di nuovi influssi, che unisce con disinvoltura al substrato giottesco della sua arte; si colgono, in particolare, riflessi del gotico che filtrava in Valpadana attraverso le Alpi, soprattutto grazie all'importazione di oggetti di contenute dimensioni, facilmente trasportabili; ma anche una rinnovata attenzione nei confronti del dato naturale e della narrazione partecipe e aneddotica, che si esprime in una serie di dettagli ed episodi secondari che moltiplicano e attualizzano la vicenda sacra.

FONTI E DOCUMENTI

Státní oblastní archiv v Třeboni, poboka Jindřichův Hradec, Rodinný Archiv Černín, Diario no. 112 (27.5.1844 – 26.5.1846); B. Fredericksen, dattiloscritto conservato presso l'Archivio del Norton Museum.

BIBLIOGRAFIA

Eitelberger, 1847, p. 993; Waagen, 1866, p. 302; Schlosser, 1895, p. 16, nota 3; in *Katalog der Gemälde-Galerie*, 1899, cat. 22; Cavalcaselle, Crowe, 1900, p. 313. nota 1; Frimmel, 1904, p. 101; Fiocco, 1922, p. 172; Suida, 1923, pp. 66-67; Coletti, 1930, pp. 352-359; Suida, 1930, pp. 11-14; Fitzgerald, 1931, pp. 188, 192; Berenson, 1932, p. 268; Sandberg Valalà, 1933, p. 10; Wilczek, 1936, pp. 63-64, cat. 22; Sandberg Valalà, 1937, p. 29; Coletti, 1947, pp. LIV-LV; Toesca, 1951, p. 715; Pallucchini, 1955, pp. 198-199; Longhi, 1957, p. 38; Flores D'Arcais, 1962, p. 9; Hutter, 1964; Pallucchini, 1964, pp. 107-108; Flores D'Arcais, 1965, pp. 15-19, 74-76; Krufft, 1966, p. 335; Rowlands, 1967, p. 422; Berenson, 1968, p. 205; Bettini, Puppi, 1970, p. 37; Vendita Christie's, 7

luglio 1972; Flores D'Arcais (a), 1974, pp. 62-63; White, 1975, pp. 517-526; King, 1995, p. 262; Murat, Valenzano, 2011, pp. 191-192.

5. *Vergine in trono con il Bambino*

Londra, The Courtauld Art Gallery

Tavv. XL-XLVII

Datazione: 1345-1350 circa

Tempera su tavola, cm 79 x 57.

Provenienza: Russia, collezione Bukowski (fino al 1918); Stoccolma, asta Bukowski, lotto 101 (5-7 dicembre 1908); Dublino, collezione di Robert Langton Douglas (fino al 1925); Londra, collezione di Lord Lee of Fareham (fino al 1930); Londra, The Courtauld Gallery.

Il dipinto raffigura la *Vergine in trono con il Bambino* su sfondo dorato. Maria è avvolta da un elegante manto blu con risvolti verdi cangianti, e siede su un soffice cuscino rosso brillante, adagiato sul trono; la struttura marmorea si innalza su una pedana mistilinea, ed è decorata da elementi cosmateschi, cornici fogliacee, quattro pinnacoli e una serie di più minuti elementi scultorei sul registro superiore. Il piccolo Gesù spicca cromaticamente sull'intera composizione, per il contrasto che la vestina chiara e il nimbo elegantemente decorato creano sullo sfondo blu scuro della veste materna. Ignaro dell'ideale osservatore verso cui guarda la Madre, Gesù è piuttosto attirato dal bellissimo cardellino posato sulla sua mano sinistra, cui offre un grappolo di uva con l'altra mano; il piccolo uccellino risponde spalancando ali e becco con gesto vivace. I nimbi sono elegantemente decorati da incisioni ottenute sia a mano libera che con l'ausilio di punzoni circolari di due diverse dimensioni.

Lo stato di conservazione del dipinto, all'evidenza scomparto centrale di un polittico reinserto in una cornice moderna, è discreto. L'opera è stata risagomata, ed in particolare tagliata alla base e lungo i margini laterali: tale operazione ha comportato la perdita della porzione inferiore della pedana del trono, nonché l'impossibilità di verificare l'esistenza di sistemi di fissaggio della tavola centrale alle laterali, che in origine dovevano completare il polittico di cui rimane solo la tavola Courtauld. Si riscontrano poche e isolate cadute di colore, e alcuni risarcimenti si notano sul manto di Maria, anche se di piccola entità. Una leggera *craquelure* attraversa uniformemente lo strato pittorico, e in alcuni punti del fondo oro è visibile il bolo di preparazione. La parte superiore della tavola si presenta come la più deteriorata; ciò si riscontra tanto sulla fronte dell'opera, dove è evidente il degrado dell'oro che ha intaccato anche parte del nimbo di Maria, quanto sul retro, dove il supporto mostra di aver particolarmente sofferto dell'attacco di insetti xilofagi e del naturale processo di consunzione del legno. Analizzando il retro della tavola si nota inoltre una profonda fessura che in passato si cercò di limitare con l'inserimento di perni lignei a coda di rondine, e che ha causato una lesione di non grave entità sulla superficie dipinta, evidente in una leggera abrasione in senso verticale dell'oro. Tali alterazioni tuttavia non inficiano la lettura dell'opera, che si apprezza per gli incarnati ben conservati, per le vesti in generale in buono stato, e per i minuti dettagli resi in punta di pennello.

La storia del dipinto è nota solo dal momento in cui un collezionista russo, tale Bukowski, la vendette ad un'asta tenutasi a Stoccolma fra il 5 e il 7 dicembre 1918 (lotto 101), dove il dipinto compariva come opera di scuola senese. Fu acquistata da Robert Langton Douglas, e nel 1925 dal collezionista Lord Lee of Fareham.

L'attribuzione a Guariento dell'opera, inizialmente assegnata a Nicolò di Pietro (Siren, dattiloscritto conservato presso la fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze) fu proposta da Tancred Borenius (Borenius, 1926, p. 73), conservatore della collezione di Lord Lee, e accettata dalla critica successiva (Coletti, 1930, p. 364; Suida, 1930, p. 13; Fitzgerald, 1931, p. 189; Coletti, 1947, p. LV; Toesca, 1951, p. 717; Longhi, 1957, p. 39; Pallucchini, 1964, p. 109; Berenson, 1968,

p. 203; Flores D'Arcais (a), 1974, pp. 61-62; Eadem, in *Guariento e la Padova carrarese. Guariento*, 2011, p. 182, cat. 28). Più discussa la cronologia del dipinto, variamente collocata attorno agli anni Cinquanta (Pallucchini, 1964, p. 109), ovvero alla fine del sesto decennio (Flores D'Arcais (a), 1974, pp. 61-62; Eadem, in *Guariento e la Padova carrarese. Guariento*, 2011, p. 182, cat. 28).

La datazione va piuttosto anticipata di qualche anno, come del resto è necessario ipotizzare anche per le altre due tavole della serie delle *Vergini in trono* (catt. 6, 7). L'opera trova infatti maggiori riscontri in dipinti assegnabili al decennio precedente, o comunque ad un momento anteriore rispetto all'impresa carrarese. La morbidezza degli incarnati, caratterizzati da delicate sfumature e da un impasto tonale fuso e coeso, rimandano ai morbidi toni del Polittico del Norton Simon Museum, del 1344 circa (cat. 4); alle stessa opera riconduce la fisionomia dei volti, con gli occhi allungati e segnati da una spessa linea scura. Ancora al polittico dell'*Incoronazione* si accostano altri elementi, ed in particolare la monumentale figura della *Vergine* Courtauld che ben si confronta con quella di *Cristo* nello scomparto centrale dell'opera americana.

FONTI E DOCUMENTI

Siren, dattiloscritto conservato presso la fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze.

BIBLIOGRAFIA

Borenus, 1926, p. 73; Coletti, 1930, p. 364; Suida, 1930, p. 13; Fitzgerald, 1931, p. 189; Coletti, 1947, p. LV; Toesca, 1951, p. 717; Longhi, 1957, p. 39; Pallucchini, 1964, p. 109; Berenson, 1968, p. 203; Flores D'Arcais (a), 1974, pp. 61-62; Natale, in *Art Venitien en Suisse*, 1978, p. 86, cat. 44; *General Catalogue of the Courtauld*, 1979, p. 5; Flores D'Arcais, in *Guariento e la Padova carrarese. Guariento*, 2011, p. 182, cat. 28.

6. *Vergine in trono con il Bambino*

Ubicazione sconosciuta (già Svizzera, collezione privata)

Tav. XLVIII-LII

Datazione: 1350 circa

Tempera su tavola, cm. 90 x 72.

Provenienza: Roma, collezione Tolentino (fino al 1919); New York, asta American Art Association lotto 298 (1919); Milano, collezione Cattadori (fino al 1921); New York, asta Christie's, lotto 679, (1921); New York, galleria Joseph Sativoner (fino al 1922); Portland, collezione Charles H. Carey (fino al 1972); New York, asta Sotheby's, lotto 3370 (17 maggio 1972); Londra, collezione Weitzner (fino al 1977); Svizzera, collezione privata; ubicazione attuale sconosciuta.

Il dipinto, già in collezione privata svizzera e noto solo da riproduzioni fotografiche, mostra la *Vergine in trono con il Bambino* e le raffigurazioni dei simboli degli *Evangelisti* posti sui quattro pinnacoli del trono stesso. Un ampio manto blu dai risvolti verdi, decorato sui bordi da una fascia dorata, avvolge completamente la figura di Maria, che sul capo indossa un velo bianco di finissimo spessore e delicata trasparenza. Il Bambino porta una vestina di una calda tonalità aranciata, aperta in uno scollo piuttosto ampio, e impreziosita sui bordi da un inserto dorato con motivi pseudocufici e moduli geometrici. Entrambi i personaggi fissano lo sguardo sull'ideale osservatore dell'opera, ma la tenera intimità del loro legame è espressa dagli intrecci di mani e gesti: il piccolo Gesù accarezza con la mano destra quella sinistra della Madre, che lo avvolge in un abbraccio; contemporaneamente Maria tiene nel palmo destro il piedino sinistro del Figlio, con un gesto spontaneo e denso di materna dolcezza. L'espressione serena e quasi sorridente del Bambino è solo parzialmente echeggiata da quella della Madre, che mostra le sottili labbra serrate come in una subitanea intuizione del futuro destino del Figlio. I vivaci simboli degli evangelisti fanno da contorno alla raffigurazione centrale: quelli di Marco e Luca, nel registro inferiore, sembrano aver concluso il lavoro profetico e tengono il dettagliato libro chiuso, serrato fra le zampe, fissando a loro volta l'osservatore; l'aquila di Giovanni e l'angelo di Matteo sembrano invece attardarsi sulle scritte, e ignorare per questo l'ideale fruitore dell'opera.

L'aspetto decorativo del dipinto è oggetto di particolare cura, e reso con grande perizia, tanto nelle decorazioni incise dei nimbi, quanto nelle decorazioni delle vesti e della corona di Maria, realizzate in pastiglia.

L'opera, all'evidenza in origine scomparto centrale di un polittico, è inserita in una cornice moderna che all'interno simula la sagoma di un'originale carpenteria trecentesca, e all'esterno è decorata da una fascia con motivi geometrici. Lo stato di conservazione, per quanto possibile giudicare dalle riproduzioni fotografiche del dipinto, non è ottimale: fessurazioni e cadute di colore interessano la porzione centrale del dipinto, e sono particolarmente evidenti nella parte mediana ed inferiore del manto della Vergine. Si notano i segni, lucidi e inscuriti, di risarcimenti e fissativi dovuti a passati restauri, che hanno alterato la superficie originale della pellicola pittorica. Sul fondo oro sono visibili i segni lasciati dagli attacchi di insetti xilofagi, e pare siano stati aggiunti dei listelli ai lati, poi omologati al resto della superficie con una stesura di pigmentazione dorata. La tavola, inoltre, sembra essere stata tagliata nel margine inferiore, tanto che la base del trono, così come parte del ricco manto di Maria, non sono più visibili.

Le vicende storiche del dipinto sono totalmente sconosciute. L'opera faceva parte della collezione Tolentino fino al 1919, quando fu venduta a New York dall'American Art Association (lotto 298) con un'attribuzione a Pietro Lorenzetti, testimoniata non solo dal catalogo dell'asta, ma anche dalla targhetta applicata alla cornice e visibile nelle riproduzioni fotografiche, che porta appunto il nome del maestro senese; fu acquistata dalla signora Cattadori, e nuovamente venduta ad

un'asta Christie's a New York il 13 aprile del 1921 (lotto 679), con la stessa attribuzione al pittore toscano. Venne comprata dal gallerista Joseph Satinover e nello stesso anno fu venduta a Charles H. Carey di Portland, Oregon; li rimase fino 17 maggio 1972, quando fu nuovamente battuta ad un'asta a New York, organizzata da Sotheby (lotto 3370) presso la galleria Parke-Bernet. Di qui passò a Londra in collezione Weitzner, ed infine in una collezione privata svizzera. L'ubicazione attuale, che potrebbe comunque corrispondere alla collezione svizzera di cui si hanno le ultime notizie nel 1978 (Natale, in *Art Venitien*, 1978, p. 86, cat. 44), è sconosciuta.

Dopo essere stata attribuita a Pietro Lorenzetti, la tavola fu ricondotta a Guariento da Anne Fitzgerald (Fitzgerald, 1931, p. 189), proposta che incontrò il consenso della critica successiva (Berenson, 1968, p. 205; Baldaccini, 1974; Flores D'Arcais (a), 1974, p. 61; Natale, in *Art Venitien* 1978, p. 86, cat. 44; Flores D'Arcais, 2000, p. 123; Eadem, in *Guariento e la Padova carrarese. Guariento*, 2011, pp. 182-183, cat. 28). Le ipotesi cronologiche si assestano al pieno sesto decennio, fra 1355 e 1360, ovvero in un periodo intermedio fra la realizzazione delle analoghe tavole del Courtauld Institute (cat. 5) e della Gemäldegalerie di Berlino (cat. 7) (Flores D'Arcais (a), 1974, p. 61; Eadem, 2000, p. 123; Eadem, in *Guariento e la Padova carrarese. Guariento*, 2011, pp. 182-183, cat. 28).

Se è difficile seriare le tre tavole con *Vergine in trono con Bambino*, per gli elementi di notevole vicinanza stilistica e formale che le accomunano e le collocano in anni vicinissimi, sono riscontri con altre opere che permettono di proporre ipotesi più circostanziate, che per il dipinto in questione si assestano, a mio modo di vedere, su una datazione compresa entro la prima metà degli anni Cinquanta del Trecento, e probabilmente prossima all'inizio del decennio. Rispetto alla tavola londinese (cat. 5), infatti, che va considerata la prima della serie, si notano molti elementi simili ma anche una ben percepibile evoluzione. L'attenzione alla resa prospettica del trono, in particolare, si fa più attenta nell'opera svizzera, e sebbene siano ancora lontane le elaborate strutture del trono dell'*Incoronazione* carrarese di Sant'Agostino (cat. 8), il pittore mette in atto una serie di astuti stratagemmi compositivi. Ad opere della metà del sesto decennio, ed in particolare alla cappella carrarese (cat. 9), rimandano alcuni dettagli del dipinto svizzero, finora mai rilevati in sede critica: Guariento infatti utilizza negli affreschi alcuni degli strumenti di cui si era già avvalso nella tavola svizzera per ottenere lo stampo della decorazione in pastiglia, indizio della contiguità cronologica delle due opere.

BIBLIOGRAFIA

American Art Association Sale Catalogue, Tolentino Sale, May 1-2 1919, n. 298; *American Art Association*, Cattadori Sale, April 13, 1921, n. 679; Fitzgerald, 1931, p. 189; Berenson, 1968, p. 205; *Vendita Sotheby's*, New York, 17 maggio 1972, lotto 3370; Baldaccini, 1974; Flores D'Arcais (a), 1974, p. 61; Natale, in *Art Venitien en Suisse*, 1978, p. 86, cat. 44; *General Catalogue of the Courtauld*, 1979, p. 5; Flores D'Arcais 2000, p. 123; Eadem, in *Guariento e la Padova carrarese. Guariento*, 2011, pp. 182-183, cat. 28.

7. *Vergine in trono con Bambino e offerente* Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen

Tavv. LIII-LXVII

Datazione: 1350-1355

Tempera su tavola, cm 104 x 62

Provenienza: Berlino, collezione Wilhelm von Bode (fino al 1904); Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen; Inv. 2059.

Il dipinto raffigura, su fondo dorato, la *Vergine in trono con il Bambino e un offerente*, e sei angeli adoranti sui pinnacoli del trono stesso. Come negli altri due esemplari della serie (catt. 5, 6), la Vergine, questa volta in posizione pienamente frontale, è avvolta da un ampio manto blu con risvolti verdi, mentre un velo di impalpabile materia le scende sul petto, e una corona mistilinea con perle e pietre preziose le incornicia il capo. Con la mano destra presenta l'offerente allo spettatore, e allo stesso anonimo personaggio si rivolge il Bambino, accennando benevolo un gesto di benedizione. L'offerente è ritratto sul lato sinistro della composizione, inginocchiato e in preghiera, lo sguardo rivolto direttamente al Bambino; indossa una sofisticata veste laicale in rosso porpora con risvolti verdi, e decorata di vaio lungo i bordi dei manicottoli. La tenuta è completata da un copricapo a sua volta rosso con inserti in vaio.

Il dipinto si caratterizza per la grande attenzione riservata all'aspetto ornamentale, evidente tanto nella raffinata corona che cinge il capo di Maria, quanto nella decorazione dei nimbi.

La tavola, all'evidenza scomparto centrale di un polittico di cui non si hanno notizie, è inserita in una cornice moderna che riprende, anche se in forma forse leggermente ridotta, la foggia dell'originale, trilobata. La porzione superiore del supporto, in origine occultata dalla carpenteria, venne dipinta nell'inoltrato XIX secolo con una colomba che plana agilmente fra le nubi.

Lo stato di conservazione del dipinto è buono. Una fessura attraversa il supporto al centro, e altre due di minore entità si notano ai lati, ma la pellicola pittorica non mostra di aver particolarmente sofferto del danno. Per evitare ulteriori deformazioni, il retro della tavola è stato parchettato. L'opera è stata restaurata nel 1993.

La storia del dipinto è ignota. Nel 1904 fu donato al Museo da Wilhelm von Bode, e da allora è esposto a Berlino.

Attribuita inizialmente ad un pittore veneziano (Van Marle, 1926, p. 339), l'opera fu precocemente ricondotta a Guariento (Suida, 1930, p. 142) sulla base delle strette analogie con il dipinto del Courtauld Institute (cat. 5); l'attribuzione al maestro padovano fu poi concordemente accettata dagli studiosi (Fitzgerald, 1931, p. 189; Coletti, 1934, p. 363; Toesca, 1951, p. 717; Pallucchini, 1964, p. 109; Flores D'Arcais (a), 1974, p. 59; Eadem, 2000, p. 123; Eadem, in *Guariento e la padova carrarese. Guariento*, 2011, pp. 182-183, cat. 28).

La datazione è stata invece maggiormente discussa, e collocata ora attorno agli anni Cinquanta (Coletti, 1934, p. 363; Pallucchini, 1964, p. 109), ora, di contro, alla fine del sesto decennio (Flores D'Arcais (a), 1974, p. 59; Eadem, 2000, p. 123; Eadem, in *Guariento e la padova carrarese. Guariento*, 2011, pp. 182-183, cat. 28). La seconda ipotesi si basa non solo su considerazioni stilistiche, ma anche su una riflessione in merito al ritratto dell'offerente, identificato in Francesco il Vecchio da Carrara; in virtù della supposta età avanzata dell'effigiato, si è ritenuto di dover datare la tavola appunto alla fine del settimo decennio se non addirittura all'inizio del successivo, in un momento in cui, cioè, il carrarese aveva raggiunto la piena maturità.

Se l'attribuzione al maestro padovano è sicuramente corretta, la cronologia appare al contrario troppo avanzata e va piuttosto ricondotta alla prima metà degli anni Cinquanta. A suggerire simile datazione non è solo il confronto con le altre *Vergini in trono* vicine a quella di cui

ci stiamo ora occupando, ma anche il riferimento ad altre opere dell'artista databili agli stessi anni. Il trono, in particolare, richiama nella prospettiva ancora incerta gli esiti architettonici delle prime opere; tuttavia, rispetto alle precedenti *Vergini in trono con Bambino*, si complica articolandosi in una serie di elementi nuovi, cui l'accresciuto sviluppo verticale dona una maggiore monumentalità; particolarmente calzante è il confronto con il seggio in cui siedono Cristo e la Madre nell'*Incoronazione* già a Sant'Agostino, ora agli Eremitani (cat. 8), che condivide con quello berlinese i molti dettagli scultorei, e la seduta evidenziata, nello sviluppo in profondità, dagli elementi decorativi bicromi. Così gli incarnati morbidi e setosi, le fisionomie dolci e delicate, risentono svolta gotica tipica degli anni Cinquanta.

Rimane aperto il problema del riconoscimento dell'anonimo donatore; il profilo dell'uomo raffigurato è in effetti simile a quello tramandatoci da diverse fonti figurative di Francesco il Vecchio da Carrara, sebbene i tratti fisionomici dell'offerente berlinese si possano confrontare altrettanto bene con altri membri della dinastia carrarese. Si potrebbe allora pensare ad una committenza della casa regnante patavina, proprio in anni in cui Guariento entrava al servizio dei signori come pittore di corte. In questo caso, dovremmo immaginare che il polittico, di cui rimane solo la tavola centrale di Berlino, fosse collocato all'interno di una delle molte chiese padovane variamente beneficate dai Signori. In alternativa, se l'offerente fosse invece un anonimo committente, dovremmo pensare che il dipinto fosse stato commissionato per la cappella privata, a destinazione funebre, della sua famiglia; nel corso di tutto il Trecento, del resto, la committenza privata fu particolarmente vivace a Padova, e soprattutto le chiese mendicanti locali offrirono a facoltosi membri dell'élite signorile ampi spazi di cui appropriarsi a fini funerari e celebrativi.

BIBLIOGRAFIA

Van Marle, 1926, p. 339; Suida, 1930, p. 142; Fitzgerald, 1931, p. 189; Coletti, 1934, p. 363; Toesca, 1951, p. 717; Pallucchini, 1964, p. 109; Flores D'Arcais (a), 1974, p. 59; Natale, in *Art Venitien en Suisse*, 1978, p. 86, cat. 44; *General Catalogue of the Courtauld*, 1979, p. 5; Flores D'Arcais 2000, p. 123; Eadem in *Guariento e la padova carrarese. Guariento*, 2011, pp. 182-183, cat. 28.

8. Decorazione pittorica delle arche carraresi in Sant'Agostino, Padova

8.1 Incoronazione della Vergine, Jacopo II e Ubertino da Carrara

Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella maggiore

Tavv. LXVIII-LXXVII

Datazione: 1351-1352 circa.

Affresco stappato e trasportato su tela, cm 212 x 200 (*Incoronazione della Vergine*), 110 x 75 (*Jacopo II*), 90 x 57 (*Ubertino*).

Provenienza: Padova, arco trionfale della chiesa di Sant'Agostino; Padova, chiesa degli Eremitani, parete sinistra (nella lunetta della tomba di Jacopo II; 1819); Padova, chiesa degli Eremitani, parete destra della cappella maggiore.

Gli affreschi facevano parte dell'ambiziosa decorazione dipinta da Guariento a corredo delle sculture realizzate da Andriolo de' Santi e bottega per accogliere le spoglie mortali di Ubertino e Jacopo II da Carrara, un tempo nel presbiterio della chiesa dei domenicani di Padova, intitolata a Sant'Agostino. Strappati prima della demolizione della chiesa, fra 1817 e 1819, furono ricoverati nella chiesa degli Eremitani, che ospita anche le due arche marmoree dei signori; altri frammenti dello stesso ciclo presero la via del mercato collezionistico pubblico e privato, e sono ora conservati in altre sedi (catt. 8.2-8.3).

I tre lacerti che qui si trattano mostrano l'*Incoronazione della Vergine*, e i ritratti di *Jacopo II e Ubertino da Carrara*. L'*Incoronazione*, per la quale è necessario ipotizzare una posizione centrale rispetto agli altri lacerti sopravvissuti, spicca non solo per le misure imponenti, ma anche per la complessità dell'architettura in cui è inserita. La Madre e il Figlio siedono su un imponente trono, raffigurato da Guariento come un articolato edificio più che come un semplice seggio, tutto giocato su calde tonalità rosate e ambrate. Ai lati si intuisce la presenza di diverse figure angeliche, decurtate dall'operazione di stacco. I due offerenti si collocano in posizione speculare, ciascuno rivolto verso il centro; entrambi indossano ricchissime vesti laiche, in rosso porpora e foderate di vaio; alle loro spalle figure di angeli o santi li presentano a Cristo e alla Vergine.

Lo stato di conservazione dei dipinti è abbastanza buono, solo la figura di Ubertino pare aver maggiormente sofferto ed è ora priva delle stesure finali che certamente ne rendevano gli incarnati più omogenei di quanto non appaiano oggi. Gli affreschi sono stati restaurati nel 2000; in tale occasione furono liberati dall'intelaiatura ottocentesca e dalla spessa cornice che ne occultava i margini, sotto cui si celavano porzioni dipinte tornate ora visibili; la superficie pittorica venne inoltre pulita e fissata, rivelando un'inaspettata preziosità cromatica e materica, ora pienamente apprezzabile.

La paternità di Guariento, che vanta una lunga tradizione storica (Michiel, ms. sec. XVI, p. 80), non fu mai posta in dubbio dagli studiosi che si occuparono dei dipinti. La cronologia dell'opera fu precocemente stabilita attorno al 1351, anno in cui la bottega dei lapicidi completò le arche in cappella maggiore (cfr. Biscaro 1899).

In un primo tempo la critica ipotizzò che gli affreschi fossero collocati in corrispondenza di una delle lunette dei sepolcri carraresi (Flores D'Arcais (a), 1974, pp. 65-66; Grossato, in *Da Giotto al Mantegna*, 1974, s.i.p., catt. 13-15), mentre più di recente Monica Merotto Ghedini propone che si dispiegassero sull'alto della parete di fondo della cappella (Merotto Ghedini, 1995, pp. 84-91), ipotesi che ha incontrato il favore della critica successiva (Franco (b), 2007, pp. 338-339).

La rilettura di alcune fonti note, e il riferimento ad altre testimonianze finora ignorate dalla critica, permette invece di ipotizzare una collocazione differente, che vede il maestoso affresco con

l'Incoronazione della Vergine e i ritratti di *Jacopo II* e *Ubertino* sull'arco trionfale della chiesa, posizione che assicurava grande evidenza alla gloria dipinta della casata carrarese.

L'interno della cappella ospitava invece un ciclo dipinto in cui *Storie di Agostino* si fronteggiavano a *Storie di Cristo*, testimoniate dai frammenti conservati ora in Austria (cat. 8.2) e a Pavia (cat. 8.3).

FONTI E DOCUMENTI

Muscheta, ms. fine sec. XVI, c. 56; Gennari, ms. fine sec. XVIII, c. 12; Zeni, ms. prima metà sec. XIX, s.i.p.

BIBLIOGRAFIA

Michiel, ms. sec. XVI, p. 80; Rossetti, 1765, pp. 8-9; Selvatico, 1869, p. 150; Schiavon, 1888, p. 315; Biscaro, 1899, p. 97; Venturi, 1907, p. 927; Fiocco, 1922, p. 173; Moschetti, 1924, p. 25; Van Marle, 1924, p. 117; Coletti, 1930, p. 361; Fitzgerald, 1931, p. 189; Moschetti, 1934, p. LXXVI; Arslan, 1936, pp. 101-102; Toesca, 1951, p. 716; Pallucchini, 1964, p. 110; Flores D'Arcais (a), 1974, pp. 24-25 e 65-66; Grossato, in *Da Giotto al Mantegna*, 1974, s.i.p., catt. 13-15; Wolters 1976, p. 168, cat. 40; Spiazzi, 1992, p. 115; Merotto Ghedini, 1995, pp. 84-91; Flores D'Arcais 2000, p. 121; Spiazzi, in *Giotto e il suo tempo*, 2000, pp. 317-319, cat. 9; Eadem, 2002, pp. 1-3; Eadem, 2006, pp. 127-128; Franco (b), 2007, pp. 338-339; Spiazzi, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento*, 2011, pp. 123-124, catt. 13.1-13.3; Murat (b), in corso di stampa.

8.2 Battesimo di Alipio

Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum

Tav. LXXVIII

Datazione: 1351-1352 circa.

Affresco stappato e trasportato su tela, cm 26 x 24 .

Provenienza: Padova, Chiesa di Sant'Agostino, cappella maggiore; Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum (1827); Inv. 1637.

Il dipinto mostra il profilo di un personaggio maschile con le spalle nude, che una figura di cui si intravedono solo le mani sta coprendo con un lembo di tessuto. L'uomo, privo di aureola, ha evidentemente appena ricevuto il battesimo.

La superficie pittorica appare piuttosto impoverita e in stato conservativo non ottimale; in particolare, gli incarnati e la capigliatura mostrano di aver perso gli strati pittorici finali, al punto da rendere visibili le singole pennellate di colore corposo che componevano la base su cui poi il pittore aveva plasmato la figura. Altrettanto evidente è la spessa linea di contorno, di una tonalità rossiccia, che profila il volto dell'uomo e disegna narici e labbra. Il dipinto appare inoltre interessato da molteplici fessurazioni, di cui una di grandi dimensioni si apre proprio sul volto.

L'opera proviene dalla chiesa padovana di Sant'Agostino, dove faceva parte di un ciclo dedicato alle vicende di Agostino dipinto all'interno della cappella maggiore, a corredo delle arche dei principi carraresi. Alcuni frammenti, strappati dal chimico farmacista Giuseppe Zeni (Zeni, ms. prima metà sec. XIX, s.i.p.), vennero immessi sul mercato antiquario; in particolare, il brano che si sta ora analizzando venne acquistato da un anonimo amatore austriaco, che già nel 1827 lo donò al Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum di Innsbruck.

Pubblicato da Hans Semper con un'attribuzione a Guariento (Semper 1907), l'opera fu

sempre assegnata al maestro padovano. Genericamente indicato come “*profilo maschile*”, spetta ad Anna Maria Spiazzi (Spiazzi, in *Giotto e il suo tempo*, 2000, pp. 317-319, cat. 9) e a Tiziana Franco (Franco (b), 2007, pp. 338-339) aver riconosciuto Alipio, compagno di Agostino, nell'enigmatico volto, e aver proposto che il frammento facesse parte di un ciclo dedicato alle vicende del santo di Ippona, titolare della chiesa dei domenicani di Padova.

FONTI E DOCUMENTI

Muscheta, ms. fine sec. XVI, c. 56; Gennari, ms. fine sec. XVIII, c. 12; Zeni, ms. prima metà sec. XIX, s.i.p.

BIBLIOGRAFIA

Semper, 1907, pp. 89-90; Fiocco, 1922, p. 173; Fitzgerald, 1931, p. 190; Berenson, 1968, p. 203; Flores D'Arcais (a), 1974, p. 61; Giacomelli Vedovello, 1990, p. 229; Merotto Ghedini, 1995, p. 84; Flores D'Arcais, in *Tr3cento. Pittori gotici*, 2000, pp. 136-137, cat. 17; Gastaldi, in *Giotto e il suo tempo*, 2000, pp. 320-321, cat. 10; Spiazzi, *ivi*, pp. 317-319, cat. 9 Spiazzi 2000; Franco (b), 2007, pp. 338-339; Spiazzi, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento*, 2011, p. 125, cat. 14; Murat (b), in corso di stampa.

8.3 Battesimo di Cristo

Musei Civici di Pavia, Pinacoteca Malaspina

Tav. LXXIX

Datazione: 1351-1352 circa.

Affresco stappato e trasportato su tela, cm 54 x 54.

Provenienza: Padova, Chiesa di Sant'Agostino, cappella maggiore; Pavia, collezioni del marchese Luigi Malaspina (1820 ca.); Pavia, Musei Civici, Pinacoteca Malaspina; Inv. 271.

Il dipinto mostra la figura mutila di Cristo che riceve il battesimo; del Battista, che doveva trovarsi subito a sinistra, sopravvive solo l'avambraccio che il santo allungava verso il battezzando per versargli sul capo l'acqua del Giordano. Il corpo smagrito ed esile di Gesù si staglia sullo sfondo blu del dipinto.

L'opera si presenta in stato conservativo non ottimale; la superficie pittorica risulta molto impoverita, in conseguenza delle operazioni di strappo e di passati interventi di pulitura, condotti con metodologie piuttosto aggressive. L'avambraccio del Battista è riemerso solo nel 1987, durante un restauro che ha liberato il dipinto dalle spesse ridipinture ottocentesche.

L'affresco proviene dalla cappella maggiore della chiesa di Sant'Agostino, doveva faceva parte di un ciclo dedicato a *Storie di Cristo*. Fu acquistato dal marchese Luigi Malaspina attorno al 1820.

Il dipinto fu pubblicato solo nel 1990 (Giacomelli Vedovello, 1990) con un'attribuzione a Guariento, e posto in relazione alla decorazione dipinta dal pittore di corte a corredo delle arche carraresi.

FONTI E DOCUMENTI

Catalogo manoscritto della collezione Malaspina, prima metà sec. XIX 1832 circa, n. 4/2

BIBLIOGRAFIA

Giacomelli Vedovello, 1990, pp. 223-234; Vicini, 1998, pp. 114-115; Idem, in *Giotto e il suo tempo*, 2000, pp. 322-323; Banzato, in *Giotto et l'art à Padoue*, 2003, pp. 116-117; Franco (b), 2007, pp.

338-339; Spiazzi, in *Guariento e la Padova carrarese*. *Guariento*, 2011, p. 127, cat. 15; Murat (b), in corso di stampa.

9. Decorazione della cappella carrarese, Padova

9.1 Storie dell'Antico Testamento

Padova, Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Art, Sala delle Adunanze
(già cappella carrarese)

Tavv. LXXX-CXII

Datazione: 1352-1354 circa.

Affresco.

Gli affreschi, in due registri narrativi sovrapposti, narrano i fatti dell'Antico Testamento. Il racconto dipinto si svolge fluido sulle pareti, senza che né le cornici di inquadramento, né le cesure angolari, interrompano il suo sciolto andamento. Alla base è uno zoccolo in finti riquadri marmorei, su cui si innesta un fregio ad archetti intrecciati in prospettiva.

Come ben noto, la cappella fu profondamente alterata nel 1779, quando fu ceduta ai membri della neonata Accademia di Scienze, Lettere ed Arti affinché potessero dotarsi di uno spazio sufficientemente ampio per le loro periodiche riunioni, unendo alla Sala Verde, che già utilizzavano a tali scopi, la confinante cappella di palazzo, non più officiata da diversi anni. Gli accademici abbatterono così il muro che divideva i due locali, salvando solo due lacerti degli affreschi che si trovavano sulla parete distrutta; ampliarono le finestre che già esistevano sul muro occidentale della cappella, e demolirono il soffitto, smontando le tavole con le *Gerarchie Angeliche*, la *Vergine con il Bambino* e gli *Evangelisti* che ne costituivano la preziosa decorazione (catt. 9.2-9.3).

Della parete abbattuta rimangono i riquadri con *Adamo ed Eva al cospetto di Dio*, e *Giuseppe interpreta i sogni del faraone*; se il secondo va letto in continuità con l'ultimo episodio raffigurato nella muratura occidentale, tuttora esistente, il primo interessa perché suggerisce quali potevano essere i soggetti dipinti sulla parete non più esistente, e non descritta da alcuna fonte precedente: il ciclo esordiva evidentemente con la *Creazione*, e continuava con episodi della vita dei progenitori.

Sulla parete occidentale si osservano invece, nel registro superiore, *Storie di Noè*, con *Noè benedetto dal Signore* e *l'Ebbrezza di Noè*, seguite dalle *Storie di Isacco*, con *l'Incontro di Isacco e i tre angeli* e il *Sacrificio di Isacco*, intervallati dalla *Distruzione di Sodoma* e la *Fuga di Lot*. Infine, *Storie di Giuseppe*, con *Giuseppe illustra al padre e ai fratelli i propri sogni*, e *Giuseppe venduto dai fratelli*, cui doveva seguire il già citato *Giuseppe interpreta i sogni del faraone* strappato dalla parete orientale, poi abbattuta. Il registro inferiore mostra invece *Davide e Golia*, il *Giudizio di Salomone*, e *Storie di Daniele* con *I tre compagni di Daniele rifiutano di adorare l'idolo*, *I compagni di Daniele gettati nella fornace e salvati dall'angelo*, *Daniele nella fossa dei leoni*; conclude la narrazione l'episodio di *Giuditta taglia il capo a Oloferne*.

I dipinti, pesantemente restaurati alla fine del Settecento, sono tornati a buona leggibilità dopo un lungo restauro completato nel 2006.

Attribuiti a Guariento già da Marcantonio Michiel (Michiel, ms. sec. XVI, p. 32) e Giorgio Vasari (Vasari, 1568, p. 621), gli affreschi furono sempre apprezzati dalla critica, che li considerò un caposaldo dell'attività del pittore. Lo stato in cui i dipinti si trovavano prima dell'ultimo restauro, e di quello precedente, condotto da Leonetto Tintori negli anni Sessanta del secolo scorso (Tintori, 1964-1965), quando si presentavano pesantemente ridipinti e offuscati da un invasivo intervento effettuato nel 1795 (Archivio dell'Accademia Galileiana), può spiegare perché diversi studiosi attribuirono parte dell'opera ad aiuti, di volta in volta individuati in Nicoletto Semitecolo (Coletti, 1930, p. 355) o in Jacopo Avanzi (Michiel, ms. sec. XVI, p. 32; Selvatico, 1969, p. 394), o ancora in

altri pittori non meglio identificati (Toesca, 1951, p. 715; *Guida di Padova*, 1961, p. 531). La tenuta qualitativa di tavole e affreschi, di contro, è straordinariamente omogenea e sebbene si debba ipotizzare l'intervento di aiuti, vista la vastità della superficie e considerando la prassi dell'epoca, il controllo esercitato dal maestro, da immaginare scrupoloso e vincolante, diede vita ad un insieme caratterizzato da notevole uniformità.

Spesso dibattuta fu la cronologia dell'impresa carrarese, generalmente collocata comunque nella fase centrale della carriera del pittore; l'approfondito studio dedicato da Cesira Gasparotto (cfr. Gasparotto 1966-1967) alla reggia carrarese ha permesso di precisare la datazione dell'opera, da situare fra la morte di Ubertino (1345) e la visita a Padova dell'imperatore Carlo IV di Boemia (1354) di cui Francesco il Vecchio era vicario in terra veneta, e per il quale la cappella fu probabilmente allestita. L'analisi stilistica consente di confermare la datazione già proposta dalla studiosa, e di collocare l'impresa, più nello specifico, fra la decorazione delle arche carraresi in Sant'Agostino (cat. 8) e il soggiorno a Bolzano del pittore (1356-1360 circa), convocato in Trentino per decorare la cappella di San Nicolò di patronato Rossi-Botsch (cat. 14).

FONTI E DOCUMENTI

Archivio dell'Accademia Galileiana di Padova, busta XXV, docc. 1738, 1757; busta XXXVIII, docc. 2410, 2430, 2431; busta LVII, doc. 3331.

BIBLIOGRAFIA

Michiel, ms. sec. XVI, p. 32; Vasari, 1568, p. 621; Rossetti, 1765, p. 177; Idem, 1780, pp. 300-301; Brandolese, 1795, p. 177; Menin, 1826; Förster, 1846, p. 58; Menin, 1863; Selvatico, 1969, p. 394; Schiavon, 1888, p. 312; Cavalcaselle, Crowe, 1900, p. 211; Moschetti, 1902; Semper, 1907, p. 99; A. Venturi, 1907, p. 924; L. Venturi, 1907, p. 39; Testi, 1909, p. 264; Fiocco, 1922, pp. 172-173; van Marle, 1924, p. 112; Moschetti, 1924, p. 112; Coletti, 1930, p. 364; Fitzgerald, 1931, p. 174; Berenson, 1932, p. 268; Moschetti, 1938, pp. 19, 42, 210; Longhi, 1946, p. 46; Coletti, 1947, pp. LV-LVI; Toesca, 1951, p. 716; Grossato, 1957, pp. 77-89; Longhi, 1957, p. 38; *Padova. Guida ai Monumenti*, 1961, p. 368; Pallucchini, 1964, p. 110; Gasparotto, 1966-1967; Berenson, 1968, p. 203; Bettini, Puppi, 1970, p. 37; Flores D'Arcais (a), 1974, pp. 25-29, 67-69; Grossato, in *Da Giotto a Mantegna*, 1974, s.i.p., catt. 16-30; Cozzi, 1981, p. 38; Flores D'Arcais, in *Da Giotto al tardogotico*, 1989, pp. 23-51, 69-74; Spiazzi, 1992, pp. 115-117; Eadem, 1993, p. 176; Hueck, 1994, pp. 83-96; Banzato, in *Giotto e il suo tempo 2000*, pp. 325-327, cat. 12; Spiazzi 2005, pp. 9-20; Banzato, 2006; Franco (b), 2007; Benucci (a), 2011; Benucci (b), 2011; Flores D'Arcais 2011, pp. 22-28; Hueck 2011.

9.2 Tavole dal soffitto

Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna)

Tavv. CXIII-CXVII, CXX-CXXVIII, CXXXI-CXLI, CXLIV-CXLVII

Datazione: 1352-1354 circa.

Tempera su tavola.

Provenienza: Padova, cappella carrarese; Padova, Museo Bottacin (1902).

9.2.1 *Madonna con il Bambino*

Tempera su tavola, 98 cm di diametro; Inv. 1986.

9.2.2 *San Matteo*

Tempera su tavola, 84 cm di diametro; Inv. 1987.

9.2.3 Serafini

Tempera su tavola, cm 119 x 107; Inv. 1985.

9.2.4 Cherubino

Tempera su tavola, cm 37 x 48; Inv. 2011.

Iscrizioni: sul disco tra le mani dell'angelo: PLENITUDO SCIENCIE

9.2.5 Cherubino

Tempera su tavola, cm 37 x 48; Inv. 2012.

Iscrizioni: sul disco tra le mani dell'angelo: PLENITUDO SCIENCIE

9.2.6 Trono

Tempera su tavola, cm 90 x 58; Inv. 1989.

9.2.7 Trono

Tempera su tavola, cm 90 x 57; Inv. 1992.

9.2.8 Trono

Tempera su tavola, cm 90 x 58; Inv. 2001.

9.2.9 Trono

Tempera su tavola, cm 90 x 58; Inv. 2006.

9.2.10 Trono

Tempera su tavola, cm 107 x 39; Inv. 2007.

9.2.11 Dominazione

Tempera su tavola, cm 82 x 57; Inv. 2000.

9.2.12 Dominazione

Tempera su tavola, cm 80 x 57; Inv. 2002.

9.2.13 Dominazione

Tempera su tavola, cm 80 x 56; Inv. 2003.

9.2.14 Dominazione

Tempera su tavola, cm 82 x 57; Inv. 2005.

9.2.15 Virtù

Tempera su tavola, cm 80 x 48; Inv. 1996.

9.2.16 Virtù

Tempera su tavola, cm 80 x 57; Inv. 1997.

9.2.17 Virtù

Tempera su tavola, cm 80 x 58; Inv. 2004.

9.2.18 Potestà

Tempera su tavola, cm 90 x 58; Inv. 1990.

9.2.19 Potestà

Tempera su tavola, cm 90 x 58; Inv. 1991.

9.2.20 Potestà

Tempera su tavola, cm 90 x 58; Inv. 1993.

9.2.21 Potestà

Tempera su tavola, cm 90 x 58; Inv. 1994.

9.2.22 Potestà

Tempera su tavola, cm 119 x 91; Inv. 2008.

9.2.23 Potestà

Tempera su tavola, cm 90 x 46; Inv. 2009.

9.2.24 Principato

Tempera su tavola, cm 90 x 58; Inv. 1988.

9.2.25 Principato

Tempera su tavola, cm 90 x 58; Inv. 1995.

9.2.26 Arcangeli

Tempera su tavola, cm 110 x 107; Inv. 1984.

9.2.27 *Angelo*

Tempera su tavola, cm 82 x 50; Inv. 1998.

9.2.28 *Angelo*

Tempera su tavola, cm 82 x 58; Inv. 1999.

9.2.29 *Angelo*

Tempera su tavola, cm 78 x 48; Inv. 2010.

9.3 *Tavole dal soffitto*

Altre ubicazioni

Tavv: CXVIII-CXIX, CXXIX-CXXX, CXLII-CXLII

9.3.1 *Cherubino*

Pavia, Musei Civici, Pinacoteca Malaspina

Tempera su tavola, cm 68 x 67,5

Iscrizioni: sul disco tra le mani dell'angelo: PLENITUDO SCIENCIE

Provenienza: Padova, cappella carrarese (1779); Pavia, collezione del conte Luigi Malaspina (1820 circa); Pavia, Musei Civici, Pinacoteca Malaspina.

9.3.2 *Cherubino*

Pescara, collezione privata

Tempera su tavola, cm 68 x 67,5

Iscrizioni: sul disco tra le mani dell'angelo: PLENITUDO SCIENCIE

Provenienza: Padova, cappella carrarese (1779); Milano, Florence Taccani Antichità; Londra, Asta Christie's lotto 57 (1974); Londra, Asta Christie's, lotto 1 (1983); Pescara, collezione privata (1992).

9.3.3 *Dominazione*

Ubicazione sconosciuta

Tempera su tavola.

Provenienza: Padova, cappella carrarese (1779); Venezia, mercato antiquario; Londra, collezione John Strange.

(Citata in Sasso, *Memorie di Giovanni Maria Sasso*, ms. sec. XIX, Biblioteca Civica di Padova, ms. B.P. 2538 [1804]; Sasso ne ricavò un'incisione piuttosto precisa, che non corrisponde nelle forme ad alcuna delle tavole con *Dominazione* note e qui discusse).

9.3.4 *Dominazione*

Padova, collezione privata

Tempera su tavola, cm 73 x 48.

Provenienza: Padova, cappella carrarese (1779); Vienna, collezione privata (1930); Londra, collezione A. Brod (1955); Londra, asta Christie's, lotto 94 (1989); Padova, collezione privata.

9.3.5 *Dominazione*

Collezione privata

Tempera su tavola, cm 68 x 67,5

Provenienza: Padova, cappella carrarese (1779); Vicenza, mercato antiquario (1995); collezione privata.

Forse identificabile con quella che nell'Ottocento si trovava a Padova, in casa di Giovanni Bolognin. (cat. 9.3.6).

9.3.6 *Dominazione*

Ubicazione sconosciuta

Tempera su tavola, cm 68 x 67,5

Provenienza: Padova, cappella carrarese (1779); Padova, casa di Giovanni Bolognin.

Forse identificabile con quella passata sul mercato antiquario vicentino, e ora in collezione privata (cat. 9.3.5).

(Citata in Toffanin, 1991, p. 41).

9.3.7 Dominazione

Padova, collezione privata

Tempera su tavola.

Provenienza: Padova, cappella carrarese (1779); Battaglia Terme (Pd), castello del Cataio, collezione di Tommaso degli Obizzi; Padova, collezione privata (2009).

9.3.8 Principato

Arezzo, Museo Statale di Arte Medievale e Moderna.

Tempera su tavola, cm 91 x 56.

Provenienza: Padova, cappella carrarese (1779); Arezzo, Museo Statale di Arte Medievale e Moderna (dono di Carlo Angeli).

9.3.9 Principato

Cambridge MA, Fogg Art Museum

Tempera su tavola, cm 81,85 x 50; Inv. 1962.279.

Provenienza: Padova, cappella carrarese (1779); Firenze, Palazzo Davanzati, collezione di Elia Volpe; Vendita Davanzati, lotto 1021 (1916); Cambridge (MA), collezione Porter; Cambridge (MA), Fogg Art Museum (dono di Lucy Wallace Porter, 1969).

9.3.10 Principato

Ubicazione sconosciuta

Tempera su tavola.

Provenienza: Padova, cappella carrarese (1779); Padova, casa Modesto Bonato; Padova, casa di Lodovico Menin; Padova, casa Galanti (1906); Venezia, casa Negri Maggioni (1916).

(Citata in Archivio Accademia Galileiana, Registro *Verbali adunanze accademiche* n. 22, 1894-1907; Cavalcaselle, 1887, p. 213 nota 2; Fiocco, 1922, p. 173; Moschetti, 1924, p. 23; Toffanin, 1991, p. 41)

I dipinti componevano il soffitto della cappella carrarese, dove erano incastonati all'interno di una struttura lignea di supporto. Dismessi dalla originaria collocazione senza che fosse prodotta alcuna documentazione specifica che ne descrivesse l'esatto allestimento, hanno molto impegnato la critica che si è esercitata in molteplici sforzi ricostruttivi: le proposte vanno da un soffitto a lacunari (Menin, 1826), ad una complicata volta a crociera (Moschetti, 1902), fino ad un inverosimile polittico (Selvatico, 1869, p. 394). La rapida annotazione di Rossetti (1765, p. 292) che, vedeva il soffitto ancora integro e descriveva la *Vergine con il Bambino* al centro, e gli *Evangelisti* agli angoli, costituisce il perno su cui basare ogni percorribile ipotesi, e proprio a partire dalla testimonianza dell'erudito la critica ha supposto che le tavole con le *Gerarchie angeliche* si situassero in una fascia di raccordo fra le pareti ed il soffitto vero e proprio, leggermente inclinate verso il fedele, e che le tavole con gli *Evangelisti* e la *Vergine* fossero invece collocate in una copertura piana centrale (Flores D'Arcais (a), 1974, pp. 67-69; Hueck 1994), ipotesi accettata e condivisa ormai pienamente. Va detto che ogni tentativo di ideale ricostruzione è reso difficoltoso dalla mancanza di alcune tavole; secondo modalità piuttosto oscure, infatti, alcuni dipinti vennero precocemente immesse sul mercato antiquario, e se la situazione è facilmente risolvibile per gli *Evangelisti* mancanti, sicuramente tre, e di formato analogo all'unico sopravvissuto, più complicata è la questione relativa alle tavole angeliche. Di queste, infatti, si ignora il numero originario; di molte si sono perse le tracce, e non è chiaro se quelle attualmente note siano identificabili in quelle citate da fonti antiche ovvero se si tratti di dipinti diversi, con un conseguente aumento o diminuzione della possibile quota totale di dipinti (cat. 9.3).

L'esatta successione in cui le schiere angeliche erano disposte è ancora dibattuta, ed è subordinata al definitivo riconoscimento degli ordini celesti, tuttora discusso in sede critica. La recente proposta di Irene Hueck (1994), basata da un lato sul confronto con il battistero marciano, e dall'altro sulla lettura del testo dello Pseudo-Dionigi, vera autorità in materie angelica che per primo aveva ordinata con rigoroso criterio, appare quanto mai verosimile e condivisibile; più discutibile, al contrario, la ricostruzione elaborata dalla stessa studiosa, che propone una scansione delle singole schiere che non tiene sufficientemente conto di criteri gerarchici, sempre essenziali invece in analoghi contesti iconografici (cfr. Cozzi 1981; Bruderer Eichberg 1998).

L'attribuzione a Guariento si è avvalsa dell'antica tradizione che risale a Michiel (Michiel, ms sec. XVI, p. 32) e Vasari (Vasari 1568, p. 621), primi sostenitori della paternità guarientesca dell'intero ciclo. Sebbene alcuni vi abbiamo visto la mano di collaboratori, l'opera è senz'altro attribuibile in massima parte al figlio di Arpo, sebbene probabilmente affiancato da una serie di aiuti.

BIBLIOGRAFIA

Michiel, ms sec. XVI, p. 32; Vasari, 1568, p. 621; Rossetti, 1765, p. 177; Idem, 1780, pp. 300-301; Idem, 1786, p. 261; Brandolese, 1795, p. 177; Menin, 1826; Förster, 1846, p. 58; Menin, 1863; Selvatico, 1869, p. 394; Schiavon, 1888, p. 312; Cavalcaselle, Crowe, 1900, p. 211; Moschetti, 1902; Semper, 1907, p. 99; A. Venturi 1907, p. 924; L. Venturi, 1907, p. 39; Testi, 1909, p. 264; Fiocco, 1922, pp. 172-173; van Marle, 1924, p. 112; Moschetti, 1924, p. 112; Coletti, 1930, p. 364; Fitzgerald, 1931, p. 174; Berenson, 1932, p. 268; Moschetti, 1938, pp. 19, 42, 210; Longhi, 1946, p. 46; Coletti, 1947, pp. LV-LVI; Toesca, 1951, p. 716; Grossato, 1957, pp. 77-89; Longhi, 1957, p. 38; *Padova. Guida ai Monumenti*, 1961, p. 368; Pallucchini, 1964, p. 110; Gasparotto, 1966-1967; Berenson, 1968, p. 203; Bettini, Puppi, 1970, p. 37; Flores D'Arcais (a), 1974, pp. 25-29, 67-69; Grossato, in *Da Giotto a Mantegna*, 1974, s.i.p., catt. 16-30; Cozzi, 1981, p. 38; Flores D'Arcais, in *Da Giotto al tardogotico*, 1989, pp. 23-51, 69-74; Bellinati, 1989-1990, pp. 11-19; Spiazzi, 1992, pp. 115-117; Lorenzoni, 1993; Hueck, 1994; Oriana 1994; Bruderer Eichberg, 1998; Banzato, in *Giotto e il suo tempo 2000*, pp. 325-327, cat. 12; Flores D'Arcais, in *Tr3cento. Pittori gotici 2000*, pp. 138-143, catt. 18-20; Banzato, 2001, pp. 35, 37; Idem, in *Giotto et l'art à Padoue 2003*, pp. 118-119; Bussagli, 2003, pp. 327-328; Banzato, 2006; Idem, in *Giotto, Padova 2007*, pp. 60-63; Franco (b), 2007, p. 339; Banzato 2008, pp. 116-117; Pellegrini, in *Guariento e la Padova carrarese. Guariento 2011*, pp. 129-137, cat. 16.

10. *Croce dipinta* Cambridge (MA), Fogg Art Museum

Tavv.: CXLVIII-CXLIX, CLIV-CLIX, CLXI

Datazione: 1355 circa

Tempera su tavola, cm 195 x 146

Provenienza: Padova, cappella carrarese (?); Firenze, mercato antiquario (1900 circa); Fogg Art Museum (1928); Inv. 1928.114.

Iscrizioni: sulla testata superiore della croce dipinta, su entrambe le facce: YNRI

L'opera è dipinta su entrambe le facce; è costituita da un tabellone rettangolare polilobato, a fondo oro con decorazione incise, su cui campeggia l'immagine di *Cristo crocifisso*, resa con amorevole attenzione per i dettagli anatomici e pressoché invariata sui due lati del dipinto. I tabelloni laterali e superiori, privi di decorazione pittorica, sono in realtà posticci: a fine Ottocento, infatti, la Croce fu immessa sul mercato antiquario; in tale occasione fu privata dei terminali, che vennero venduti separatamente come autonomi dipinti da cavalletto. La Croce fu allora dotata di medaglioni falsi, che simulano tanto nel formato, quanto nella decorazione del fondo oro, i reali elementi originali; nella stessa occasione fu reinserita in una nuova cornice.

Considerazioni tecniche e stilistiche permettono di ricomporre l'originario dipinto, idealmente assemblando alla Croce Fogg altre opere ora conservate in collezioni private (catt. 10.2-10.3) e in Musei pubblici (cat. 10.1), da riconoscere precisamente nei terminali separati dall'opera (Murat (b), 2011).

Il pregevole dipinto, di commovente bellezza e raffinata resa espressiva e patetica, proviene probabilmente da Padova; sebbene, infatti, George Gray Barnard, che lo donò nel 1928 al Fogg Art Museum, affermasse di averlo acquistato a Firenze da un ignoto antiquario, è assai verosimile che l'opera fosse in origine destinata ad una chiesa padovana; in tutto il XIX secolo si registrano frequenti scambi commerciali fra il capoluogo euganeo e la città toscana, allora uno dei principali centri di smercio di opere d'arte, che supportano l'ipotesi qui suggerita.

Considerate le dimensioni del dipinto e la sua natura opistografa, è possibile ipotizzare che fosse in origine collocato su una bassa traversa lignea, posta a dividere un ambiente religioso di dimensioni piuttosto contenute, in analogia a quanto Giotto aveva già sperimentato in cappella Scrovegni. È verosimile, sebbene non provato da specifiche attestazioni documentarie, che tale ambiente fosse la cappella carrarese, dove lo stesso Guariento era attivo proprio in anni in cui fu dipinta anche la Croce Fogg.

Nonostante, infatti, la critica abbia ipotizzato datazioni diverse, e ulteriormente variate per gli altri pezzi che componevano il dipinto, la Croce è assolutamente solidale con opere dipinte attorno al 1355, con cui condivide le fisionomie, la resa espressiva di volti e atteggiamenti, gli incarnati plasticamente costruiti dal calibrato disporsi di luci e ombre.

Il dipinto americano si presenta in discreto stato di conservazione; si segnalano alcune abrasioni in corrispondenza del volto di Cristo, evidentemente causate dalla distorsione del legno del supporto in corrispondenza della giunzione delle due assi che lo compongono. L'opera fu sottoposta a diversi restauri conservativi; il primo risale al 1929, in concomitanza con l'entrata del dipinto nella collezione Fogg; successivi interventi furono condotti nel 1938 e nel 1959; anche in questo caso si trattò di semplici puliture e operazioni volte al fissaggio della pellicola pittorica. L'ultimo restauro risale al 1988: in tale occasione si procedeva a consolidare il supporto e la pellicola pittorica, a rimuovere le ridipinture, a integrare le lacune con velature a tempera.

FONTI E DOCUMENTI

Barnard Archives, New York, The Cloisters Library and Archives; Perkins, missiva dattiloscritta, (3 giugno 1938), Archivio del Fogg Museum; Sandberg Vavalà, missiva dattiloscritta, (21 novembre 1938), Archivio del Fogg Museum; Meiss, missiva dattiloscritta, (luglio 1958), Archivio del Fogg Museum.

BIBLIOGRAFIA

Fitzgerald, 1931, pp. 178-182; Berenson, 1932, p. 268; Sandberg Vavalà, 1933, p. 10; Longhi, 1946, p. 46; Toesca, 1951 p. 716; Pallucchini, 1964, p. 109; Berenson, 1968, p. 203; Fredericksen, Zeri, 1972, p. 98; Flores D'Arcais (a), 1974, p. 60; Murat (b), 2011.

10.1 *Redentore*

Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna)

Tavv. CL, CLXII

Datazione: 1355 circa

Tempera su tavola, cm 39 x 40

Provenienza: Padova, cappella carrarese (?); Padova, collezione privata dei conti Zacco; Padova, Museo Civico (venduto da Elena di Zacco, 1906); inv. 2013.

Iscrizioni: VICTOR MORTIS sul vessillo

Il dipinto mostra *Cristo Redentore* campito su fondo oro finemente inciso; la nobile e solenne figura di Cristo volge uno sguardo malinconico verso l'osservatore, mentre con la mano destra è sul punto di benedire, e la sinistra regge l'usuale vessillo inscritto. Le ferite su mani e costato sono poste in grande evidenza, e abbondanti gocce di sangue fuoriescono dalle profonde lacerazioni della carne, raggrumandosi sul dorso delle mani e sul fianco destro del corpo.

Il dipinto è in discreto stato conservativo; le vesti mostrano i segni di puliture piuttosto aggressive, che le hanno talora private delle velature, appiattendone il modellato.

Nel corso di un restauro condotto negli anni Settanta è stata rimessa in luce l'originale sagomatura trilobata del dipinto; l'opera, infatti, era entrata in Museo incastonata in un supporto esagonale -in cui ancora si trova- il cui fondo era stato ridipinto in oro per simularne una originale pertinenza al dipinto. La natura dell'opera, all'evidenza tabellone superiore di una croce dipinta, si è così palesata agli studiosi ed è stata precocemente riconosciuta (Flores D'Arcais (a), 1974, pp. 66-67). Tuttavia, poiché il dipinto veniva generalmente datato agli anni Trenta del Trecento, ipotesi riproposta anche di recente (Flores D'Arcais (a), 1974, pp. 66-67; Grossato, in *Da Giotto al Mantegna*, 1974, s.i.p., cat. 12; Flores D'Arcais, in *Da Giotto al tardogotico*, 1989, p. 65; Banzato, in *Giotto e il suo tempo 2000*, p. 316, cat. 8; Pellegrini in *Guariento e la Padova carrarese. Guariento*, 2011, p. 101, cat. 3), la possibilità di collegarlo alla Croce Fogg, unico crocifisso dipinto da Guariento privo dei tabelloni e datato di contro ai pieni anni Cinquanta, era inficiata dalla cronologia errata associata al dipinto padovano.

Nonostante le ipotesi finora proposte dalla critica, il *Redentore* mostra di spettare ai pieni anni Cinquanta, in piena sintonia, quindi, con la *Croce* di Cambridge, come confronti con altre opere del periodo confermano in via definitiva; la fusione delle tinte con cui è costruito il volto, l'espressione di grande efficacia realistica, i panneggi mossi e falcati, ben si raffrontano a dipinti del sesto decennio; la fisionomia è inoltre molto simile a opere databili in quel torno di anni, quali il trittico di Collezione Alana (cat. 11), o alcuni *Santi* delle due cappelle affrescate da Guariento agli Eremitani (catt. 16, 19), di poco più tarde.

La pertinenza del dipinto di Padova all'opera americana è confermata inoltre dalla presenza del medesimo modulo decorativo inciso sul fondo oro di entrambe le tavole, nonché dalle misure dei supporti che combaciano perfettamente.

BIBLIOGRAFIA

Fitzgerald, 1931, p. 192; Flores D'Arcais, 1965, pp. 15, 65; Flores D'Arcais (a), 1974, pp. 66-67; Grossato, in *Da Giotto al Mantegna*, 1974, s.i.p., cat. 12; Flores D'Arcais, in *Da Giotto al tardogotico*, 1989, p. 65; Banzato, in *Giotto e il suo tempo 2000*, p. 316, cat. 8; Murat (b), 2011; Pellegrini in *Guariento e la Padova carrarese. Guariento*, 2011, p. 101, cat. 3.

10.2 *Vergine dolente* Collezione privata

Tavv. CLIII, CLXIII-CLXIV

Datazione: 1355 circa

Tempera su tavola, cm 17,5 x 30,9 circa.

Provenienza: Padova, cappella carrarese (?); Bologna, collezione privata

La *Vergine dolente* osserva con espressione affranta il Figlio crocifisso, sullo sfondo dorato della tavola inciso con grande precisione. Tutta avvolta in un morbido manto blu, stringe le mani con evidente sofferenza, mentre gli occhi si piegano al pianto e le labbra si serrano.

L'opera è reinserita in una cornice moderna, che in parte simula la sagoma dell'originale sulla traccia del margine del fondo oro; il retro mostra i segni dell'assottigliamento della tavola, separata dal *verso* che ospitava la raffigurazione di un *San Giovanni dolente*, probabilmente quello già di collezione romana (cat. 10.3). Il supporto è stato risagomato in forma rettangolare per poter essere più facilmente incastonato all'interno della nuova cornice; solo il margine inferiore destro rivela la forma originale, lobata, dissimulata con l'aggiunto di un listello ligneo.

Conservata presso una collezione privata, dove entrò verosimilmente nel corso degli anni Quaranta del secolo scorso, il pregevole dipinto era fino a poco tempo fa inedito; solo una perizia effettuata da Roberto Longhi, e conservata presso la famiglia dei proprietari dell'opera, proponeva l'attribuzione a Guariento ed una datazione ai pieni anni Sessanta.

Il dipinto spetta senz'altro al maestro padovano, ma la datazione va anticipata di qualche anno, come suggerisce la cifra stilistica, solidale con dipinti degli anni Cinquanta. La presenza del modulo decorativo inciso sul fondo oro, identico a quello già osservato sulla Croce Fogg e sul *Redentore* padovano, nonché le misure della tavola perfettamente compatibili con le due opere appena citate, conferma che la *Vergine dolente* faceva in origine parte della croce opistografa ora in America.

FONTI E DOCUMENTI

Longhi, perizia dattiloscritta, conservata presso i proprietari dell'opera.

BIBLIOGRAFIA

Murat (b), 2011.

10.3 *Due dolenti*

Ubicazione sconosciuta (già Roma, collezione privata)

Tavv. CLI-CLII

Datazione: 1355 circa

Provenienza: Padova, cappella carrarese (?); Roma, collezione privata; ubicazione sconosciuta.

I *Due dolenti* di ubicazione sconosciuta, già di collezione privata romana, non hanno goduto di fortuna critica. Pubblicati da Roberto Longhi come opera di Guariento (Longhi 1957, p. 38), e giudicati da Francesca Flores D'Arcais troppo rozzi per poter effettivamente rivelare l'intervento del maestro padovano (Flores D'Arcais (a), 1974, p. 75), non sono più stati presi in considerazioni dagli studiosi, e se ne sono perse le tracce.

Le evidenti ridipinture che le opere denunciano, ben visibili nelle riproduzioni fotografiche conservate presso la Fototeca dell'Istituto Longhi di Firenze (negativi 0710131 e 0710132), pregiudicarono negativamente il giudizio dei critici. I due dipinti, in realtà, palesano la mano di Guariento pur se lo stile del maestro appare offuscato dall'invasivo intervento di restauro: i volti si apparentano strettamente a quelli della vivace umanità ritratta dal padovano, così come le espressioni sofferenti ma dignitose. Il fondo dorato, inoltre, pur se a sua volta ridipinto, mostra tracce di una decorazione incisa che ben può essere compatibile con quella presente sulle altre tavole ricondotte alla Croce Fogg, nonché sulla Croce stessa.

Per tali ragioni ritengo assai verosimile che i dipinti facessero in origine parte della deliziosa opera opistrografa, per la cui completa ricostruzione mancherebbero quindi all'appello un san Giovanni dolente, e una figura dal tabellone superiore, forse un Dio padre benedicente ovvero il Pellicano mistico, sebbene non si possa escludere si trattasse di un secondo Redentore, forse in versione benedicente e con libro in mano; una tale ipotesi si adatterebbe, del resto, con l'iconografia del dipinto, pressochè invariata sui due lati.

BIBLIOGRAFIA

Longhi 1957, p. 38; Flores D'Arcais 1974, p. 75; Murat (b), 2011.

**11. *Trittico con Crocefissione, San Giovanni Battista e San Bartolomeo,
Sant'Andrea e Santa Caterina***
New York, collezione Alana

Tavv. CLXV-CLXVII

Datazione: 1355-1360 circa.

Tempera su tavola, cm 58 x 70.

Iscrizioni: nel cartiglio retta da San Giovanni: EGO / VOX CLA / MANTIS IN DESER / TO PARA / TE VIAM / DOMINI; ECCE / AGNUS / DEI ECCE / QUI TOLLIT / PECCATA / MUNDI; nella fascia di terreno su cui stanno i santi: S(anctus) JOH(annes) BAPTISTA, S(anctus) BATRILOMEUS, S(anctus) ANDREAS, S(ancta) KATARINA; YNRI sulla cimasa della croce.

Provenienza: Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum (1928); Bergamo, collezione privata (1960 circa); Düsseldorf, collezione privata (2010); New York, collezione Alana (2011).

L'opera, un trittico a sportelli rigidi, ospita al centro la *Crocefissione* e negli scomparti laterali quattro santi in due registri sovrapposti: a sinistra *Giovanni Battista e Bartolomeo*, a destra *Andrea e Caterina*. La concitata animazione dello scomparto centrale si stempera nel ritmo pausato e nelle pose rallentate dei santi laterali.

La squisita composizione si caratterizza per i colori brillanti e gli accostamenti preziosi, che fanno risaltare reciprocamente le singole figure. La superficie liscia dell'oro è decorata lungo i profili esterni da un motivo ottenuto imprimendo sul fondo un punzone a bollo circolare che racchiude un minuto elemento tondo. La superficie dipinta è ben conservata, tanto nei preziosismi delle vesti quanto nelle morbidezze degli incarnati.

Notevole è anche la cornice dorata che racchiude il dipinto, originale e abbastanza ben conservata, di fattura veneziana: tre cuspidi marciano la tripartizione del dipinto, e sono decorate da foglie rampanti e inserti a pigna; quattro pinnacoli, in forma di torrette da cui sbocciano floridi germogli, intervallano le cuspidi. La carpenteria conserva ancora tracce dell'originaria policromia, blu sull'arco centrale e i fregi fogliacei delle cuspidi, rossa sui pinnacoli e le rigogliose foglie rampanti.

Il carattere dell'opera, in bilico fra naturalismo giottesco e preziosismi gotici, disorientò inizialmente gli studiosi, che proposero attribuzioni assai diversificate, oscillanti fra l'ambito veneziano (Ringler, 1928, p. 71; Bettini, 1944, p. 95; Örtel, 1950; Bettini, 1960, p. 42) e quello genericamente padano (Coletti, 1930, pp. 359-360; Fitzgerald, 1931, p. 189; Hutter, 1964, pp. 47-48; Kruff, 1966, p. 331; Rowlands, 1967, p. 422). La paternità di Guariento, di contro, proposta già nel 1930 da Wilhelm Suida (Suida, 1930, pp. 11-13), fu inizialmente accettata solo da alcuni (Sandberg Vavalà, 1934, pp. 10, 15; Longhi, 1957, p. 38; Pallucchini, 1964, p. 109) e poi accolta con maggiore convinzione (Berenson, 1968, p. 203; Flores D'Arcais (a), 1974, pp. 158-159; Eadem, in *Tr3cento. Pittori gotici* 2000, p. 134, cat. 16; De Marchi, 2005, pp. 35-36; Flores D'Arcais, in *Guariento e la Padova carrarese. Guariento*, 2011, pp. 110, cat. 8).

La datazione dell'opera, situata dagli studiosi negli anni Quaranta, va piuttosto posticipata alla metà del decennio successivo. Lo scarto stilistico rispetto al Polittico Norton (cat. 4) è infatti piuttosto evidente, e il trittico dimostra chiaramente l'emancipazione ed il definitivo affrancamento dai moduli formativi, in favore di un amorevole accostamento, orientato in senso gotico e cortese, alla materia pittorica. Le figure si allungano e si muovono sinuose, i panneggi palpitano al vento e si articolano in un intrico di pieghe, con l'inedito *escamotage* di farli ricadere abbondanti a terra; gli incarnati si ammorbidiscono, e i volti bellissimi e floridi svelano il ricordo del *ductus* fuso e pastoso di Vitale da Bologna e Tomaso da Modena, la cui influenza sul pittore di corte dei Carraresi

diventerà così evidente solo a partire dagli anni Cinquanta. Il confronto con altre opere dello stesso periodo o di poco più tarde -e si raffrontino ad esempio la *santa Caterina* con il *Redentore* padovano (cat. 10.2) o con le nobili *Sante* del sottarco di accesso alla cappella di Sant'Antonio abate (cat. 16); ma anche la bellissima figura di Cristo, con il perizoma leggerissimo e increspato dal vento con l'analoga immagine della Croce del Fogg Museum (cat. 10)- conferma la datazione qui proposta.

BIBLIOGRAFIA

Ringler, 1928, p. 71; Coletti, 1930, pp. pp. 359-360; Suida, 1930, pp. 11-13; Fitzgerald, 1931, p. 189; Sandberg Vavalà, 1934, pp. 10, 15; Bettini, 1944, p. 95; Örtel, 1950; Longhi, 1957, p. 38; Bettini, 1960, p. 42; Hutter, 1964, pp. 47-48; Pallucchini, 1964, p. 109; Kruft, 1966, p. 331; Rowlands, 1967, p. 422; Berenson, 1968, p. 203; Flores D'Arcais (a), 1974, pp. 158-159; Eadem, in *Tr3cento. Pittori gotici*, 2000, p. 134, cat. 16; De Marchi, 2005, pp. 35-36; Flores D'Arcais, in *Guariento e la Padova carrarese. Guariento*, 2011, pp. 110, cat. 8.

12. Cristo Redentore

South Hadley, MA, Mount Holyoke College Art Museum

Tavv. CLXVIII-CLXXI

Datazione: 1355-1360 circa.

Tempera su tavola, cm 60,9 Ø.

Iscrizioni: sul vessillo: VICTOR / MORTIS.

Provenienza: Firenze, collezione Pazzagli (inizio Novecento); Wellesley, collezione privata di William H. Hill (1924); South Hadley, Mount Holyoke College Art Museum (dono di Caroline R. Hill, 26 dicembre 1957); Inv. MH 1957.37.P.PI

Il *Cristo Redentore* è campito sul fondo dorato, inscritto in un tondo inquadrato da una cornice quadra ottocentesca. Nella destra regge lo svolazzante vessillo, in cui campeggia in nero la scritta *victor mortis*, sostenuto da un'asta rossa; con la sinistra indica la profonda ferita sul costato, visibile tramite un'apertura della veste, da cui esce abbondante sangue. La stessa evidenza è data alle ferite delle mani, che ne insanguinano il dorso. La figura di Cristo, di aulica bellezza, e dalla nobile espressione, è avvolta in un morbido manto classicheggiante, di colore chiaro, che si piega in abbondanti risvolti, arricciandosi su se stesso; lungo i margini è decorato da un bordo costituito da una fascia dorata, arricchita da motivi pseudocufici. La soffice capigliatura scende ai lati del volto e si adagia in morbide ciocche ricciolute sulle spalle. La barba vaporosa segna appena le guance ed il mento. Cristo fissa lo sguardo magnetico e appena velato da malinconica espressione sull'osservatore, costringendolo a seguire la direzione indicata dalla mano destra.

Il nimbo crucesignato è decorato da motivi ad incisione e punzonati, mentre nei tre bracci della croce stanno un rombo rosso e quattro tondi blu ai lati.

Il dipinto è in buono stato di conservazione. Risarcimenti si evidenziano in diversi tratti della capigliatura di Cristo e nel margine più esterno della tavola. Diversi restauri hanno ripulito e fissato la superficie del dipinto; il primo di cui si abbia notizia certa risale al 1976, seguito a breve distanza da un secondo intervento condotto già nel 1978. Successivamente, nel 1995, l'opera veniva nuovamente restaurata; il supporto veniva consolidato, e la superficie pittorica ripulita e fissata.

Provenienza e storia del dipinto sono sconosciute; l'opera entrò a far parte delle collezioni museali il 26 dicembre del 1957, quando fu donata all'istituzione dall'allora proprietaria, Ms Hill di Manchester, MA, vedova di William H. Hill, che l'aveva acquistata a Firenze nel corso degli anni Venti del Novecento. Pare che in precedenza il dipinto fosse proprietà della famiglia fiorentina Pazzagli. Sul retro dell'opera erano applicati alcuni cartoncini di piccole dimensioni, ora rimossi e conservati nell'archivio del Museo, fra cui uno che porta la data del settembre 1924; in tale anno il dipinto risultava esposto con un'attribuzione a Giambono al Department of Art del Wellesley College di Wellesley, MA, attuale sede del Davis Museum, in prestito dal proprietario.

Se l'attribuzione del dipinto a Guariento, proposta da Anne Fitzgerald che lo pubblicava nel 1931 (Fitzgerald, 1931, p. 189), fu concordemente accettata dagli studiosi, la cronologia appare al contrario piuttosto discussa, oscillante fra il periodo iniziale della carriera del pittore (Fitzgerald, 1931, p. 189; Flores D'Arcais (a), 1974, p. 71), e la fase matura della sua attività (Banzato, in *Giotto e il suo tempo*, 2000, p. 316, cat. 8; Pellegrini, in *Guariento e la Padova carrarese. Guariento*, 2011, p. 101, cat. 3).

La cronologia va sicuramente fissata attorno alla metà degli anni Cinquanta, in un momento di poco successivo rispetto alla decorazione della cappella carrarese. La perizia con cui sono costruiti gli incarnati, sodi e volumetrici, ma al contempo fusi e morbidamente modulati, rimanda ad opere realizzate nel corso del sesto decennio, dopo la svolta gotica di quegli anni; il volto bellissimo e commovente del *Redentore* americano palesa la conoscenza dei modi dei tre emiliani

attivi in Veneto, Tomaso da Modena, Vitale da Bologna, e Stefano da Ferrara, non solo nella resa soffusa dei trapassi chiaroscurali, pur funzionali alla costruzione volumetrica della fisionomia, ma anche nella superficie palpabile delle cose suggerita con ben calibrati mezzi pittorici.

Più difficile invece precisare quale fosse l'originaria funzione e tipologia dell'opera, che pare comunque essere stato concepito come tavola singola fin dalla sua creazione. I raffronti più puntuali si riscontrano con tavole destinate a decorare le chiavi di volta di soffitti affrescati, come il *Redentore* dipinto da Giovanni da Milano per la cappella Rinuccini in Santa Croce a Firenze (cfr. Lenza, Parenti, in *Giovanni da Milano*, 2008, pp. 250-253), o la *Madonna col Bambino* del Maestro della Predella dell'Ashmolean Museum conservata presso la Galleria dell'Accademia fiorentina, ma proveniente dal monastero di Santa Maria degli Angeli nella stessa città di Firenze (cfr. Conti, 1983, p. 59); i dipinti appena citati condividono con l'esemplare americano la particolare foggia circolare, che non si riscontra in altre tipologie di opere. L'analisi ravvicinata del dipinto, del resto, così come quella radiografica del supporto, conferma che l'odierna circonferenza che caratterizza l'opera corrisponde al suo aspetto originale, e che il dipinto non fu così risagomato in epoca moderna.

BIBLIOGRAFIA

Fitzgerald, 1931, p. 189; Sandberg Vavalà, 1933, p. 10; Eadem, 1937, p. 24; Flores D'Arcais, 1965, p. 72; Berenson, 1968, p. 523; Zeri, Fredericksen, 1972, p. 98; Flores D'Arcais (a), 1974, p. 71; Harris, in *Handbook*, 1984, p. 60.

13. *Natività*

Ubicazione sconosciuta (già Monaco, collezione Böhler)

Tav. CLXXII

Datazione: 1355-1360 circa

Tempera su tavola, cm 29 x 21.

Provenienza: Monaco, antiquario Julius Wilhelm Böhler (inizio Novecento); New York, antiquario Böhler and Steinmeyer (1931); ubicazione attuale sconosciuta.

Il dipinto, in origine parte di un polittico, è noto solo da riproduzioni fotografiche; mostra la *Natività* sullo sfondo di un paesaggio roccioso. La Vergine e il Bambino sono al riparo di un'alta capanna lignea, riscaldati dal bue e dall'asino raffigurati con un'insolita espressione accigliata. Il Bambino, completamente avvolto in una stretta fasciatura, se ne sta con sguardo vigile all'interno di una culla di vimini intrecciati. La Vergine, inginocchiata davanti al Figlio, mostra il bel volto di tre quarti mentre prega con aria assorta. Dall'alto scendono raggi luminosi, che dovevano irradiarsi dalla cometa non visibile nelle riproduzioni fotografiche. L'evento miracoloso è annunciato dall'agile angelo che plana veloce in direzione dei due ignari pastori, ordinando loro con l'indice della destra alzato di rendere omaggio al Figlio di Dio. I due uomini reagiscono stupiti, levando le mani al cielo e appoggiandosi ai bastoni, mentre le pecorelle delle loro greggi dormono tranquille e inconsapevoli lì accanto, al riparo di un albero. Giuseppe, in primo piano, assopito al tepore dall'ampio manto, è tutto raccolto in se stesso. L'articolato fondale roccioso crea una credibile quinta paesaggistica all'avvenimento, e contribuisce a formare diversi piani spaziali, ma anche a dividere la scena in distinti episodi; nella forma vertiginosamente acuta richiama la struttura piramidale della coppia formata dalla Vergine con il Bambino all'interno della capanna. Il fondo oro è attentamente decorato, così come i nimbi incisi.

A giudicare dalle riproduzioni fotografiche, l'opera si presenta in ottimo stato di conservazione. Ridotta in forma rettangolare probabilmente per risultare più appetibile come autonomo quadro da cavalletto, pare per il resto ben conservata sia nel fondo oro che nella superficie dipinta. Il margine superiore sembra tagliato, anche se è difficile dire se si tratti di una reale riduzione del dipinto, o non piuttosto di una sua sola parziale inquadratura fotografica.

La storia dell'opera, così come quella del polittico di cui faceva parte, è sconosciuta; il delizioso dipinto fu reso noto nel 1931, allorchè si trovava presso l'antiquario Julius Wilhelm Böhler e fu esposta alla Mostra delle Collezioni private di Monaco (Böhler, 1931, p. 6). Nello stesso anno Anne Fitzgerald (Fitzgerald, 1931, p. 192) la citava presso la sede newyorkese della società Böhler and Steinmeyer e da quel momento se ne persero le tracce.

L'attribuzione del dipinto al maestro padovano, avanzata dallo stesso Julius Wilhelm Böhler (1931, p. 6), fu accettata dalla critica successiva; la cronologia è stata stabilita in un momento intermedio fra la realizzazione del polittico dell'*Incoronazione* (cat. 4) e l'inizio del sesto decennio (Fitzgerald, 1931, p. 192; Sanberg Valalà, 1933, pp. 10 e 15; Coletti, 1947, p. LIV; Flores D'Arcais (a), 1974, p. 79).

Mi sembra che la datazione vada piuttosto posticipata di qualche anno, e collocata alla metà degli anni Cinquanta, se non addirittura poco oltre. Raffrontando la nostra tavoletta con il polittico dell'*Incoronazione* del Norton Simon Museum (cat. 4), infatti, si percepisce una tangibile evoluzione tanto nella resa prospettica quanto nella fitta presenza di dettagli realistici ed aneddotici. La sciolta narrativa tipica del pittore si arricchisce di elementi naturali e secondari, trattati con divertita partecipazione, e si veda la precisione lenticolare con cui il pittore ritrae la mangiatoia in cui riposa il Bambino, di cui evidenzia i singoli rametti di vimini; la paglia che ricopre il tetto della capanna, di cui tratteggia i morbidi fili e le irregolarità del legno dei pali, di cui evidenzia la

venatura. Si vedano i bellissimi dettagli naturalistici, non solo gli arbusti diversificati nelle loro specifiche peculiarità, con i rispettivi fiori e foglie, ma anche il bue e l'asino individuati nel loro realistico aspetto, e le bellissime pecorelle lanose che con atteggiamento credibile si stringono una accanto all'altra per ripararsi dal freddo e dai pericoli della notte, sotto un albero appena piegato dal vento. Ma anche la gestualità dei personaggi, ed in particolare l'umana reazione di stupore dei due pastori, che sorpresi dall'improvviso arrivo dell'angelo, sembrano quasi perdere l'equilibrio in un sobbalzo di grande spontaneità.

Sono, queste, peculiarità che ancora non si trovano così ben sviluppate nel polittico Norton. Sarà piuttosto ad opere successive che si dovrà guardare per individuare validi confronti: la profusione di dettagli e la cura amorevole per i particolari secondari ha un buon termine di paragone negli affreschi della cappella carrarese (cat. 9), cui rimandano anche altri aspetti della tavola in oggetto. Il modo in cui sono costruite le rocce e la presenza della fiorente vegetazione ricordano i paesaggi che fanno da sfondo ai dipinti carraresi, sia gli affreschi che alle tavole del soffitto. Alle stesse tavole rimanda anche la fisionomia della Vergine ex Böhler, con gli occhi allungati ed espressivi, il naso evidenziato, le sottili labbra strette, che si confronta bene con quella della *Virtù che soccorre un cieco ed uno storpio* (tav. CXXXIII).

La *Natività* di ubicazione sconosciuta doveva far parte di un prezioso polittico di cui non si hanno notizie, ma che doveva distinguersi per eleganza, sciolta narratività e naturalismo, precludendo già a certi esiti del gotico internazionale; l'iconografia del dipinto doveva prevedere storie di Cristo o della Vergine, mentre al centro poteva essere una tavola che comprendesse la presenza di entrambi, forse una *Vergine in trono con Bambino*, simile ai tre esemplari di Londra (cat. 5), già di collezione svizzera (cat. 6) e di Berlino (cat. 7), o un'*Incoronazione della Vergine*. Nessuno dei dipinti conosciuti del figlio di Arpo presenta tuttavia caratteristiche stilistiche che permettano di ricondurlo all'opera ora analizzata.

BIBLIOGRAFIA

Böhler, 1931, p. 6; Fitzgerald, 1931, p. 192; Sandberg Vavalà, 1933, pp. 10 e 15; Coletti, 1947, p. LIV; Flores D'Arcais (a), 1974, p. 79.

14. *Cappella di San Nicolò* Bolzano, Chiesa dei Domenicani

Tavv. CLXXIII-CLXXXIV

Datazione: 1355-1360 circa

Iscrizioni: sullo scudo e sull'armatura di San Giorgio: GE/O(r)/GI/(us)

L'impresa decorativa commissionata a Guariento da Boccio Rossi-Botsch era notevolmente articolata e si dispiegava su vaste superfici estese al prospetto esterno della cappella funebre di famiglia, intitolata a San Nicolò, e fino alla contrafacciata della chiesa. Gli affreschi, già deturpati dalla creazione di volte a crociera nel Quattrocento, che in parte si sovrapponevano alle pitture, subirono gravissimi danni nell'Ottocento e furono infine distrutti pressoché interamente: la cappella fu infatti abbattuta nel 1820, dopo che la chiesa, in seguito alle soppressioni, era divenuta ospedale militare; gli affreschi sopravvissuti vennero scialbati, e furono rimessi in luce solo nel 1934. Nel corso della seconda guerra mondiale, infine, la chiesa venne bombardata, e furono così distrutti anche i brani pittorici fino ad allora sopravvissuti.

Le attente descrizioni delle fonti che poterono osservare gli affreschi prima dei bombardamenti (Rasmo, 1945; Idem, 1955), assieme alle fotografie scattate subito dopo la scoperta delle pitture, permettono di ricostruire idealmente la vasta impresa, e di individuarne i soggetti (Franco, 2002; Edem, 2010, pp. 171-173).

L'interno della cappella, che si apriva sulla parete sinistra della chiesa, a breve distanza dalla facciata, era decorato da un ciclo dedicato verosimilmente a Nicolò, santo molto venerato dalla famiglia del committente, affiancato da un secondo incentrato invece sulla Vergine (Franco, 2002; Edem, 2010, pp. 171-173) di cui restava testimonianza in una pregevole *Pentecoste* dipinta in corrispondenza della contrafacciata della cappella, visibile in foto di repertorio; nel sottarco di accesso erano Profeti a figura intera, all'interno di cornici rettangolari modanate.

Sul prospetto esterno, vale a dire sulla parete sinistra della chiesa, la decorazione continuava: due vigorosi *Arcangeli* campeggiavano sopra l'ingresso della cappella, come a sbarrarne l'accesso; a destra, un titanico *san Cristoforo* con Bambino sulla spalla sinistra occupava interamente l'altezza della parete. Accanto erano *Storie di san Cristoforo* in tre registri sovrapposti di tre riquadri ciascuno, che, pur appartenenti allo stesso progetto decorativo, furono realizzate da una diversa maestranza guidata dall'anonimo Secondo maestro di San Giovanni in Villa (cfr. Franco, 2002, pp. 122-130).

A sinistra della cappella la decorazione si dispiegava sulla parete della chiesa, estendendosi senza soluzione di continuità alla contrafacciata del tempio domenicano; in alto, *San Giorgio e la principessa* erano raffigurati sulle pareti tangenti, senza che la cesura angolare interrompesse la narrazione; nei registri inferiori, a loro volta in continuità fra le due pareti, erano *Storie di sant'Agostino*, due riquadri con i *santi Domenico e Francesco, Tommaso e Pietro Martire*, in piccola parte sopravvissuto. Sulla stessa parete si trovavano poi, parzialmente esistenti tutt'oggi, *Storie di sant'Antonio Abate*, attribuite al Primo maestro di San Giovanni in Villa (cfr. Franco, 2002, pp. 130-134). La pertinenza dei cicli agiografici all'impresa finanziata dai Rossi-Botsch era assicurata dalla presenza, testimoniata dalle fotografie, di un fregio posto a coronamento delle pareti, in cui si alternavano lo stemma ed il cimiero della famiglia, separati da volute vegetali.

Precocemente accostati e poi attribuiti a Guariento (Constable, 1936, p. 56; Rasmo, 1942, pp. 60-63), la critica non ha avuto dubbi nell'assegnare l'impresa al padovano, talvolta ipotizzando, semmai, la presenza di aiuti generalmente associati al nome di Nicoletto Semitecolo (Rasmo, 1953; Idem, 1955; Spada Pintarelli, 1992; Egg, 1994; Andergassen, 1996). A quanto giudicabile dalle

testimonianze fotografiche, il ciclo pare, di contro, straordinariamente omogeneo in ogni sua parte e sicuramente assegnabile alla mano del maestro. E' piuttosto verosimile che fossero maestranze locali, il Primo e il Secondo maestro di San Giovanni in Villa, a coadiuvarlo come subalterni nella vasta impresa, prima di intraprendere un percorso autonomo e per altro fortemente suggestionato dallo stile del padovano.

La datazione dell'opera, generalmente collocata nel 1355, è stata di recente precisata e posticipata attorno al 1360 (Franco, 2002, p. 121); la raffinata perizia con cui il pittore costruisce figure e architetture, infatti, così come gli elaborati stratagemmi figurativi e narrativi, ma anche le tipologie dei volti pieni e ben torniti, rimandano ad opere dell'avanzato sesto decennio e si legano strettamente alle imprese del successivo. Una cronologia, quindi, sul finire degli anni Cinquanta appare assai verosimile per l'opera in oggetto.

BIBLIOGRAFIA

Atz, 1864, p. 21; Idem, 1872, p. 44; Weingartner, 1912, pp. 30, 58; Idem, 1926, p. 121; Morassi, 1934, pp. 193-195; Constable, 1936, p. 56; Rasmò, 1941, p. 371; Idem, 1942; Longhi, 1946, p. 47; Coletti, 1947, p. LXXV, nota 161; Weingartner, 1948, pp. 21-22; Rasmò, 1951, p. 159; Toesca, 1951, p. 717, nota 41; Rasmò, 1953, p. 34; Idem, 1955, pp. 118-127; Pallucchini, 1964, pp. 110, 116; Flores D'Arcais, 1965, p. 80; Berenson, 1968, p. 202; Bettini, 1970, p. 37, nota 22; Rasmò, 1971, pp. 143, 243; Flores D'Arcais (a), 1974, p. 77; Rasmò, 1974, p. 66; Kaftal 1978, p. 100; Rasmò, 1986, p. 83; Spada Pintarelli, Bassetti, 1989, p. 41; Spada Pintarelli, 1992, p. 610; Spiazzi, 1992, pp. 111, 113; Egg, 1994, p. 39; Andergassen, 1996, pp. 53-54; Flores D'Arcais, 1996, p. 132; Spada Pintarelli, 1997, p. 18; Banzato, 2000, p. 178; Franco, 2002, pp. 111-122; Cosma, in *Iconografia Agostiniana*, 2011, pp. 315-317, cat. 121; Franco 2010, pp. 171-173.

15. *Madonna con il Bambino*
New York, Metropolitan Museum of Art

Tav. CLXXXV-CLXXXVI

Datazione: 1360 circa

Tempera su tavola, cm 72,4 x 43,2 (82,2 x 47,9 con la cornice)

Provenienza: Firenze, collezione d'Oliveira (anni Ottanta del sec. XIX); New York, fratelli Coudert (1888); New York, Metropolitan Museum of art (1888).

Iscrizioni: sulla cornice, alla base del dipinto: BENEDICTUS SIT NOMEN DOMINI YHESU CHRISTI / ET NOMEN MATRIS EIUS GLORIOSE VIRGIN(is)

La tavola presenta la *Vergine con il Bambino* all'interno di una cornice ad arco ogivale. Maria indossa una veste rosata, con bellissimi risvolti di un verde intenso, e i bordi profilati di decorazioni dorate; il Bambino è strettamente fasciato in un abbondante lembo di tessuto bianco, abbellito da fasce dorate con iscrizioni pseudo-cufiche e profilate alternativamente di blu e di rosso. Solo i piedini e le mani sfuggono dall'avvolgente fasciatura, e la mano destra si alza alludendo ad un gesto di benedizione non ancora totalmente compiuto. Madre e Figlio sono ritratti con partecipe tenerezza: Maria abbraccia il figlioletto con dolcezza materna, quasi a volerlo proteggere dalle sofferenze future cui certo allude l'ampio tessuto che lo avvolge, simile ad un sudario; il Bambino risponde accostando la propria guancia a quella della madre, mentre guarda lo spettatore con benevola espressione.

La decorazione del fondo oro e delle aureole è particolarmente raffinata, realizzata tramite l'utilizzo di punzoni circolari e altri strumenti dalle forme più elaborate.

Lo stato di conservazione è straordinariamente buono; solo il fondo oro presenta piccole abrasioni superficiali. La cornice pare originale, sebbene l'archivio del museo non conservi documentazione al riguardo; si deve ad ogni modo ritenere che quanto meno la forma corrisponda alla carpenteria trecentesca, come assicura l'andamento delle decorazioni incise lungo i profili della tavola.

La storia collezionistica del dipinto è ricostruibile sulla base della documentazione conservata presso l'Archivio del Metropolitan Museum: il 21 dicembre del 1887 i fratelli francesi Coudert, mercanti d'arte residenti a New York, inviavano una missiva all'allora direttore del museo, informandolo del fatto che uno dei loro clienti era intenzionato a donare la propria intera collezione al Metropolitan. Il 5 gennaio del 1888 il comitato esecutivo del museo accettava la donazione, riportando il nome del generoso benefattore: *Madame D'Oliveira, Florence*. Nel 1928 il Museo contattava gli eredi Coudert per avere maggiori informazioni in merito a Madame D'Oliveira; rispondeva Paul Fuller Jr, collaboratore della ditta Coudert, spiegando che era stato il padre, Paul Fuller, a gestire la donazione, che veniva dall'arcivescovo Oliveira di Perambuco. L'arcivescovo Vitale Gonçalves De Oliveria, nato a Pernambuco in Brasile nel 1844 da una nobile famiglia di origine portoghese, educato e ordinato sacerdote in Europa, e morto il 4 luglio del 1878 in odore di santità, fu eletto vescovo di San Paolo di Brasile a soli 28 anni. Fu spesso a Roma, dove si recava alla curia pontificia retta da Pio IX; morì a Parigi. Sebbene il vescovo avesse frequenti contatti con l'Europa, dove avrebbe ben potuto acquistare dipinti sul mercato antiquario locale, non ci sono notizie in merito ad una sua collezione di opere d'arte. Va detto, tuttavia, che la quantità di dipinti tutto sommato esigua –una trentina, si dice nelle carte d'archivio- potrebbe giustificare l'assenza di informazioni al riguardo, poiché così composta, più che come una vera e propria collezione, poteva configurarsi come una semplice raccolta di natura privata.

Rimane da chiarire chi sia stato l'effettivo donatore della ristretta collezione, se cioè l'arcivescovo in persona, ovvero la misteriosa Madame d'Oliveira, evidentemente una sua parente

residente a Firenze, e della quale non è stato possibile rintracciare alcuna notizia documentaria. Considerando le indicazioni fornite da Paul Fuller, ed in particolare il 1887 come probabile anno della donazione, appare probabile la seconda ipotesi, che andrebbe del resto a collimare perfettamente con quanto riportato dai fratelli Coudert sul ruolo svolto dalla donna. E' possibile che la parente dell'arcivescovo ne fosse stata nominata esecutrice testamentaria, e in quanto tale gestisse le pratiche relative al lascito.

La particolare iconografia del dipinto, strettamente imparentata con una venerata icona duecentesca un tempo esistente nel Duomo di Padova, e da cui discendono la tela di Giusto de' Menabuoi ora al Museo Diocesano patavino e quella seicentesca tuttora esposta in cattedrale (cfr. Nante, 2008), suggerisce che l'opera provenga dal capoluogo euganeo; un anonimo fedele padovano avrebbe ben potuto commissionare il dipinto suggestionato dal precedente duecentesco, circondato da grande fama. L'icona del duomo era utilizzata nel contesto di riti paraliturgici che si svolgevano in occasione del Natale (cfr. Nante, 2008), utilizzo cui fu probabilmente poi destinata anche la tela di Giusto; è assai verosimile che anche il dipinto di Guariento, che rivela tangenze con opere scultoree realizzate nel XIV secolo e a loro volta destinate ad allestimenti rituali, assolvesse ad analoghe funzioni.

Attribuzione e cronologia videro gli studiosi sempre d'accordo; pubblicata come opera di Guariento nel 1937 (Sandberg Vavalà, 1937, pp. 24-29), e collocata nella fase tarda della carriera del pittore, l'opera è senz'altro situabile attorno al 1360; la pastosità della pennellata e l'amorevole restituzione della tenerezza degli incarnati, che nella morbida fusione delle tinte e nel precisissimo controllo dei contrasti chiaroscurali raggiungono vertici di assoluto virtuosismo; la resa degli affetti, ricercata con altrettanta precisione, e gli accordi cromatici preziosi e raffinati, ben si comprendono alla luce dell'evoluzione stilistica del pittore, e si confrontano con altri dipinti del settimo decennio, in particolare con gli affreschi degli Eremitani (catt. 16, 19).

FONTI E DOCUMENTI

Meiss, missiva dattiloscritta (1934), Archivio del Metropolitan Museum; Offner, missiva dattiloscritta (1935), Archivio del Metropolitan Museum.

BIBLIOGRAFIA

Berenson, 1935; Sandberg Vavalà, 1937, pp. 24-29; Whele, 1940, p. 123; Longhi, 1946, p. 46; Pallucchini, 1964, p. 109; Berenson 1972, p. 98; Fredericksen, Zeri, 1972, p. 98; Flores D'Arcais (a), 1974, p. 63; Zeri, Gardner, 1986, pp. 29-30; Frinta, 1998, I, p. 225; Schmidt, 2005, p. 147; Flores D'Arcais, in *Guariento e la Padova carrarese. Guariento*, 2011, pp. 189-190, cat. 32.

16. *Cappella di Sant'Antonio abate* Padova, Chiesa degli Eremitani

Tavv. CLXXXVII-CCVI

Datazione: 1360-1362 circa

Affresco

La cappella di Sant'Antonio abate, ora reintitolata a Sant'Antonio da Padova, è la seconda del fianco destro della chiesa degli Eremitani; verosimilmente innalzata nel corso del sesto decennio del secolo, poco prima che venisse costruita quella dedicata a Sant'Agostino, affrescata da Giusto de' Menabuoi, che con essa comunica, fu adibita a magazzino dei frati nel XVIII secolo (*Diario o sia giornale* 1762, p. 104). La nuova destinazione causò la rovinosa distruzione di buona parte degli affreschi, ed in particolare allo stato attuale non sopravvive alcun brano della volta a crociera, mentre la parete sinistra e quella di controfacciata sono ridotte a isolati lacerti; meglio conservate le parete destra, quella di fondo, e il sottarco di accesso.

Liberata dal materiale che la occupava interamente, e dal tavolato ligneo che ne serrava l'ingresso, la cappella fu restaurata e riaperta al pubblico dopo la seconda guerra mondiale (Forlati, 1948, p. 80). Un nuovo restauro, terminato nel 1999, ha restituito buona leggibilità agli affreschi, ripulendone la superficie e rivelandone tutta la qualità.

L'attribuzione a Guariento, proposta da Grossato per le figure del sottarco (Grossato, 1956) e poi estesa all'intera impresa (Flores D'Arcais, 1960), è condivisa integralmente dalla critica. Più discusse, invece, iconografia e cronologia del ciclo: variamente interpretato come *Storie di San Francesco*, o genericamente come vicende eremitiche, va piuttosto inteso come *Storie di Sant'Antonio abate*. La lettura incrociata della biografia del santo e dei lacerti di affresco permette di riconoscere con puntualità gli episodi salienti della vita del santo eremita, a partire dalla rinuncia agli averi fino alla morte; sulla parete di fondo campeggiava probabilmente un'immagine del santo a figura intera, fiancheggiata da un'*Annunciazione*, mentre sulla controfacciata erano *Storie di Cristo* di cui rimane un'*Adorazione dei Magi*.

La cronologia, ora collocata nella fase iniziale della carriera del pittore (Flores D'Arcais (a), 1974, pp. 63-64; Eadem, 2011 p. 18; Ericani, 2012, p. 191), ora, di contro, in quella più tarda (Bettini, 1960 pp. 26-27; Bettini, Puppi, 1970, p. 37; Franco (b), 2007, pp. 344-345), si assesta senz'altro all'inizio degli anni Sessanta, e si colloca probabilmente fra l'impresa di Bolzano (cat. 14) e la decorazione funebre dell'arca di Giovanni Dolfin (cat. 17). Lo provano in particolare le mature manipolazioni spaziali cui Guariento sottopone i dipinti, che si situano nel clima del settimo decennio, così come le cornici cosmatesche, già neogiottesche, e i tipi fisionomici adottati.

La cappella aveva sicuramente destinazione funeraria; sebbene non sopravvivano precise attestazioni, documenti e affreschi permettono di proporre alcune ipotesi che indicano in un membro dell'*entourage* carrarese il committente dell'impresa.

FONTI E DOCUMENTI

Archivio di Stato di Padova, *Corporazioni religiose soppresse*, Eremitani, tomo 92, cc. 126r-127v.

BIBLIOGRAFIA

Diario o sia giornale, 1762, p. 104; Lazzarini, 1930, p. 81; Forlati, 1948, p. 80; Grossato, 1956; Flores D'Arcais, 1960; Bettini, 1960, pp. 26-27; Pallucchini, 1964, p. 113; Bettini, Puppi, 1970, p. 37; Grossato, 1971; Flores D'Arcais (a), 1974, pp. 63-64; Spiazzi, 1992, p. 112; Banzato, 2000, p. 179; Flores D'Arcais, 2000, p. 172; Franco (b), 2007, pp. 344-345; Flores D'Arcais, 2011, p. 18;

Ericani, 2012, pp. 190-191.

17. *Decorazione pittorica dell'arca del doge Giovanni Dolfin* Venezia, Basilica dei Santi Giovanni e Paolo, Cappella maggiore

Tavv. CCVII-CCX

Datazione: 1362 circa

Affresco

L'affresco, pesantemente deteriorato, sopravvive nella porzione di destra. Lo stato di conservazione è notevolmente compromesso a causa delle manomissioni che la cappella maggiore della chiesa subì nell'Ottocento: vi fu infatti ricollocato il monumento funebre del doge Andrea Vendramin, in origine posto nella chiesa di Santa Maria dei Servi, che doveva essere demolita di lì a poco (cfr. Zorzi, 1972, I, p. 352; Sheard, 1978, p. 118, nota 2). Per permettere l'alloggiamento dell'imponente mausoleo, l'arca del doge Dolfin fu spostata mentre gli affreschi vennero in parte coperti dalle sculture Vendramin, e in parte scialbati.

Furono rimessi in luce nel Novecento, quando l'area presbiteriale della basilica fu interessata da importanti lavori di restauro: il 20 luglio del 1911 il soprintendente Gino Fogolari comunicava che si sarebbe recato la mattina del 22 in Basilica, per decidere come procedere in relazione ai dipinti della chiesa che evidentemente erano da poco riaffiorati sotto lo strato di calce ottocentesca; il 28 febbraio del 1913 dalle pagine del giornale *La Difesa* si diffondeva la notizia della scoperta di numerosi affreschi in chiesa. Il successivo 27 marzo l'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti del Veneto inviava al Ministero una dettagliata relazione dei lavori: nel corso dei restauri alle pareti e alle volte della chiesa, si era proceduto all'analisi delle murature “*nel fine di ricercare le vestigia dell'antica policromia*”. Durante tali operazioni erano emersi “*importanti affreschi, figure di santi, fregi, drappaggi, a decorazione sopra dei mattoni, archivolti, cornici e animette*”. In particolare, nella parete di sinistra, “*a fianco del meraviglioso mausoleo ad Andrea Vendramin a sinistra del coro, scrostando l'intonaco si misero in luce due figure affrescate “un angelo” orante (figura intera) ed “una giustizia” (mezza figura) con corona e la spada in mano espressione della scuola giottesca e che dovevano servire di fregio, ossia di contorno, al sarcofago di Giovanni Dolfin (1360) ora in cappella S. Pio V, ma che precedentemente era al posto di quello del Vendramin. Le due figure sono racchiuse entro riquadri rettangolari, l'angelo sormonta una mensola, a sinistra della quale si notano i resti di due lettere (forse N ed E). Sopra le due figure ed il Monumento Vendramin si vedono gli avanzi del frontone terminale, con ornamenti questi pure dipinti a fresco*”.

Si tratta esattamente della decorazione affrescata a corredo dell'arca funebre del doge, licenziata da Andrea da San Felice nel 1362 (cfr. D'ambrosio, in *La basilica dei Santi Giovanni e Paolo*, 2012, cat. 13a, pp. 68-70). Inizialmente ricondotti a scuola giottesca, gli affreschi furono avvicinati all'ambito di Guariento (Lorenzetti, 1974, p. 232; Pallucchini, 1964, p. 120), ed infine attribuiti al maestro stesso (Flores D'Arcais, 1965, p. 74).

Stando alla testimonianza di Moschini, la lunetta sopra il sepolcro ospitava la classica scena di *Commendatio animae* in cui il doge e la dogressa erano presentati alla *Vergine in trono con Bambino* (Moschini, 1815, p. 48); ai lati la composizione doveva essere inquadrata da quattro *Virtù*, di cui rimangono le due di destra, *Giustizia* e *Speranza*: dipinte a monocromo, si stagliano sullo sfondo di specchiature marmoree policrome. Le scattanti allegorie, costruite con la sodezza plastica di reali sculture, sono racchiuse da una cornice modanata in aggetto prospettico, e fanno perno su eleganti capitelli desunti dalla contemporanea produzione scultorea veneziana.

In alto si vede la porzione di un arco che doveva comporre un'articolata architettura dipinta, posta ad inquadrare tanto il sepolcro del doge, quanto l'arcosolio, non più esistente, ma citato da documenti antichi (*Sepoltuario*, ms. prima metà sec. XVI, c. 138). Alcune foto inedite, scattate al

monumento Vendramin durante l'ultimo restauro e conservate presso la Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico e per il polo museale della città di Venezia e dei comuni della gronda lagunare, mostrano interessanti frammenti affrescati non visibili da terra, che permettono di elaborare circostanziate ipotesi ricostruttive: Guariento aveva sovrapposto all'arco una cuspide, decorata sui fianchi da elementi vegetali, agli angoli da pigne, e in alto probabilmente da un motivo floreale. Un analogo sistema compositivo, diffuso all'epoca, fu da lui stesso spesso utilizzato, e si veda ad esempio, l'elaborata struttura del trono su cui siedono Maria e Gesù nel *Paradiso* di Palazzo Ducale. La struttura così composta doveva certo anticipare gli esiti, ben più arditi, dell'affresco, ora ridotto alla sola sinopia, che inquadra il monumento del doge Michele Morosini, posto sulla parete destra della stessa cappella maggiore della Basilica domenicana di Venezia (cfr. Murat, in *La basilica dei Santi Giovanni e Paolo*, 2012, pp 86-88, cat. 17b).

FONTI E DOCUMENTI

Sepoluario di Marc Antonio Luciani, ms. prima metà sec. XVI; Archivio Storico della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici di Venezia e Laguna, busta A8, *Castello, Santi Giovanni e Paolo*, fascicolo *Scoperta e restauro affreschi*, protocollo 551, 27 marzo 1913.

BIBLIOGRAFIA

Moschini, 1815, p. 148; Da Mosto, 1939, pp. 87-89; Pallucchini, 1964, p. 120; Flores D'Arcais, 1965, p. 74; Flores D'Arcais (a), 1974, pp.72-73; Bianchini, 1991, p. 503; Flores D'Arcais, 1992, p. 53; Sponza, 1992, pp. 427-428, 441; Bovo, 1993-1994, pp. 48-58 e 139-147 cat. 5; Franco, 1998, p. 56; Flores D'Arcais (a), 2000, p. 123; Eadem (b), 2000, p. 206; Pincus (b), 2000, pp. 150-154; Hurlburt, 2006, pp. 131-139; Flores D'Arcais, 2011, p. 29; Franco (a), in corso di stampa; Franco 2012; Murat, in *La basilica dei Santi Giovanni e Paolo*, 2012, pp. 70-72, cat. 13b.

18. *Madonna dell'umiltà* The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

Tavv. CCXI-CCXIII

Datazione: 1362 circa

Tempera su tavola, cm 33 x 17

Provenienza: Roma, collezione Del Drago; Bologna, collezione Ghedini (1958); Bologna, collezione Giorgio Balboni (1960 circa); Lugano, collezione privata (1970 circa); New York, Marco Grassi (1987); Los Angeles, The Getty Museum (1987); Inv. 87.PB.118

La deliziosa tavoletta, completa di cornice originale ricavata nello spessore del supporto, mostra la *Madonna dell'umiltà* mentre allatta il Bambino nella porzione inferiore; in quella superiore campeggia *Cristo benedicente* all'interno di una mandorla. Maria, seduta a terra con le gambe appena incrociate, non perde per questo la sua connotazione regale, evidente non solo nella ricca corona indossata, nella veste preziosamente profilata, e nello spillone in forma di sole che ne chiude e fissa il manto; ma anche nei fitti raggi che sembrano emanare dal suo stesso corpo e che, in lunghezze variabili, la circondano come una mandorla.

Lo stato di conservazione del dipinto è buono, e permette di apprezzare la cromia sofisticata e preziosa, particolarmente raffinata nel bellissimo manto che avvolge la regale figura di Maria, trattato con grande attenzione alla resa palpabile della materia. Il dipinto fu restaurato nel 1987, prima del suo acquisto da parte del Getty Museum.

L'attribuzione dell'opera a Guariento, formulata da Roberto Longhi (1957), ha incontrato il favorevole parere della critica successiva, che tuttavia ha riservato solo sporadiche attenzioni ad un'opera che, di contro, si rivela essere una delle qualitativamente migliori mai realizzate dal pittore.

La cronologia finora proposta, attorno agli anni Cinquanta, va posticipata di almeno un decennio; ne fa fede il bellissimo volto di Maria, florido e con le gote arrossate, talmente simile a quelli delle *Virtù* Dolfin (cat. 17) da reclamare una datazione strettamente ravvicinata all'impresa veneziana.

La provenienza del dipinto è sconosciuta. E' tuttavia sicura la sua originaria destinazione alla devozione privata, in forme intimistiche e personali; il dipinto poteva in origine essere parte di un dittico o un piccolo trittico, la cui visione ravvicinata avrebbe certo permesso di apprezzarne a pieno l'alta tenuta qualitativa e i più minuti dettagli.

BIBLIOGRAFIA

Longhi, 1957; Flores D'Arcais, 1965, p. 56; Eadem (a), 1974, p. 60; Jaffé, 1997, p. 57;

19. Cappella maggiore

Padova, Chiesa degli Eremitani

Tavv. CCXIV-CCXLIX

Datazione: 1362-1365 circa

Affresco

La decorazione della cappella maggiore della chiesa degli Eremitani fu seriamente danneggiata nel 1944, quando una bomba colpì la chiesa distruggendo la parete destra e quella di fondo della cappella, oltre alla volta a crociera. Allo stato attuale sopravvive la parete sinistra, con le porzioni anch'esse sinistre del sottarco di ingresso, di una piccola parte della volta, e dell'arco che dà accesso all'abside; lì si conservano alcuni brani pittorici della porzione sinistra della decorazione. Alcuni frammenti, recuperati dopo lo scoppio della bomba, furono inviati a Roma, all'Istituto Centrale del Restauro, e recentemente sono stati restaurati ed esposti a Padova (Spiazzi, in *Guariento e la Padova carrarese. Guariento* 2011, pp. 192-197; Eadem, 2012). Già prima dell'evento bellico gli affreschi si presentavano in stato conservativo non ottimale, in particolare a seguito di un invasivo restauro effettuato nel 1589 (Brandolese, 1795, p. 218) che ne pregiudicava pesantemente la lettura. Ripuliti e consolidati dopo la guerra, sono stati nuovamente restaurati nel corso degli anni Settanta e ancora nel 2006.

L'iconografia del vasto ciclo appare notevolmente complessa e articolata, e certo veicolava non solo messaggi propagandistici che l'ordine eremitano intendeva indirizzare al suo pubblico (Bourdua, 2004; Cosma, in *Iconografia Agostiniana*, 2011, pp. 312-315, cat. 120), ma anche quelli, più personali, dei committenti dell'impresa, ritratti fra i *Beati* del *Giudizio Finale*. L'identità degli effigiati, accompagnato da uno stemma per la verità assai poco leggibile sul semipilastro absidale, è piuttosto enigmatica, e sebbene le fonti indichino in tre famiglie altolocate e legate ai Carraresi le possibili detentrici dei diritti sulla cappella, la complicata situazione non è immediatamente risolvibile. Assai probabile, invece, è il ruolo del dotto teologo Bonaventura Badoer da Peraga, frate eremitano e membro di una potente casata padovana, quale *concepteur* del raffinato programma iconografico, che presuppone l'intervento di una personalità di profonde conoscenze teologiche.

Alle pareti sono narrati episodi della Vita dei santi titolari della chiesa, Filippo e Giacomo, ciascuno detentore di 4 riquadri disposti in due registri sovrapposti; nella parte bassa delle pareti, in altrettanti riquadri, sono episodi della *Vita di Agostino*, la cui regola era seguita dagli eremitani, presentato come eremita e fondatore dell'ordine. In alto, sulle pareti, svettavano le figure degli *Evangelisti* disposte a coppie. La volta a crociera esibiva i ritratti dei quattro *Dottori della chiesa*, fra cui *Agostino*, qui allora proposto nelle canoniche vesti di dotto vescovo. La calotta absidale ospitava un articolato *Giudizio Finale*, di cui sopravvive solo la fascia con i *Beati*, dove Cristo Giudice era accompagnato dai Dodici apostoli. Nel sottarco di accesso alla cappella erano figure di *Santi e Profeti*, cui corrispondevano *Patriarchi* in quello che introduce al catino absidale. Vivaci scenette tratte dall'*Antico Testamento* si disponevano entro riquadri polilobati fra i semipilastri e le prime monofore dell'abside, e sopravvivono nella porzione sinistra della cappella. Lo zoccolo, infine, ospita le sapide raffigurazioni dei *Sette pianeti* accompagnate dai segni zodiacali e dalle raffigurazioni dell'*Età dell'uomo*, realizzate a monocromo, che nell'abside cedevano il posto a quattro *Scene della Passione*.

Precocemente attribuiti a Guariento fin da fonti antiche (Michiel, ms sec. XVI, p. 32; Vasari 1568, p. 621), gli affreschi furono talvolta giudicati negativamente nel corso dell'Ottocento e all'inizio del secolo successivo; a confondere il giudizio degli studiosi furono senz'altro le pesanti ridipinture cinquecentesche che quasi occultavano la pittura originale, e non a caso, infatti, furono le figure dello zoccolo (risparmiate dall'intervento cinquecentesco perchè coperte dal coro dei

religioso) ad essere maggiormente apprezzate, mentre le ipotesi di un folto intervento della bottega, composta fra gli altri da Semitecolo (Coletti, 1930, pp. 366-380; Bettini, Puppi, 1970 p. 43; Cosma, in *Iconografia Agostiniana*, 2011, pp. 312-315, cat. 120; Spiazzi, 2012, p. 162), e da un fantomatico Pseudo-Guariento (Coletti, 1930, pp. 366-380), ovvero da altre personalità non meglio identificate (Schubring, 1898, p. 93; van Marle, 1924, p. 112; Moschetti, 1924, p. 14; Fitzgerald, 1931, p. 172; Berenson, 1932, p. 267; Sandberg Vavalà, 1933, p. 10), servirono a giustificare gli evidenti scarti stilistici rispetto alla prassi esecutiva del pittore, attribuibili invece alla mano del restauratore cinquecentesco.

Lo stile dell'opera appare infatti piuttosto omogeneo, e sebbene la prassi esecutiva dell'epoca, e la vastità della superficie di lavoro, suggeriscano l'effettiva presenza di un folto gruppo di aiuti, non pare possibile isolare singole mani diverse da quelle del capobottega, che evidentemente esercitò un controllo rigido e attento sui suoi aiuti.

La cronologia dell'opera, a lungo discussa fra la fase iniziale della carriera del pittore (Mochetti, 1924; Suida, 1930; Fitzgerald, 1931), e quella invece estrema dei pieni anni Sessanta (Coletti, 1930; Longhi, 1946; Pallucchini, 1964; Bettini, Puppi, 1970; Flors D'Arcais (a), 1974; Franco (b), 2007), va senz'altro situata nel corso del settimo decennio, come conferma la consapevole resa prospettica di edifici e spazi, il fluire sciolto della narrazione, arricchita da episodi aneddotici, l'uso del monocromo, e i particolari accorgimenti spaziali tipici della fase tarda di Guariento. E' assai verosimile che l'impresa si collochi fra la decorazione dell'arca del doge Dolfìn (cat. 17) e l'ultima opera di Guariento, il Paradiso di Palazzo Ducale (cat. 22).

FONTI E DOCUMENTI

Archivio di Stato di Padova, *Corporazioni religiose soppresse*, Eremitani, tomo 92, cc. 126r-127v.

BIBLIOGRAFIA

Michiel, ms sec. XVI, p. 32; Vasari 1568, p. 621; Rossetti, 1765, p. 160; Brandolese, 1795, p. 218; Menin, 1826, p. 5; Bossi 1839; Selvatico, 1869, p. 142; Schiavon, 1888, p. 310; Schubring, 1898, p. 93; Cavalcaselle, Crowe, 1900, pp. 199-207; Semper, 1907, p. 99; A. Venturi, 1907, p. 992; Testi, 1909, p. 267; Fiocco, 1922, pp. 172-173; Moschetti, 1924, p. 14; van Marle, 1924, p. 112; Coletti, 1930, p. 369; Suida, 1930, p. 13; Fitzgerald, 1931, p. 172; Berenson, 1932, p. 268; Moschetti, 1934, p. 43; Sandberg Vavalà, 1934, p. 10; Longhi, 1946, p. 47; Coletti, 1947, p. LV; Toesca, 1951, p. 715; Pallucchini, 1955, p. 205; Grossato, 1956, p. 200; Longhi, 1957, p. 39; Bettini, 1960, p. 24; *Guida di Padova*, 1961, p. 35; Pallucchini, 1964, p. 113; Cozzi, 1981, pp. 27-40; Bourdua, 1998; Franco (b), 2007; Spiazzi (a), 2006, pp. 123-125; Murat, Valenzano, 2011, pp. 192-196; Spiazzi in *Guariento e la Padova carrarese. Guariento* 2011, pp. 192-197; Michieletto 2012, pp. 174-176; Spiazzi 2012.

20. *Cristo in croce fra la Vergine, san Giovanni e la Maddalena*

Ferrara, Pinacoteca Nazionale

Tav. CCL

Datazione: 1362-1365 circa

Tempera su tavola, cm 42 x 25

Provenienza: Ferrara, convento del Corpus Domini; Ferrara, collezione Costabili (1830 circa); Ferrara, collezione Armari (1840); Ferrara, Pinacoteca Nazionale (1843); Inv. 58.

La tavola, in origine valva sinistra di un dittico, la cui gemella si conserva invece a Raleigh (cat. 20.1), raffigura una straziante *Crocifissione*. Il gracile corpo di Cristo, esile e smagrito, pende senza vita dalla Croce, mentre rivoli di sangue scorrono abbondanti lungo le braccia e i piedi, e un fiotto zampilla dalla ferita sul costato. Ai piedi della croce, la maschera tragica della Maddalena, genuflessa e tutta fasciata in un manto rosso squillante, accosta il volto alla croce, mentre con le mani cinge i piedi di Cristo e contemporaneamente alza lo sguardo attonito. La Vergine, in primo piano, si rivolge allo spettatore, verso cui indirizza uno sguardo angosciato; le mani aperte in un gesto di incredulità, comunicano la sensazione di impotenza di fronte al destino, ormai compiuto, del Figlio. A destra san Giovanni, che “*stride e si torce come uno zingaro disperato*” (Longhi 1957, p. 38), intreccia le mani e osserva il corpo esanime di Cristo, mentre un'espressione disperata quasi deforma i tratti del volto.

Sebbene il dipinto sia in condizioni conservative non ottimali -si segnala in particolare la fitta trama di *craquelure*, ma anche le abbondanti cadute di colore sul manto della Vergine e su quello della Maddalena- ancora intatta è la forza drammatica della composizione, che certo ambiva a coinvolgere emotivamente il fedele alla cui devozione privata il piccolo dittico era destinato.

Baruffaldi, che rendeva noto il dipinto all'epoca ancora assemblato a formare un dittico (*Vite de' pittori e scultori*, ms. fine sec. XVII-inizio sec. XVIII, p. 554), ipotizzava che l'opera provenisse dalla chiesa ferrarese di Sant'Egidio, in virtù del fatto che nella valva destra compare appunto il santo titolare di quella chiesa. In realtà, se la provenienza dell'opera dal territorio ferrarese è assai probabile, l'opera è piuttosto conforme alla sensibilità francescana, nel rilievo attribuito alla *Crocifissione*, trattata con grande patetismo, e soprattutto nella presenza di due santi francescani appunto, *Antonio da Padova* e lo stesso *Francesco*, nella valva destra del dittico, cui si accompagnano due santi eremiti, il *Battista* ed *Egidio*, che ben potevano completare il quadro di riferimenti dei minori, di valenza pauperistica. E' quindi necessario immaginare che il dittico provenga da una fondazione francescana, se volessimo ipotizzare che facesse parte dell'arredo di una cella monacale, spesso dotate di dipinti per le private orazioni dei religiosi; ovvero si deve pensare ad un fedele laico, comunque gravitante attorno ad ambienti minoritici, che la commissionò per le proprie esigenze devozionali private. L'assenza di decorazioni lungo i margini dell'opera, così come il formato rettangolare del dittico, in origine sicuramente richiudibile, porta a non escludere che il dipinto fosse concepito per essere agilmente trasportabile.

La datazione dell'opera, concordemente fissata attorno agli anni Sessanta (Longhi, 1934, p. 9; Sandberg Vavalà, 1934, pp. 10, 13; Flores D'Arcais (a), 1974, pp. 60-61; Pallucchini, 1964, p. 118; Banzato, in *Guariento e la Padova carrarese. Guariento*, 2011, pp. 184-185, cat. 29.1), restituisce l'immagine di un pittore la cui fama aveva ormai travalicato i confini cittadini, come confermano le numerose commissioni ricevute fra sesto e settimo decennio in territorio non padovano (cfr. catt. 14, 17, 22).

L'inedita *verve* drammatica ed espressiva dell'opera può spiegare il motivo per cui il dipinto, attribuito a Cristoforo da Ferrara da Baruffaldi, rimase per un certo periodo assegnato al ferrarese (van Marle, 1924, p. 49; Magrini, 1926, p. 20; *Catalogo della esposizione*, 1933, s.i.p.). L'autografia

guarientesca dell'opera, al contrario, così come la datazione ai pieni anni Sessanta, è efficacemente dimostrata dal confronto con altre opere del periodo; particolarmente eloquente in tal senso è la straordinaria somiglianza riscontrabile fra i *Due dolenti* del dipinto ferrarese e quelli che affiancavano l'*Imago pietatis* della cappella maggiore degli Eremitani di Padova (cat. 19), così come l'espressività dolente e caricata che connota tanto i due dipinti su tavola, quanto alcuni episodi del ciclo padovano, e che si rintraccia anche nella Croce del Duomo di Bassano (cat. 21).

FONTI E DOCUMENTI

Vite de' pittori e scultori, ms. fine sec. XVII-inizio sec. XVIII, p. 554; *Pitture della Raccolta del Conte Gio Batta Costabili di Ferrara*, ms. sec. XIX.

BIBLIOGRAFIA

Cittadella, 1844, p. 99; Fei, 1878, p. 19; Reggiani, 1914, p. 62; van Marle, 1924, p. 49; Magrini, 1926, p. 20; *Catalogo della esposizione*, 1933, s.i.p.; Longhi, 1934, p. 9; Sandberg Vavalà, 1934, pp. 10, 13; Coletti, 1947, p. LIV; Flores D'Arcais (a), 1974, pp. 60-61; Pallucchini, 1964, p. 118; Berenson, 1968, p. 203; Bentini, Riccomini 1982, p. 31; *La Pinacoteca Nazionale*, 1990, cat. 4; Flores D'Arcais 1992, p. 528; *La Pinacoteca Nazionale*, 1992, cat. 4; Banzato, in *Guariento e la Padova carrarese. Guariento*, 2011, pp. 184-185, cat. 29.1.

20.1 *Madonna dell'umiltà e i santi Antonio da Padova, Giovanni Battista, Francesco ed Egidio*

Raleigh, North Carolina Museum of Art

Tav. CCLI

Datazione: 1362-1365 circa

Tempera su tavola, cm 41 x 23,1

Provenienza: Ferrara, casa Boschini (inizio XIX sec.); Milano collezione Achillito Chiesa; vendita Achillito Chiesa, lotto 22, (1926); Waterhouse, collezione di Julius Haas (1926); Parigi-New York, collezione Frances Kleinberger; Vendita American Art Association, lotto 31, (1932); New York (?), collezione Stafford; Firenze, collezione Alessandro Contini Bonacossi; New York, collezione Samuel H. Kress (1937); Raleigh, North Carolina Museum of Art (1961); Inv. GL.60.17.17.

Iscrizioni: in corrispondenza dei santi: S(anctus) ANTONIUS; S(anctus) JO(hann)ES; S(anctus) FRANCISCUS; S(anctus) ÇILIUS.

L'opera, caratterizzata da una cromia particolarmente preziosa e dalla squisita raffinatezza dell'esecuzione, è uno degli esempi più alti della tarda produzione del pittore. La *Madonna dell'umiltà* campeggia nella porzione superiore della tavola, assisa su un cuscino rosso, mentre stringe il figlioletto, appena coperto da un leggero tessuto chiaro, nel proprio manto abbondante. Le sacre figure sono avvolte da una mandorla tripartita circolare, disegnata incidendo la superficie del fondo oro.

Nella porzione inferiore i santi *Antonio da Padova, Giovanni Battista, Francesco ed Egidio*, figure esili ed allungate, eppure disposte in pose plastiche e diversificate, sostano sotto un arioso loggiato, suggerito dalle linee incise sulla superficie dorata del fondo, e sostenuto da leggere colonnine; al suo interno, due arcate trilobate inquadrano i santi, a coppie. La scansione dei

personaggi è precisamente calcolata, e prevede che ad un francescano sia abbinato un eremita, venendo così a comporre un'opera di forte valenza pauperistica.

Dopo che Roberto Longhi (Longhi, 1934, p.9) pubblicò il dipinto, proponendo di assemblarlo alla valva ferrarese, l'opera fu concordemente assegnata a Guariento e datata, come l'altra porzione del dittico, agli anni Sessanta del Trecento.

FONTI E DOCUMENTI

Vite de' pittori e scultori, ms. fine sec. XVII-inizio sec. XVIII, p. 554.

BIBLIOGRAFIA

Longhi, 1934, p. 9; Coletti, 1947, p. LIV; Longhi, 1957, p. 38; Pallucchini, 1964, p. 118; Shapley, 1966, p. 10; Berenson, 1968, p. 204; Fredericksen, Zeri, 1972, p. 98; Flores D'Arcais (a), 1974, p. 71; Banzato, in *Guariento e la Padova carrarese. Guariento*, 2011, pp. 184-185, cat. 29.2.

21. Croce dipinta

Bassano del Grappa (Vi), Chiesa di San Francesco

Tav. CCLII

Datazione: 1365 circa

Tempera su tavola, cm 255 x 185

Provenienza: Bassano del Grappa (Vi), Duomo; Bassano del Grappa (Vi), Chiesa di San Francesco (1927)

Iscrizioni: sul cartello: YNRI

Il dipinto è senz'altro l'ultimo della serie delle croci stazionali realizzate da Guariento. Presenta una carpenteria piuttosto singolare, che al consueto tabellone rettangolare, con terminali polilobati, somma un estroso piede a campana notevolmente espanso; gli stessi medaglioni si caratterizzano per la sagoma originale, forse in origine ingentilita dalla presenza di decorazioni applicate lungo il margine esterno della cornice.

A lungo ritenuta copia realizzata nel 1440 dell'esemplare dipinto da Guariento per Maria de' Buvolini (cat. 3), sulla base di un'errata lettura di documenti proposta da Verci (1775, pp. 20-21), che confondeva quest'opera con quella dorata e processionale realizzata per la stessa chiesa da Filarete (Ericani, in *Guariento e la Padova carrarese. Guariento*, 2011, p. 186, cat. 30), ed effettivamente collocabile attorno alla metà del XV secolo, è oggi concordemente attribuita a Guariento, soprattutto dopo che l'ultimo restauro ne ha migliorato la leggibilità. La *vis* espressiva e patetica che caratterizza il dipinto, già opportunamente rilevata da Cavalcaselle che precocemente attribuiva l'opera alla mano di Guariento (Cavalcaselle, Crowe 1900, pp. 197-198) ben si colloca nella fase tarda della carriera del pittore, e si confronta con il dittico ora diviso fra Ferrara e Raleigh (cat. 20), ma anche con alcuni personaggi che popolano la cappella maggiore della chiesa degli Eremitani (cat. 19).

Ora esposto nella cappella maggiore della chiesa di San Francesco, il Crocifisso proviene dal duomo di Bassano, dove rimase fino al 1927; è assai verosimile che fosse fin dall'origine collegato all'altare della Santa Croce, presso cui lo citano fonti cinquecentesche, probabilmente situato nei pressi di una barriera liturgica.

BIBLIOGRAFIA

Verci, 1775, p. 16; Baseggio, 1847, pp. 15-16; Brentari, 1885, p. 41; Schiavon, 1888, p. 308, nota 3; Schubring, 1898, p. 91; Cavacaselle, Crowe 1900, p. 197-198; Fogolari, 1905, p. 123; Venturi A., 1907, p. 924; Testi, 1909, p. 267; Fiocco, 1922, p. 173; Fitzgerald, 1931, pp. 182-183; Berenson, 1968, p. 202; Flores D'Arcais (a), 1974, p. 58; Signori, 1991, p. 80; Flores D'Arcais (a), 2000, pp. 119-120; Ericani, in *Guariento e la Padova carrarese. Guariento*, 2011, p. 186, cat. 30.

22. Paradiso

Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento

Tavv. CCLII-CCLXXXI

Datazione: 1365-1368.

Affresco.

Al doge Marco Corner (1365-1368) si deve l'ultima grande impresa condotta da Guariento, ovvero la decorazione della Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale; la vasta impresa si situa nel contesto della riqualificazione dell'area di San Marco inaugurata dal doge Andrea Dandolo, all'insegna di una sempre maggior pompa e magnificenza delle manifestazioni legate al dogado.

Gli affreschi risultavano deteriorati già nel Quattrocento, quando l'ambiente umido e salmastro della laguna ne aveva intaccato la superficie; furono ulteriormente danneggiati da un violento incendio divampato nel 1577, in seguito al quale andarono in gran parte distrutti; quelli che si salvarono, ridotti però allo stato larvale, furono coperti da tele. Nonostante fin dall'Ottocento se ne fossero viste le tracce, fu solo nel 1903 che i dipinti vennero rimessi in luce; strappati e restaurati, sono ora ricoverati in altra sala dello stesso palazzo.

La composizione principale, il *Paradiso* affiancato da una pregevole *Annunciazione*, si dispiegava sulla parete orientale della grande Sala e costituiva l'aulico sfondo del soglio dogale; lo stemma del committente, Marco Corner, e l'iscrizione che ne ricordava il nome, erano posti ben in evidenza nell'affresco, a manifestare il generoso dono del doge che verosimilmente finanziò la decorazione attingendo al proprio patrimonio personale. Già podestà a Padova in due diverse occasioni (cfr. Ravagnani, 1983), il doge aveva avuto probabilmente modo di conoscere Guariento proprio nella città euganea, dove il pittore di corte dei carraresi aveva affrescato una composizione -l'*Incoronazione* dalla chiesa di Sant'Agostino, ora agli Eremitani (cat. 8)- che va certo considerata quale il precedente diretto per il bellissimo affresco veneziano.

La stupefacente composizione si impone per la raffinata resa della microrarchitettura del trono, affiancata da tre file di seggi destinati ad angeli e santi, e per l'altissimo numero di comparse rigorosamente distribuite secondo precisi criteri gerarchici. La favolosa città paradisiaca ben poteva competere con i baluginanti mosaici della vicina San Marco, arricchita com'era da inserti polimaterici e oro che certamente la facevano brillare di luce abbagliante e preziosi cromatismi.

Se lo stile dell'affresco, ancora apprezzabile pur nello stato depauperato dei dipinti, dà pienamente ragione dell'attribuzione a Guariento già sostenuta dalle fonti antiche (Savonarola, ms. metà sec. XV, p. 44), e da testimonianze documentarie (Venezia, Archivio di Stato, *Grazie*, registro 16, f. 117r), l'intervento del pittore in altri dipinti a loro volta nella Sala del Maggior Consiglio, e periti nell'incendio, può contare solo sull'antica tradizione attributiva, e su alcuni disegni che ne mostrano, effettivamente, lo stile.

La decorazione della Sala era infatti completata da affreschi di carattere storico, che narravano i *Fatti del 1177*, ovvero le vicende della lotta che aveva contrapposto il papa Alessandro III e l'imperatore Federico Barbarossa, e che era stata risolta proprio grazie all'intervento mediatore di Venezia; nella città lagunare si era svolto l'incontro fra i due antagonisti, accompagnati da grande afflusso di dignitari europei, e il conflitto era stato infine risolto sotto il vigilante occhio del doge. Iniziati nel Trecento e completati nel secolo successivo, gli affreschi avevano valenza storica e celebrativa al contempo, manifestando l'importanza assunta da Venezia in campo internazionale.

A Guariento le fonti attribuiscono due riquadri del ciclo storico, ovvero la *Battaglia di Spoleto* (Sansovino, 1581, p. 123) e l'*Arrivo a Venezia di papa Alessandro III* (Zanotto 1853, p. 68); la distruzione dei dipinti non permette di verificare l'attribuzione, ma un intervento in tal senso del padovano pare probabile ed è suffragato da un disegno conservato a Londra, verosimilmente

desunto da un affresco di Palazzo Ducale, che ne riflette lo stile e che quindi ben potrebbe essere stato realizzato sulla base di una composizione da lui stesso affrescata.

Le parti alte delle pareti ospitavano i ritratti dei dogi, accompagnati da stemmi e iscrizioni; è possibile che parte della decorazione, avviata attorno al 1350, venisse affidata a Guariento, sebbene anche in questo caso la distruzione dell'opera pregiudichi ogni possibilità di verifica.

Si trattava di un'opera, quindi, assai complessa e articolata, cui diversi committenti e numerosi artisti contribuirono in un lungo arco di tempo. L'affresco di Guariento era certo quello che più connotava la sala, celebrando di riflesso la figura del suo committente, e dando piena ragione delle parole di Savonarola che ricordava vasto afflusso di ammirato pubblico nel giorno dell'Annunciazione, quando la sala veniva aperta a tutti.

FONTI E DOCUMENTI

Venezia, Archivio di Stato, *Grazie*, registro 16, f. 117r.

BIBLIOGRAFIA

Savonarola, ms. metà sec. XV, p. 44; Sanudo, ms. fine sec. XVI, col. 664; Scardeone, 1560, p. 370; Sansovino, 1581, p. 123; Ridolfi, 1648, I, p. 32; Baldinucci, 1681, I, p. 287; Moschini, 1826, p. 18; Zanotto, 1853, pp. 64-65; Lorenzi, 1868, pp. 57, 180; Schiavon, 1888, p. 316-318; Cavalcaselle, Crowe 1900, pp. 193; Moschetti, 1904, pp. 194-197; Venturi A., 1907, p. 927; Venturi L., 1907, 42-45; Testi, 1909, pp. 269-278; Fiocco, 1922, pp. 172-173; Moschetti, 1924, pp. 24; van Marle, 1924, p. 116; Coletti, 1930, pp. 341-343; Fitzgerald, 1931, p. 183; Berenson, 1932, p. 268; Longhi, 1946, pp. 42, 46; Coletti, 1947, pp. LIV; Toesca, 1951, pp. 716-717; Coletti, 1956, pp. 135-137; Saxl, 1957, pp. 139-149; Muraro, in *Pitture murali*, 1960, pp. 51-53; Pallucchini, 1964, pp. 116-119; Flores D'Arcais, 1965, pp. 72-73; Levi D'Ancona, 1967, pp. 34-44; Bettini, Puppi, 1970, p. 37; Flores D'Arcais (a), 1974, pp. 72-73; Sinding-Larsen, 1974, pp. 45-56; Franzoi, 1982, p. 221; Lucco, 1986, pp. 185-186; Wolters, 1987, pp. 19, 281-296; Flores D'Arcais, 1992, pp. 54-55; Flores D'Arcais (a), 1994, pp. 274-276; Hueck, 1994, pp. 83-96; Flores D'Arcais, 1996, p. 132; Fortini Brown, 1997, pp. 810-812; Bruderer Eichberg, 1998, pp. 22-44; Bussaglia, 2003, p. 329; Còmez Ramos, 2004, pp. 109-123; *Il Paradiso di Palazzo Ducale*, 2006, pp. 9-17; Wamsler 2006; Riccobono, in *Guariento e la Padova carrarese. Guariento*, 2011, pp. 212-215, cat.38.

BIBLIOGRAFIA

TESTI MANOSCRITTI

secolo XIII

GUILLELMI DURANTI *Rationale divinatorum officiorum*, ms. fine sec. XIII, ed. a cura di G. F. Fregiglia, Città del Vaticano 2001

Historia Ducum Veneticorum, ms. prima metà sec. XIII, ed. by H. Simonsfeld, Hannover 1883, (Monumenta Germaniae Historica. Scriptores, XIV), pp. 72-97.

secolo XIII-XVII

Obituarium conventus Sancti Agustini ordinis praedicatorum Patavii, ms. secc. XIII-XVII, Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza, G2.9.20 (=292).

secolo XIV

G. CORTUSI, *Chronica de novitatibus Padue et Lombardie*, ms. fine sec. XIV, ed. a cura di P. Pagnin, Città di Castello 1941 (Rerum Italicorum Scriptores, 12.5).

C. DA BASSANO, *Venetiane pacis inter ecclesiam et imperium Castellani Bassianensis*, ms. inizio sec. XIV, ed. a cura di G. Monticolo, Città di Castello (Pg) 1900 (Rerum Italicarum Scriptores, 22.4), [1331], pp. 485-519.

G. DA NONO, *Liber de generatione aliquorum civium urbis Padue, tam nobilium quam ignobilium*, ms. metà sec. XIV, Biblioteca Civica di Padova, BP.1239. XXIX.

N. D'ALESSIO, *Storia della guerra dei confini*, ms. fine sec. XIV, ed. a cura di L. A. Muratori, Città di Castello (Pg) 1965, (Rerum Italicarum Scriptores, 17, 2 voll., II), pp. 3-172.

B. DE' BOVI, *Hystoria de discordia et persecutione quam habuit ecclesia cum imperatore Frederico Barbarossa tempore Alexandri tercii summi pontificis et demum de pace facta veneciis et habita inter eos*, ms. inizio sec. XIV, ed. a cura di G. Monticolo, Città di Castello (Pg) 1900 (Rerum Italicarum Scriptores, 22.4), [1317], pp. 370-417.

P. DE' NATALI, *Il poemetto di Pietro de' Natali sulla pace tra Alessandro III e Federico Barbarossa*, ms. fine sec. XIV, ed. a cura di G. Monticolo, Città di Castello (Pg) 1900 (Rerum Italicarum Scriptores, 22.4), [1381], pp. 520-572.

G. DONDI, *Iter Romanum*, ms. fine sec. XIV., ed. a cura di R. Valentini e G. Zucchetti, Roma 1953, (Codice topografico della città di Roma, IV), pp. 65-73.

G. e B. GATARI, *Cronaca Carrarese*, ms. fine sec. XIV, ed. a cura di A. Medin e G. Tomei, Città di Castello (Pg) 1931 (Rerum Italicorum Scriptores, 17.1.1).

Legenda de misier Santo Alban. Volgarizzamento veneziano in prosa del XIV secolo, ms. sec. XIV, ed. critica a cura di E. Burgio, Venezia 1995.

secolo XV

M. SAVONAROLA, *Libellus de Magnificis Ornamentis Regie Civitatis Padue*, ms. metà sec. XV,

ed. a cura di A. Segarizzi, Città di Castello 1902, (Rerum Italicarum Scriptores, 15).

secolo XV-XVI

M. SANUDO, *I Diarii (MCCCCXCVI-MDXXXIII)*, ms. fine sec. XV-inizio sec. XVI, ed. a cura di F. Stefani, G. Berchet e N. Barozzi, Venezia 1894, (I Diarii di Marino Sanuto, XXXIX).

M. SANUDO, *Vitae ducum venetorum italice scriptae ab origine urbis sive ab anno 421 usque ad annum 1493*, ms. fine sec. XV-inizio sec. XVI, ed. Mediolani 1733 (Rerum Italicarum Scriptores, 22).

secolo XVI

D. DAL LEGNAME, *Inscriptiones et epigrammata omnia quae visuntur Patavii in celeberrimo D. Augustini Templo collecta et non nulla etiam conscripta*, ms. metà sec. XVI, Biblioteca Civica di Padova, BP.1102, [1561].

M. MICHIEL, *Notizia d'opere del disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia scritte da un anonimo di quel tempo*, ms. sec. XVI, edizione critica a cura di T. Frimmel, saggio introduttivo di C. De Benedictis, Firenze 2000.

V. MUSCHETA, *Libellus in quo de Prioribus coenobii nostri Sancti Augustini Patavini, de Aedificatione Ecclesiae, de Altaribus, Reliquiis et Viris illustribus eiusdem*, ms. fine sec. XVI, Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza, G.3.11.9 (=1378), [1588, copia del 1744 con aggiunte fino al 1748].

Sepoltuario di Marc Antonio Luciani, tradito in una copia settecentesca di Rocco Curti per Pietro Gradenigo, ms. prima metà sec. XVI (copia della metà del sec. XVIII), Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza, cod. Gradenigo Dolfin 201, I.

secolo XVII

G. B. FRIZIER, *Origine della nobilissima & Antica Città di Padoa, et Cittadini suoi*, ms. prima metà sec. XVII, Biblioteca Civica di Padova, BP. 1232 [1615].

S. ORSATO, *Prefazione all'opera della descrizione di Padova*, ms. metà sec. XVII, Biblioteca Civica di Padova, BP.125.II.

secolo XVII-XVIII

Vite de' pittori e scultori ferraresi scritte dall'arciprete Girolamo Baruffaldi con annotazioni, ms. fine sec. XVII-inizio sec. XVIII, ed. Ferrara 1846, 2 voll., II, [1697-1722].

secolo XVIII

P. BRANDOLESE, G. DE LAZARA, *Oggetti di belle arti del territorio di Padova. Pittori, scultori, ecc. padovani*, ms. sec. XVIII, Biblioteca Capitolare della Curia Vescovile di Padova, B.309.

F. CHIUPPANI, *Iscrizioni bassanesi sacre e profane ritrovate in Bassano e suo territorio*, ms. sec. XVIII, Museo Biblioteca Archivio di Bassano del Grappa, 45.B.29029.

L. CORUBOLO, A. SCIOTTO, *Perizia sui restauri da farsi nelle Pubbliche Fabbriche*, ms. fine sec. XVIII, Archivio di Stato di Padova, *Strade, piazze, mura*, b. 47 bis, [28 ottobre 1778].

- G. GENNARI, *Memorie sopra alcune chiese di Padova*, ms. fine sec. XVIII, Biblioteca Civica di Padova, BP.125.VI, [1795].
- P. GIUSTACHINI, *Nuovo Catastico e distinta descrizione di tutte le case che sono ed erano di pubblica ragione poste nella città di Padova*, ms. inizio sec. XVIII, Biblioteca Civica di Padova, BP.393, [1729].
- L. LANZI, *Viaggio del 1793 per lo Stato Veneto, e Venezia istessa. Pittori di que' luoghi, Musei quivi veduti, e Musei veduti nell'anno seguente 1794 in Sarzana, Torino, ecc.*, ms. fine sec. XVIII, ed. a cura di D. Levi, Firenze 1990, (Taccuini di Viaggio, I).
- R. PAPAFAVA, *Documenti per servire alla storia dei Carraresi. Documentorum Summaria ex chirographis in Patavino Tabulario existentibus Excerpta*, ms. sec. XVIII, Biblioteca Civica di Padova, BP.928.1-5.

secolo XVIII-XIX

- G. GENNARI, *Notizie giornaliera di quanto avvenne specialmente in Padova dall'anno 1739 all'anno 1800*, ms. secc. XVIII-XIX, ed. a cura di L. Olivato, Fossalta di Piave (Ve) 1982, (Scrittori padovani, 7).

secolo XIX

- Catalogo manoscritto della collezione Malaspina*, ms. prima metà sec. XIX [1832].
- G. FERRETTO, *Memorie storiche intorno alle chiese, gli oratori, i palazzi, i ponti, i luoghi pubblici e privati della città*, ms. inizio sec. XIX, Biblioteca Civica di Padova, BP.156.II, [1814].
- G. M. SASSO, *Memorie di Giovanni Maria Sasso pittore veneziano da lui medesimo scritte con altre sopra alcuni pittori veneziani e padovani*, ms. sec. XIX, Biblioteca Civica di Padova, BP. 2538 [1804].
- C. E. CZERNIN, *Diario no. 112 (27.5.1844 – 26.5.1846)*, ms. sec. XIX, Státní oblastní archiv v Třeboni, poboka Jindřichův Hradec, Rodinný Archiv Černín, [1844-1846].
- Pitture della raccolta del Conte Giovanni Battista Costabili di Ferrara*, ms. sec. XIX, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, ms. A 1324 [1835].
- G. ZENI, *Memoria*, ms. prima metà sec. XIX, Venezia, Biblioteca del Museo Correr, P.D. 307/XVII.

TESTI A STAMPA

1542

- P. CONTARINI, *Argo Volgar*, Venetia s.i.d. [1542].

- D. GIANNOTTI, *Libro de la Republica de Venitiani*, Roma 1542.

1560

- B. SCARDEONE, *Historiae de Urbis Patavii*, Basileae 1560.

1568

G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Firenze 1568, edizione a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Verona 1971, 9 voll., III

1581

F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIII Libri*, Venezia 1581.

1584

G. BARDI, *Vittoria navale ottenuta dalla Repubblica veneziana contro Othone*, Venezia 1584.

1616

Iacobi De Voragine Sermones aurei in euangelia quae per annum et quadragesimam tam dominicis et festis solennibus, quam ferijs in Ecclesia celebrantur. Accessit recens mariale de b. Virg. Omnia studio ac labore r.p.fr. Rudolphi Clutii ... postrema hac editione reuisa & illustrata, expresi ad marginem lemmatis & citationibus; nec non omnium sermonum, rerum, et verborum indice copiosissimo, Moguntiae - sumptibus Petri Cholini, 1616, Sermo VII.

1623

A. PORTENARI, *Della felicità di Padova*, Padova 1623.

1648

C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte, ovvero le vite degli illustri pittori dello stato*, Venezia 1648.

1649

F. BARBARANO, *Historia ecclesiastica della città, territorio e diocesi di Vicenza*, Vicenza 1649.

1701

J. SALOMONIO, *Inscriptiones patavinae sacrae et profanae tam in urbe quam in agro post annum 1701*, Patavii 1701.

1713

G. GIGLI, *L'opere della serafica Santa Caterina da Siena nuovamente pubblicate da Girolamo Gigli*, Siena 1713, 4 voll., III.

1730

Raccolta di notizie che mostrano il governo, così letterario, come economico, dell'Accademia de' Ricovrati, da darsi a ciascuno degli Accademici per ordine del Sig. Guglielmo Camposanpiero principe, come fu fatto nell'anno 1709, 8 luglio; giornale B c. 201, Padova 1730.

1749

F. CORNER, *Ecclesiae venete antiquis monumentis nunc etiam primum editis illustratae ac in decades distribuitae*, decadi VII e VIII, Venezia 1749.

1761

Descrizione della chiesa di S. Agostino, in *Diario o sia giornale per l'anno 1761*, Padova 1761, pp. 75-96.

1762

Diario o sia giornale per l'anno 1762, Padova 1762.

1765

G. ROSSETTI, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova con alcune osservazioni intorno ad esse, ed altre curiose notizie*, Padova 1765.

1775

G. VERCI, *Notizie intorno alla vita e alle opere de' Pittori Scultori e Intagliatori della città di Bassano*, Venezia 1775.

1780

G. ROSSETTI, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova con alcune osservazioni intorno ad esse, ed altre curiose notizie*, Padova 1780.

1786

G. ROSSETTI, *Il forestiere illuminato per le pitture, sculture ed architetture della città di Padova, ovvero descrizione delle cose più rare della stessa città con altre curiose notizie*, Padova 1786.

1791

P. BRANDOLESE, *Le cose più notabili di Padova principalmente riguardo alle Belle Arti*, Padova 1791.

1795

P. BRANDOLESE, *Pitture, sculture, architetture ed altre cose notabili di Padova*, Padova 1795.

1802

P. CEOLDO, *Memorie della chiesa e abbazia di S. Stefano di Carrara nella diocesi di Padova*, Venezia 1802.

1805

F. S. DONDI DALL'OROLOGIO, *Serie cronologica-istorica dei canonici di Padova*, Padova 1805.

1809

L. LANZI, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano 1809, 6 voll., ed. a cura di M. Capucci, 3 voll., II, Verona 1958.

1817

G. MOSCHINI, *Guida per la città di Padova all'amico delle belle arti*, Padova 1817.

1824

E. A. CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane*, I, Venezia 1824.

1826

L. MENIN, *Memoria sulle pitture del Guariento esistenti nelle stanze della I. R. Accademia di scienze lettere ed arti di Padova*, Padova 1826.

G. MOSCHINI, *Della origine e delle vicende della pittura in Padova*, Padova 1826.

1829

Lettera intorno al Palazzo Ducale e descrizione dei quadri nella sala del Gran Consiglio esistenti prima dell'incendio del MDLXXVII. Pubblicate da Francesco Sansovino e riprodotte con illustrazioni da Domenico Combi, Venezia 1829.

1833

D. VITTORELLI, *Viaggio o guida di Bassano, Possano e Oliero*, Bassano 1833.

1839

G. BOSSI, *Per le faustissime nozze Turazza – Piazza. Lettera del cavaliere Giuseppe Bossi al cavaliere Giovanni De Lazzara sopra le pitture di Guariento nel coro degli Eremitani*, Padova 1839.

Prediche sulla Genesi, recitate in Firenze nel 1304 dal beato frate Giordano dell'ordine dei predicatori, raccolte dal canonico Domenico Moreni, Milano 1839.

1840

G. ZENI, *Sul distacco delle pitture a fresco. Lettera di Giuseppe Zeni ad un amico*, Padova 1840.

1844

L. N. CITTADELLA, *Indice manuale delle cose più rimarcabili in pittura, scultura, architettura della città e borghi di Ferrara*, Ferrara 1844.

1845

F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua: per le quali si dimostra come, e per chi, le belle arti di pittura, scultura e architettura, lasciata la rozzezza delle maniere greca e gotica, si siano in questi secoli ridotte all'antica perfezione*, Firenze 1845, 5 voll., I.

1846

G. BARUFFALDI, *Vite de' pittori e scultori ferraresi scritte dall'arciprete Girolamo Baruffaldi con annotazioni*, Ferrara 1846, 2 voll., II.

L. CADORIN, *I miei Studi negli Archivi*, “Esercitazioni Scientifiche e Letteraria dell'Ateneo Veneto”, V, Venezia 1846, pp. 277-279.

E. FÖRSTER, *I dipinti nella Cappella di San Giorgio in Padova*, traduzione dal tedesco di Pietro Estense Selvatico con note aggiunte dal traduttore, Padova 1846.

1847

G. B. BASEGGIO, *Della pittura in Bassano*, in *Di Bassano e dei bassanesi illustri*, a cura di J. Ferrazzi, Bassano 1847.

R. EITELBERGER, *Die Kunstsammlung des Herrn. Dir. Böhm in Wien*, “Österreichische Blätter für Literatur”, IV, 1847, p. 993.

1849

F. FABRIS, *Fratris Felicis Fabris Evagatorium in Terrae Sanctae, Arabiae et Egypti peregrinationem*, a cura di K. D. Hassler, III, Stoccarda 1849.

1853

F. ZANOTTO, *Il Palazzo Ducale di Venezia*, Venezia 1853, 4 voll., I.

1854

M. FOSCARINI, *Della letteratura veneziana*, Venezia 1854.

1856

F. ZANOTTO, *Nuovissima guida di Venezia e delle isole della sua laguna, nella quale si sono corretti da oltre 200 errori che s'incontrano nelle altre guide*, Venezia 1856.

1858

N. PIETRUCCI, *Biografia degli artisti padovani*, Padova 1858.

1861

A. GLORIA, *I podestà e capitani di Padova dal 6 giugno 1509 al 28 aprile 1797*, Padova 1861.

1863

L. MENIN, *Illustrazione delle stanze della I. R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Padova*, "Nuovi saggi della I. R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova", VII, 1863, II, pp. 463-495.

1864

K. ATZ, *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der kirchlichen Baukunst in Tirol*, Brixen 1864.

1866

G. F. WAAGEN, *Die Vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien*, I, Wien 1866.

1867

A. LUGO, *Il venerdi santo in Bassano. 1858: Reminescenze*, Venezia 1867.

1868

G. LORENZI, *Documenti per servire alla Storia del Palazzo Ducale di Venezia ovvero serie di atti pubblici dal 1253 al 1797, I, dal 1253 al 1600*, Venezia 1868.

1869

P. SELVATICO, *Guida di Padova e dei suoi principali contorni*, Padova 1869.

1872

K. ATZ, *Über kirchliche Wandmalerei*, "Der Kunstfreund", I, 1872, pp. 39-56.

Catalogo de' quadri di varie scuole pittoriche nella galleria Costabili di Ferrara (collezione esposta in vendita), catalogo della vendita (Ferrara, Palazzo Costabili, 3 maggio 1873), Ferrara 1872.

G. NICOLETTI, *Pinacoteca Manfrin a Venezia*, Venezia 1872.

1873

G. B. CAVALCASELLE, *Storia della pittura italiana*, ed. tedesca, Lipsia 1873.

1877

B. CECCHETTI, *Saggio di cognomi ed autografi di artisti in Venezia. Secoli XIV-XVI*, "Archivio Veneto", XVII, 1877, 33, p. 412.

1878

G. FEI, *Catalogo dei quadri componenti la Pinacoteca Municipale di Ferrara. Ampliato di notizie*

storiche e biografiche, Ferrara 1878.

A. GLORIA, *Documenti inediti intorno al Petrarca con alcuni cenni della casa di lui in Arquà e della reggia dei da Carrara in Padova*, Padova 1878.

1879

C. BOITO, *La chiesa di Carrara S. Stefano presso Padova, con 4 tavole di disegni*, Milano 1879.

1881

O. BRENTARI, *Il Museo di Bassano*, Bassano del Grappa (Vi), 1881.

G. PIERIBONI, *Elenco dei principali monumenti ed oggetti d'arte esistenti nella provincia di Vicenza*, Vicenza 1881.

P. SELVATICO, V. LAZARI, *Guida artistica e storica di Venezia e delle isole circconvicine*, a cura di R. Fulin e P. G. Molmenti, Venezia 1881.

1884

B. CECCHETTI, *La vita dei veneziani nel '300*, "Archivio Veneto", 28, 1884.

A. GLORIA, *Monumenti della università di Padova: 1222-1318*, Venezia 1884.

A. ZARDO, *Albertino Mussato: studio storico e letterario*, Padova 1884.

1885

O. BRENTARI, *Guida storico-alpina di Bassano. Sette comuni di Bassano*, Bassano 1885.

S. ROMANIN, *Storia documentata di Venezia*, Venezia 1885, 10 voll., II.

1887

A. GOTTI, *Del trionfo di San Tommaso d'Aquino dipinto nel Cappellone degli Spagnoli, antico capitolo de' Frati di Santa Maria Novella in Firenze*, Firenze 1887.

1888

A. GLORIA, *Monumenti della Università di Padova (1318-1405)*, Padova 1888, 2 voll., II.

E. MUSATTI, *Storia della promissione ducale*, Padova 1888.

A. SCHIAVON, *Guariento. Pittore padovano del secolo XIV*, "Archivio Veneto" 35, 1888, pp. 303-319.

1890

I. RAULICH, *La caduta dei Carraresi, con documenti inediti e rari*, Padova 1890.

1894

V. LAZZARINI, *Filippo Calendario l'architetto della tradizione del Palazzo Ducale*, "Nuovo Archivio Veneto", IV, 1894, pp. 429-446.

V. LAZZARINI, *Per Filippo Calendario*, "Nuovo Archivio Veneto", IV, 1894, p. 471.

G. MAZZATINTI, *L'Obituariario del convento di Sant'Agostino di Padova*, "Miscellanea di Storia Veneta", II, 1894, pp. 1-45.

1895

J. VON SCHLOSSER, *Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV Jahrhunderts*, "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", 16, 1895, pp. 144-230 (trad. it. *L'arte di corte nel secolo decimoquarto*, prefazione di G. L. Mellini, Milano 1965).

T. ROBERTI, *Riparazione di un affresco di Guariento*, "Arte e Storia", XIII, 1894.

1897

V. LAZZARINI, *Marino Faliero. La congiura*, "Nuovo Archivio Veneto", VII, 1897, pp. 5-107, e 277-374.

1898

P. SCHUBRING, *Altichiero und seine Schule*, Leipzig 1898.

1899

G. BISCARO, *Le tombe di Ubertino e Jacopo da Carrara*, "L'Arte", II, 1899, pp. 88-97.

Katalog der Gemälde-Galerie seiner excellenz des Grafen Jaromir Czernin von Chudenitz in Wien, Wien 1899.

1900

G. B. CAVALCASELLE, J. A. CROWE, *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI. IV. I pittori contemporanei ai fiorentini ed ai senesi del secolo XIV e prima parte del secolo successivo nelle altre provincie d'Italia*, Firenze 1900.

1902

A. MOSCHETTI, *Per i "Guariento" della Accademia di Padova. Nota Polemica*, Estratto dal Giornale "Il Veneto" del 21 aprile 1902, Padova 1902, pp. 3-8.

1904

T. FRIMMEL, *Ausgewählte Bilder aus Wiener Sammlungen*, "Blätter für Gemäldekunde", VI, 1904, p. 101.

A. MEDIN, *La storia della Repubblica di Venezia nella Poesia*, Milano 1904.

A. MOSCHETTI, *Il Paradiso del Guariento nel Palazzo Ducale*, "L'Arte", 7, 1904, pp. 394-397.

1905

G. FOGOLARI, *Affreschi del Guariento a Bassano*, "L'Arte", 8, 1905, pp. 122-124.

1906

F. MASON PARKINS, *Note su alcuni quadri del Museo Cristiano nel Vaticano. I*, "Rassegna d'arte", VI, 1906.

1907

H. SEMPER, *Ein freskobild angeblich des Guarienti im Ferdinandeum zu Innsbruck*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", 10, 1907 pp. 30-45.

A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, V, *La pittura del Trecento e le sue origini*, Milano 1907.

L. VENTURI, *Le origini della pittura veneziana*, Venezia 1907.

1908

V. LAZZARINI, *Documenti relativi alla pittura padovana del secolo XV, con illustrazione e note di Andrea Moschetti*, Venezia 1908.

F. SORDO, *Su l'Argo voluptas di Pietro Contarini Poeta veneziano*, Teramo 1908.

1909

G. BERNARDINI, *Le Gallerie Comunali dell'Umbria*, Roma 1906.

L. TESTI, *Storia della pittura veneziana*, Bergamo 1909.

1912

J. J. BERTHIER, *Le chapitre de San Nicolò de Trévisé, peintures de Tommaso da Modena*, Rome 1912.

J. WEINGARTNER, *Die Wandmalerei Deutschtirols am Ausgange des XIV. und zu Beginn des XV. Jahrhunderts*, "Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege", VI, 1912, pp. 1-60.

1913

P. D'ACHIARDI, *Musei e Gallerie Pontificie. Guida della Pinacoteca Vaticana*, Roma 1913.

1914

G. BRAUN, *I paramenti sacri. Loro uso e simbolismo*, Torino 1914.

G. G. REGGIANI, *Guida di Ferrara*, Ferrara 1914.

1918-1919

G. RUSCONI, *Il "traghetto" della Reggia carrarese*, "Atti e Memorie della Regia Accademia di Scienze Lettere ed Arti di Padova", XLV, 1918-1919, parte III, pp. 153-184.

1921

A. SIRÉN, *A picture of S. Ursula*, "The Burlington magazine", 39, 1921, pp. 169-170.

1922

G. FIOCCO, s.v. *Guariento*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler bis Antike zu Gegenwart*, XV, ed. by U. Thieme and F. Becker, Leipzig 1922, pp. 172-173.

1923

A. MOSCHETTI, *La distrutta iconostasi della Cappella Scrovegni*, "Atti e memorie della Regia Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova", XXXIX, 1923, pp. 177-183.

W. SUIDA, *Meisterwerke italienischer Malerei. II. Der Heilige Michael von Guariento*, "Belvedere", 3, 1923, pp. 24-28, e 65-67.

1924

G. ALBERTOTTI, *Altri dati riguardanti la storia degli occhiali*, Padova 1924.

A. MOSCHETTI, *Guariento pittore padovano del secolo XIV*, "Atti e Memorie della Regia Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Padova", XL, 1924, pp. 10-30.

R. VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting. IV. The local Schools of North Italy of the 14th Century*, The Hague 1924.

1924-1925

G. FOGOLARI, *Processioni veneziane*, "Dedalo", V, 1924-1925, pp. 775-794.

1925

L. COLETTI, *Tomaso da Modena nello svolgimento della pittura veneta*, "Bollettino d'arte", 18, 1924-1925 (1925), pp. 291-318.

V. LAZZARINI, *I libri, gli argenti, le vesti di Giovanni Dondi dall'Orologio*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", XVIII, 1925, 1/3, pp. 254-265.

1926

T. BORENIUS, *A Catalogue of the Pictures by Viscount Lee of Fareham*, II, London 1926.

G. LORENZETTI, *Venezia e il suo estuario: guida storico-artistica*, Venezia 1926.

A. MAGRINI, *La Pinacoteca comunale di Ferrara*, Ferrara 1926.

E. SANDBERG VAVALÀ, *La pittura veronese del Trecento e del primo Quattrocento*, Verona 1926.

J. WEINGARTNER, *Die kunstdenkmäler Bolzanos*, III, Wien-Augsburg 1926.

1927

B. P. CHATWIN, *The decoration of the Beauchamp Chapel, Warwick, with special reference to the sculptures*, "Archaeologia or miscellaneous tracts relating to antiquity", 77, 1927, pp. 313-334.

P. DONAZZOLO, *I viaggiatori veneti minori. Studio bio-bibliografico*, Roma 1927.

1928

J. RINGLER, *Katalog der Gemaldesammlung Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum*, Innsbruck 1928.

1929

P. D'ACHIARDI, *I quadri primitivi*, Roma 1929.

E. SANDBERG VAVALÀ, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Verona 1929.

1930

S. BETTINI, *Contributo a Semitecolo*, "Rivista d'Arte", XII, 1930, pp. 165-174.

L. COLETTI, *Studi sulla pittura del Trecento a Padova, I, Guariento e Semitecolo*, "Rivista d'arte", 12, 1930, pp. 323-380.

V. LAZZARINI, *Un'altra cappella di Giusto pittore agli Eremitani di Padova*, "Archivio Veneto", V, 1930, 8, p. 81.

E. SANDBERG VAVALÀ, *Maestro Stefano und Niccolo di Pietro*, "Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen", 51, 1930, pp. 94-109.

W. SUIDA, *Werke des Guariento*, "Belvedere", I, 1930, 16, pp. 11-14.

1931

J. W. BÖHLER, *Ausstellung altvenezianischer Malerei*, catalogo della mostra (Monaco 1931), Monaco 1931.

D. BALNIEL, K. CLARK, *Exhibition of Italian Art*, catalogo della mostra, (Londra 1930), Londra 1931.

A. FITZGERALD, *Guariento di Arpo*, "Memoirs of the American Academy in Rome", IX, 1931, pp. 167-198.

A. MORASSI, *La mostra d'arte italiana a Londra*, "Emporium", LXXI, 1931, 423, pp. 131-157.

A. MOSCHETTI, *Studi e memorie di arte trecentesca padovana, III. Giuliano e Pietro da Rimini a Padova*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", VII, 1931, pp. 201-207.

1931-1932

M. SALMI, *La scuola di Rimini. I*, "Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte", III, 1931-1932, pp. 226-267.

1932

B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford 1932.

1933

Catalogo della esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento, Venezia 1933.

1934

R. BRUN, *Notes sur le commerce des objets d'art en France et principalement à Avignon à la fin du XIV^e siècle*, "Bibliothèque de l'École des Chartres", XCV, 1934, pp. 327-346.

R. LONGHI, *Officina ferrarese*, Roma 1934 (ried. in *Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini*, Milano 1973, pp. 493-494).

A. MORASSI, *Storia della pittura nella Venezia Tridentina. Dalle origini alla fine del Quattrocento*, Roma 1934.

A. MOSCHETTI, *La Cappella degli Scrovegni e la Chiesa degli Eremitani a Padova: con 89 illustrazioni e una pianta*, Milano 1934.

A. MOSCHETTI, *La R. Accademia di Scienze Lettere ed Arti in Padova*, "Atti e Memorie della Regia Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova", LI, 1934-1935.

A. PORCELLA, *Musei e Gallerie Pontifice. Guida della Pinacoteca Vaticana*, Roma 1934.

E. SANDBERG VAVALÀ, *Semitecolo and Guariento*, "Art in America and elsewhere", 22, 1934, pp. 3-15.

1934-1935

R. LONGHI, *La pittura del Trecento nell'Italia settentrionale*, lezioni del corso universitario nell'anno accademico 1934-1935 (ried. in *Lavori in Valpadana. Dal Trecento al primo Cinquecento. Opere complete*, VI, Firenze 1973, pp. 3-90).

1935

P. JAMONET, *Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo*, Paris 1935.

G. MATTHIAE, *In margine all'Esposizione d'Arte Italiana ad Amsterdam*, "Rivista del Regio Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte", XIII, 1935, pp. 215-230.

G. RUSCONI, *La loggia del Consiglio*, "Padova. Rassegna mensile del Comune", IX, 1935, 4, pp. 32-47.

R. VAN MARLE, *La pittura all'esposizione d'arte antica di Amsterdam*, "Bollettino d'Arte", XXVIII, 1935, p. 293.

1936

W. ARSLAN, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. Provincia di Padova, Comune di Padova*, VII, Roma 1936.

W. G. CONSTABLE, *Recensione a A. MORASSI, Storia della pittura nella Venezia Tridentina*, "The Burlington Magazine", XLVIII, 1936, pp. 56-58.

K. WILCZEK, *Katalog der Graf Czernininschen Gemäldegalerie in Wien*, Wien 1936.

R. ZANOCCO, *Cose...d'altri tempi*, "Bollettino parrocchiale degli Eremitani", X, 1936, p. 5.

1937

E. SANDBERG VAVALÀ, *An attribution to Guariento*, "Art in America and elsewhere", 25, 1937, p. 24.

1938

A. MOSCHETTI, *Il Museo Civico di Padova. Cenni storici e illustrativi*, Padova 1938.

1939

A. DA MOSTO, *I Dogi di Venezia con particolare riguardo alle loro tombe*, Venezia 1939.

1940

H. WEHLE, *The Metropolitan Museum of Art. A catalogue of Italian, Spanish and Byzantine Paintings*, New York 1940.

1941

G. GRABMANN, *Die "Summa de astris" des Gerardo da Feltre O.P.*, "Archivium fratrum praedicatorum", 11, 1941.

N. RASMO, *La Chiesa dei Domenicani a Bolzano (Note araldiche e genealogiche)*, “Archivio per l'Alto Adige”, XXXVI, 1941, pp. 359-380.

R. SALVINI, *Un ciclo di affreschi trecenteschi a Bolzano*, “Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte”, VIII, 1941, 2-3, pp. 228-255.

1942

P. NOORDELOOS, *La translation de St. Antoine en Dauphiné*, “Analecta Bollandiana”, LX, 1942, pp. 68-81.

N. RASMO, *Un ciclo di affreschi guarienteschi nella chiesa dei Domenicani a Bolzano*, in *Alto Adige. Alcuni documenti del passato*, a cura di A. Podestà, Bergamo 1942, 3 voll., I, pp. 60-68.

1944

S. BETTINI, *Giusto de' Menabuoi e l'arte del Trecento*, Padova 1944.

1945

Cinque secoli di pittura veneta, catalogo della mostra a cura di R. Pallucchini, Venezia 1945.

1946

R. BERLINER, *The origins of the crèche*, “Gazette des Beaux-Arts”, XXX, 1946, pp. 249-278.

R. LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze 1946 (ried. in *Ricerche sulla pittura veneta, 1946-1969. Opere complete*, X, Firenze 1978, pp. 3-63).

1947

L. COLETTI, *I Primitivi. III. I Padani*, Novara 1947.

1948

F. FORLATI, *Restauro della chiesa degli Eremitani a Padova*, “Bollettino d'Arte”, XXXIII 1948, pp. 80-84.

J. WEINGARTNER, *Gotische Wandmalerei in Südtirol, mit 180 Abbildungen*, Wien 1948.

1949

G. FIOCCO, *Le pitture venete del Castello di Konopiště*, “Arte Veneta”, II, 1949, pp. 7-29.

P. D. NERI, *La famiglia de' Rossi mercanti fiorentini in Alto Adige (s. XIII-XIV)*, “Archivio per l'Alto Adige”, XLIII, 1949, pp. 171-225.

1950

R. ÖRTEL, *Fruhe Italienische Tafelmalerei*, catalogo della mostra (Stuttgard, Württembergischen Staatsgalerie, 13 maggio – 25 giugno 1950), Stoccarda 1950.

1951

P. D. NERI, *La famiglia dei Bocci in Alto Adige (Notizie storiche)*, “Archivio per l'Alto Adige”, XLV, 1951, pp. 181-214.

N. RASMO, *Il XIII volume delle cronache di Marx Sittich von Wolkenstein*, “Cultura Atesina.

Kultur des Etschlandes”, V, 1951, pp. 64-139.

P. TOESCA, *Il Trecento*, Torino 1951.

1952

R. LONGHI, *Giotto spazioso*, “Paragone”, 3, 1952, 31, pp. 18-24.

T. E. MOMMSEN, *Petrarch and the Decoration of the Sala Virorum Illustrium in Padua*, “The Art Bulletin”, 34, 1952, pp. 95-116.

C. A. ISERMEYER, *Il Vasari e il restauro delle chiese medievali*, in *Studi vasariani*, Atti del convegno internazionale per il IV centenario della prima edizione delle “Vite” di Vasari, (Firenze, 16-19 settembre 1950), a cura dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze 1952, pp. 229-236.

1953

N. RASMO, *Il chiostro monumentale di San Domenico a Bolzano*, Bolzano 1953.

1955

S. MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma 1955.

R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Trecento. Lezioni tenute alla Facoltà di Lettere dell'Università di Bologna durante l'anno accademico 1954-1955*, a cura di L. Mandelli Puglioli, Bologna 1955.

N. RASMO, *I distrutti affreschi guarienteschi nella chiesa dei Domenicani a Bolzano*, “Cultura atesina. Kultur des Etschlandes”, IX, 1955, pp. 118-127.

B. TOSCANO, *Un crocefisso umbro*, “Rivista d'arte”, XXX, 1955.

1956

R. ARBESMANN, *Henry of Friemar's “Treatise on the Origin and Development of the Order of the Hermit Friars and its True and Real Title”*, “Augustiniana”, 6, 1956, 1-3, pp. 37-145.

L. COLETTI, *Le Arti Figurative*, in *La Civiltà veneziana del Trecento*, Firenze 1956, pp. 111-145.

L. GROSSATO, *La chiesa degli Eremitani*, “L'Orologio”, 51, 1956, s.i.p.

L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien. Tome II. Iconographie de la Bible. I. Ancien Testament*, Paris 1956.

1957

R. LONGHI, *Guariento: un'opera difficile*, “Paragone”, VIII, 1957, 91, pp. 37-40 (ried. in *Ricerche sulla pittura veneta, 1946-1969. Opere complete*, X, Firenze 1978, pp. 123-126).

R. OFFNER, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Section III: The Fourteenth Century*, V, New York, 1957.

F. SAXL, *Petrarch in Venice*, in *Lectures*, Wien 1957, 2 voll., I, pp. 139-149.

P. STACUL, *Il cardinale Pileo da Prata*, Roma 1957.

J. WHITE, *The birth and rebirth of pictorial space*, London 1957.

1958

G. FASOLI, *Nascita di un mito*, in *Studi storici in onore di Gioacchino Volpe per il suo 80° compleanno*, Firenze 1958, 2 voll., I, pp. 445-479.

T. MAGNUSON, *Studies in Roman Quattrocento Architecture*, Stockholm, 1958.

F. ZERI, *Una "Deposizione" di scuola riminese*, "Paragone", IX, 1958, 99, pp. 46-54.

1959

P. COURCELLE, *Recherches sur les Confessions de saint Augustin*, Paris 1959.

A. MARTINI, *La Galleria dell'Accademia di Ravenna*, Venezia 1959.

A. PROSDOCIMI, *La sede dell'Accademia patavina di scienze lettere ed arti, con documenti relativi alla sede ed alla fondazione*, "Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti", 71, 1958/1959 (1959), pp. 65-112.

L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien. Tome III. Iconographie des Saints*, Paris 1959.

1960

S. BETTINI, *Le pitture di Giusto de' Menabuoi nel Battistero del Duomo di Padova*, Venezia 1960

A. DA MOSTO, *I Dogi di Venezia nella vita pubblica e privata*, Milano 1960.

F. FLORES D'ARCAIS, *Un'altra cappella dipinta dal Guariento agli Eremitani di Padova*, "Arte Veneta", 13-14, 1959-1960 (1960), pp. 189-191.

E. FRANZIA, *La Pinacoteca Vaticana*, Milano 1960.

B. MINISTRI, s.v. *Agostino d'Ancona*, in *Dizionario biografico degli italiani*, I, Roma 1960, pp. 475-478.

Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco, catalogo della mostra (Venezia 1960), a cura di M. Muraro, Venezia 1960.

1961

G. FEDERICI VESCOVINI, *Le questioni di "Perspectiva" di Biagio Pelacani da Parma*, "Rinascimento", 1, 1961, pp. 163-243.

F. GAETA, *Alcune considerazioni sul mito di Venezia*, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. Travaux et Documents*, tome XXIII, Genève 1961, pp. 58-75.

L. GARGAN, *Lo studio teologico e la biblioteca dei Domenicani a Padova nel Tre e Quattrocento*, Padova 1961.

D. GIOSEFFI, *Lo svolgimento del linguaggio giottesco da Assisi a Padova: il soggiorno riminese e la componente ravennate*, "Arte Veneta", 1961, pp. 11-24.

Padova. Guida ai Monumenti e alle opere d'arte, a cura di M. Checchi, L. Gaudenzio e L. Grossato, Venezia 1961.

A. PARRONCHI, *Le "misure dell'occhio" secondo il Ghiberti*, "Paragone", 12, 1961, 133, pp. 18-48.

B. TAMASSIA MAZZAROTTA, *Le Feste Veneziane, i giochi popolari, le cerimonie religiose e di governo*, Firenze 1961.

A. TRAPE', s.v. *Agostino Aurelio*, in *Bibliotheca Sanctorum*, I, Roma 1961, coll. 433-469.

D. WALEY, s.v. *Annibaldi, Riccardo (Riccardo della Molar)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, III, Roma 1961, pp. 348-351.

1962

E. BASSI, *Appunti per la storia del Palazzo Ducale di Venezia*, "Critica d'arte", 9, 1962, 52, pp. 41-53.

Catalogue of the Lee collection, ed. by the Courtauld Institute of Art, London 1962.

K. KRAFT, *Zum Problem der Grisaille-Malerei im italienischen Trecento*, München 1962.

N. RASMO, *S. Apollinare a Trento*, "Cultura atesina. Kultur des Etschlandes", XVI, 1962, pp. 56-135.

1963

G. BRESCIANI ALVAREZ, *Stefano da Ferrara, pittore del Trecento padovano*, "Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti", 75, 1962-1963 (1963), pp. 309-326.

L. COLETTI, *Tomaso da Modena*, a cura di C. Rosso Coletti, Venezia 1963.

G. CRACCO, s.v. *Badoer, Bonaventura*, in *Dizionario biografico degli italiani*, V, Roma 1963, pp. 103-106.

F. FLORES D'ARCAIS, *Gli affreschi del Guariento dell'Accademia di Padova*, "Arte Veneta", 16, 1962 (1963), pp. 7-18.

M. HAYES, *Mount Holyoke College Art Collection*, "The Art Journal"

A. SARTORI, *Nota su Altichiero*, "Il Santo", 3, 1963, pp. 291-326.

1964

G. GAMULIN, *Alcune proposte per Maestro Paolo*, "Emporium", CXL, 1964, 838, pp. 146-155.

H. HUTTER, *Das Polyptychon der Sammlung Czernin*, "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", 60, 1964, pp. 35-58.

F. MATTESINI, *Le origini del Terz'Ordine francescano. Regola antica e Vita del Beato Lucchese*, Milano 1964, pp. 24-27.

M. T. MURARO, *Le lieu des spectacles (public ou privés) a Venise au XV^e et au XVI^e siècles*, in *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Paris 1964, pp. 85-93.

R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia-Roma 1964.

G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1964.

1964-1965

L. TINTORI, *Restauro degli affreschi del Guariento nel Palazzo dei Carraresi*, "Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti", 77, 1964-1965, 1, pp. 57-79.

1965

J. COURCELLE, P. COURCELLE, *Iconographie de Saint Augustin. Le cycles du XIV^e siècle*, Paris 1965.

G. FEDERICI VESCOVINI, *Contributi per la storia della fortuna di Alhazen in Italia: il volgarizzamento del ms. vat. 4595 e il "Commentario terzo" del Ghiberti*, "Rinascimento", 51, 1965, 16, pp. 17-49.

F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento*, Venezia 1965.

M. S. FRINTA, *An investigation of the punched decoration of medieval Italian and non-Italian panel paintings*, "The Art Bulletin", 47, 1965, pp. 261-265.

H. W. KRUFTE, *Neue Literatur zur oberitalienischen Malerei des Trecento*, Recensione a F. Flores D'Arcais, *Guariento*, Venezia 1965, p. 335.

G. L. MELLINI, *Altichiero e Jacopo Avanzi*, Milano 1965.

A. PERTUSI, *Quedam regalia insignia. Ricerche sulle insegne del potere ducale a Venezia durante il Medioevo*, "Studi Veneziani", VII, 1965, pp. 3-123.

R. PLOTINO, s.v. *Giacomo il Minore*, in *Bibliotheca Sanctorum*, VI, Roma 1965, coll. 402-404.

F. SPADAFORA, s.v. *Filippo*, in *Bibliotheca Sanctorum*, V, Roma 1965, coll. 706-707.

C. VASOLI, s.v. *Beldemandis, Prosdocimo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, VII, Roma 1965, pp. 551-554.

C. VOLPE, *La pittura riminese del Trecento*, Milano 1965.

1966

L. PADOAN URBAN, *Teatri e Teatri del mondo nella Venezia del Cinquecento*, "Arte Veneta", 20, 1966, pp. 137-146.

A. SARTORI, *La cappella di S. Giacomo al Santo di Padova*, "Il Santo", VI, 1966.

F. R. SHAPLEY, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection.1. XIII-XV century*, London 1966.

W. WOLTERS, *Der Programmentwurf zur Dekoration des Dogenpalastes nach dem Brand von 20. Dezember 1577*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XII, 1966, pp. 271-318.

1966-1967

C. GASPAROTTO, *La reggia dei da Carrara: il palazzo di Ubertino e le nuove stanze dell'Accademia Patavina*, "Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti", 79, 1966-1967, I pp. 71-116.

1967

G. CRACCO, *Società e stato nel medioevo veneziano (secoli XII-XIV)*, Firenze 1967.

F. FLORES D'ARCAIS, *Un affresco di scuola giottesca a Piove di Sacco*, "Padova e la sua provincia", XIII, 1967, 9, pp. 6-9.

C. GASPAROTTO, *Il convento e la chiesa di S. Agostino dei Domenicani in Padova*, Firenze 1967.

J. ROWLANDS, *Recensione a F. Flores D'Arcais, Guariento*, "The Burlington Magazine", CIX, 1967, 772, p. 422.

K. A. WIRTH, s.v. *Engelchoirs*, in *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, V, Stuttgart 1967, coll. 555-602.

1968

B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and their Works with an Index of Place. Central Italian Schools*, London 1968.

E. CATTANEO, *La partecipazione dei laici alla liturgia*, in *I laici nella "Societas christiana" dei secoli XI e XII*, Atti della terza settimana internazionale di studio (Mendola, 21-27 agosto 1965), a cura di G. Lazzati e C. D. Fonseca, Milano 1968, pp. 396-423.

G. DAVIDSON, *A dictionary of angels, including the fallen angels*, New York 1968.

F. FLORES D'ARCAIS, *Gli affreschi della chiesetta di S. Nicolò a Piove di Sacco*, "Padova e la sua provincia", XIV, 1968, 1 pp. 11-19.

F. GILBERT, *The Venetian Constitution and Florentine Political Thought*, in *Florentine Studies, Politics and Society in Renaissance Florence*, ed. by N. Rubinstein, London 1968, p. 468.

I. HEARING FORSYTH, *Magi and Majesty: a study of romanesque sculpture and liturgical drama*, "The Art Bulletin", 50, 1968, pp. 215-222.

M. LEVI D'ANCONA, *Giustino del fu Gherardino da Forlì e gli affreschi perduti del Guariento nel Palazzo Ducale di Venezia*, "Arte Veneta", 21, 1967 (1968), pp. 34-44.

L. PADOAN URBAN, *La festa della sensa nelle arti e nell'iconografia*, "Studi Veneziani", 10, 1968, pp. 291-341.

W. WOLTERS, *Plastische Deckendekorationen des Cinquecento in Venedig und im Veneto*, Berlin

1968 (Beiträge zur Kunstgeschichte 2).

1969

V. LAZZARINI, *Di una carta di Jacopo Dondi e di altre carte del Padovano nel Quattrocento*, in *Scritti di paleografia e diplomatica*, Padova 1969, (Medioevo e umanesimo, 6), pp. 118-119.

U. SCHLEGEL, *On the Picture Program of the Arena Chapel*, in *Giotto: the Arena Chapel Frescoes*, ed. by J. H. Stubblebine, New York and London 1969, p. 195.

D. E. SHARP, *Franciscan philosophy at Oxford in the thirteenth century*, Farnborough 1969.

1970

G. ARNALDI, *Andrea Dandolo doge-cronista*, in *La storiografia veneziana fino al secolo XVI. Aspetti e problemi*, a cura di A. Pertusi. Firenze 1970, pp. 127-268.

S. BETTINI, L. PUPPI, *La chiesa degli Eremitani di Padova*, Vicenza 1970.

C. DEL BRAVO, *Scultura senese del Quattrocento*, Firenze 1970.

P. GIANNONI, s.v. *Angeli e Angeologia*, in *Enciclopedia delle Religioni*, I, Firenze 1970, coll. 346-358.

M. GRABMAN, *Guglielmo di Moerbeke O.P., il traduttore delle opere di Aristotele*, Roma 1970.

W. HENZE, *Studien zur Darstellung der Schlacht und des Kampfes in den Bildkünsten des Quattro- und Cinquecento in Italien*, Monaco 1970.

D. C. LINDBERG, *John Peckham and the Science of Optics*, Madison 1970.

A. NIERO, *Aggiunte di Giannantonio Moschini al Federici*, "Arte Veneta" 23, 1969 (1970), pp. 247-253.

G. PREVITALI, *Il Bambin Gesù come "immagine devozionale" nella scultura italiana del Trecento*, "Paragone", 249, 1970, pp. 31-40.

E. R. TRINCATO, *Rappresentatività e funzionalità di Piazza San Marco*, in *Piazza San Marco: l'architettura, la storia, le funzioni*, Padova 1970.

S. UNGURU, *Witelo as mathematician: a study in XIIIth century mathematics including a critical edition and English translation of the mathematical book of Witelo's Perspectiva*, Kopie 1970.

F. ZULIANI, *Per la diffusione del giottismo nelle Venezie e in Friuli: gli affreschi dell'abbazia di Sesto al Reghena*, "Arte Veneta", 24, 1970, pp. 9-25.

1971

M. S. FRINTA, *Notes on the punched decoration of two early painted panels at the Fogg Art Museum: St. Dominic and the Crucifixion*, "The Art Bulletin", 53, 1971, pp. 306-309.

Giotto e il suo tempo, Atti del Convegno internazionale per il VII centenario della nascita di Giotto (Assisi-Padova-Firenze, 24 settembre-1 ottobre 1967), Roma 1971.

- L. GROSSATO, *Il Guariento agli Eremitani*, in *Per l'inaugurazione della Sagrestia degli Eremitani in Padova*, Padova 1971, pp. 83-92.
- G. LIBERALI, *Schede biografiche per Tomaso da Modena, Stefano da Ferrara e Andrea da Murano*, "Arte veneta", 24, 1970 (1971), pp. 251-254.
- J. POLZER, *Observations on known paintings and a new altarpiece by Francesco Traini*, "Pantheon", 29, 1971, 5, pp. 379-389.
- N. RASMO, *Affreschi Medievali Atesini*, Milano 1971.
- R. SALVINI, *Giotto a Rimini*, in *Giotto e il suo tempo*, Atti del Convegno internazionale per il VII centenario della nascita di Giotto (Assisi-Padova-Firenze, 24 settembre-1 ottobre 1967), Roma 1971, pp. 93-103.
- H. W. VAN OS, *The Madonna and the Mystery Play*, "Simiolus", V, 1971, pp. 17-18.
- F. ZERI, *Una Crocefissione giottesco-padovana*, in *Diari di lavoro*, Bergamo 1971, (Quaderni di Emblema, 1), pp. 33-35.
- 1972**
- J. CAGE, *Ghiberti's third commentary and its background*, "Apollo", 95, 1972, pp. 364-369.
- J. B. DELANAY, *Giusto de' Menabuoi. Iconography and Style*, PhD Thesis, Columbia University 1972.
- G. FASOLI, *Liturgia e Cerimoniale Ducale*, in *Venezia e il Levante fino al secolo XV*, a cura di A. Pertusi, Firenze 1972, I, pp. 261-295.
- B. B. FREDERISCKSEN, F. ZERI, *Census of pre-nineteenth-century Italian paintings in North American public collections*, Cambridge (MA) 1972.
- M. S. FRINTA, *On the punched decoration in Medieval Panel Painting and Manuscript illumination*, in *Conservation of paintings and the graphic arts*, Atti del Convegno internazionale (Lisbona, 9-14 ottobre 1972), ed. by the International Institute for conservation of historic & artistic works, London 1972, pp. 115-121.
- N. HUSE, *Studien zu Giovanni Bellini*, Berlino 1972.
- J. PECHAM, *Tractatus de perspectiva*, ed. with an introduction and notes by D. C. Linberg, St. Bonaventure 1972.
- C. L. RAGGHIANI, *Stefano da Ferrara: problemi critici tra Giotto a Padova, l'espansione di Altichiero e il primo quattrocento a Ferrara*, Firenze 1972.
- A. ZORZI, *Venezia scomparsa*, Milano 1972, 2 voll., I.
- F. ZULIANI, *Lineamenti della pittura trecentesca in Friuli*, in *La pittura trecentesca in Friuli e i rapporti con la cultura figurativa delle regioni confinanti*, Atti del I Convegno internazionale di storia dell'arte (Udine, 1970), a cura della Provincia di Udine, Comitato scambi culturali, Udine

1972, pp. 9-38.

1973

A. DE NICOLO' SALMAZO, *La catalogazione del patrimonio artistico nel XVIII secolo: 1793-1795, Giovanni de Lazara e l'elenco delle pubbliche pitture della provincia di Padova*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", 62, 1973, pp. 29-103.

L. GARGAN, *Libri di teologi agostiniani a Padova nel Trecento*, "Quaderni per la storia dell'Università di Padova", 6, 1973, pp. 1-23.

M. GILMORE, *Myth and Reality in Venetian Political Theory*, in *Renaissance Venice*, ed. by J. R. Hale, London 1973, pp. 431-444.

N. G. SIRAIISI, *Arts and sciences at Padua: the studium of Padua before 1350*, Toronto 1973.

1974

R. BALDACCINI, *Un Guariento ritrovato*, "Commentari", 25, 1974, pp. 62-63.

Da Giotto al Mantegna, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 9 giugno – 4 novembre 1974), a cura di L. Grossato, Milano 1974.

G. DE SANDRE GASPARINI, *Statuti di confraternite religiose di Padova nel Medioevo*, Padova 1974, pp. 155-172.

D. DEVOTI, *L'arte del tessuto in Europa*, Milano 1974.

F. FLORES D'ARCAIS (a), *Guariento. Tutta la pittura*, con prefazione di S. Bettini, Venezia 1974.

F. FLORES D'ARCAIS (b), *La personalità del Guariento nella cultura figurativa del Trecento padovano*, in *Da Giotto al Mantegna*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 9 giugno – 4 novembre 1974), a cura di L. Grossato, Milano 1974, pp. 46-50.

C. GASPAROTTO, *L'Adamo ed Eva di Guariento nella Cappella dei Principi da Carrara in Padova*, "Patavium", V, 1974, pp. 41-46.

M. B. HALL, *The "ponte" in S. Maria Novella: the problem of the rood screen in Italy*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXXVII, 1974, pp. 157-173.

R. E. L. PANICHI, *Filippo Baldinucci, storico dell'arte*, "Michelangelo", III, 1974, 7/8, pp. 18-21.

B. RANO, s.v. *Agostiniani*, in *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, I, Roma 1974, coll. 292-302.

N. RASMO, *Note sulla pittura giottesca padovana nella regione atesina*, in *Da Giotto al Mantegna*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 9 giugno – 4 novembre 1974), a cura di L. Grossato, Milano 1974, pp. 63-67.

S. SINDING-LARSEN, *Christ in the Council Hall. Studies in the Religious Iconography of the Venetian Republic, with a contribution by A. Kuhn*, "Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia", V, 1974, pp. 45-56.

1975

- C. GARDNER VON TEUFFEL, *Studies of the Tuscan altarpiece in the fourteenth and early fifteenth centuries*, London 1975.
- R. MASCHIO, *Oratorio di S. Antonio di Vienna*, in *Padova. Basiliche e chiese. Altre chiese della città*, a cura di C. Bellinati e L. Puppi, Vicenza 1975, 2 voll., II, pp. 306-307.
- A. PARAVICINI BAGLIANI, *Witelo et la science optique à la cour pontificale de Viterbe (1277)*, "Mélanges de l'École Française de Rome", 87, 1975, pp. 452-453.
- I. RUFFINO, s.v. *Canonici regolari di Sant'Agostino di Sant'Antonio di Vienne*, in *Dizionario degli istituti di Perfezione*, Roma 1975, 10 voll., II, pp. 134-141.
- S. SKERL DEL CONTE, *Vitale da Bologna e il Duomo di Udine: un'ipotesi alternativa*, "Arte in Friuli, Arte a Trieste", 1975, pp. 15-34.
- J. WHITE, *The reconstruction of the polyptych ascribed to Guariento in the collection of the Norton Simon Foundation*, "The Burlington Magazine", 117, 1975, pp. 517-526.

1976

- G. DE SANDRE GASPARINI, *La devozione antoniana nella scuola del Santo di Padova nel secolo XV: da un'indagine su testamenti di soci e simpatizzanti*, "Il Santo", XVI, 1976, pp. 333-344.
- N. MANN, *Benintendi Ravagnani*, in *Petrarca, Venezia e il Veneto*, Atti del Convegno internazionale (Venezia, 30-31 ottobre 1974), a cura di G. Padoan, Firenze 1976, pp. 109-122.
- P. MAYR, *Das Schwert des Botschen. Betrachtungen zu einem für di Bozner Stadtgeschichte bedeutsamen Fund und zur Geschichte des Domonikanerklosters in Bozen*, "Der Schlern", 50, 1976, pp. 302-314.
- M. MURARO, *Petrarca. Paolo Veneziano e la cultura artistica alla corte del doge Andrea Dandolo*, in *Petrarca, Venezia e il Veneto*, Atti del Convegno internazionale (Venezia, 30-31 ottobre 1974), a cura di G. Padoan, Firenze 1976, pp. 157-168.
- G. PEROCCO, *Il palazzo ducale, Andrea Dandolo e il Petrarca*, in *Petrarca, Venezia e il Veneto*, Atti del Convegno internazionale (Venezia, 30-31 ottobre 1974), a cura di G. Padoan, Firenze 1976, pp. 169-177.
- Petrarca, Venezia e il Veneto*, Atti del Convegno internazionale (Venezia, 30-31 ottobre 1974), a cura di G. Padoan, Firenze 1976.
- S. ROMANO, *Due affreschi del Cappellone degli Spagnoli: problemi iconologici*, "Storia dell'arte", 26/28, 1976, pp. 181-213.
- A. SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, a cura di C. Fillarini, con un saggio di F. Barbieri, Vicenza 1976.
- A. M. SMITH, *Witelo on the principles of reflection: a critical edition and English translation, with notes and commentary, of book 5 of Witelo's Perspectiva*, Kope 1976.

J. VILLET, *Les attributs de séraphins dans le Jugement dernier de la cathédrale di Chartres*, "Bulletin de la Société Archéologique d'Eure-et-Loir", 119, 1976, 62, pp. 139-144.

W. WOLTERS, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, Venezia 1976, 2 voll.

1977

P. J. EBERLE, *The Optical Design of the Roman de la Rose*, "University of Toronto Quarterly", XLVI, 1977, pp. 241-262.

P. L. FANTELLI, *Luigi Lanzi a Tommaso degli Obizzi*, "Padova e la sua provincia", XXIII, 1977, 11/12, pp. 12-16.

P. L. FANTELLI, *Nel 1793 a Padova: Luigi Lanzi e il suo taccuino di viaggio*, "Padova e la sua provincia", XXIII, 1977, 6, pp. 17-26.

M. C. GANGUZZA BILLANOVICH, s.v. *Carrara, Marsilio da*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XX, Roma 1977, pp. 688-691.

M. C. GANGUZZA BILLANOVICH, s.v. *Carrara, Nicolò da*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XX, 1977, pp. 696-698.

M. C. GANGUZZA BILLANOVICH, s.v. *Carrara, Ubertino da*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XX, Roma 1977, pp. 700-702.

N. W. GILBERT, *A letter of Giovanni Dondi dall'Orologio to fra' Guglielmo Centueri: A Fourteenth-Century Episode in the Quarrel of the Ancients and the Moderns*, "Viator", VIII, 1977, pp. 299-346.

B. G. KOHL, s.v. *Carrara, Francesco da, il Vecchio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XX, Roma 1977, pp. 649-656.

M. LEVI D'ANCONA, *The Garden of the Renaissance. Botanical symbolism in Italian Painting*, Firenze 1977.

M. LUCCO, "Me pinxit": *schede per un catalogo del Museo Antoniano*, "Il Santo", XII, 1977, 1-2, pp. 243-281.

G. G. MEERSSEMAN, *Ordo fraternitatis. Confraternite e pietà dei laici nel Medioevo*, I, Roma 1977.

M. SHARP YOUNG, *George Grey Barnard and The Cloisters*, "Apollo", CVI, 1977, pp. 332-339.

1978

Art venitien en Suisse et au Lichtenstein, catalogo della mostra (Pfaffikon, Seadem-Kulturzentrum, 18 giugno – 27 agosto 1978; Genève, Musée d'arte et d'histoire, 13 settembre – 5 novembre 1978), a cura di G. Germann, Milano 1978.

L. GARGAN, *Cultura e arte nel Veneto al tempo del Petrarca*, Padova 1978.

G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in the painting of North East Italy*, with the collaboration of F. Bisogni, Firenze 1978.

A. MAIERÙ, *Tecniche di insegnamento*, in *Le scuole degli ordini mendicanti (secoli XIII-XIV)*, Atti del convegno del Centro studi sulla spiritualità medievale (Università degli studi di Perugia, 11-14 ottobre 1976), Todi 1978, pp. 314-320.

E. MUIR, *The Doge as Primus inter Pares: Interregnum Rites in Early Sixteenth-Century Venice*, in *Essays Presented to Myron P. Gilmore*, a cura di S. Bertelli e G. Ramakus, I, Firenze 1978, pp. 145-160.

C. PESARO, *Un'ipotesi sulle date di partecipazione di tre artisti veneziani nella decorazione della Sala del Maggior Consiglio nella prima metà del Quattrocento*, "Bollettino dei Musei Civici Veneziani", 23, 1978, 1-4, pp. 44-49.

J. POLZER, *A contribution to the early chronology of Lippo Memmi*, Bologna 1978.

W. S. SHEARD, "Asa Adorna": *the prehistory of the Vendramin Tomb*, "Jahrbuch der Berliner Museen", XX, 1978.

1978-1979

C. GASPAROTTO, *Gli ultimi affreschi venuti in luce nella Reggia dei da Carrara e una documentazione inedita sulla camera di Camillo*, "Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti", 81, 1978-1979, pp. 237-261.

1979

F. FLORES D'ARCAIS, *Ancora sul "politico dell'Incoronazione" del Guariento*, in *Medioevo e Rinascimento Veneto. Con altri studi in onore di Lino Lazzarini. I. Dal Duecento al Quattrocento*, Padova 1979, pp. 147-149.

J. GARDNER, *Andrea di Bonaiuto and the Chapterhouse frescoes in Santa Maria Novella*, "Art History", 2, 1979, pp. 107-138.

General Catalogue of the Courtauld Institute Galleries, with an introduction by A. Blunt, Kent 1979.

W. R. THEISEN, *Liber de visu: the greco-latin translation of Euclid's Optics*, "Medieval Studies", 41, 1979, pp. 41-105.

1979-1980

J. L. SCHRADER, *George Grey Barnard: the Cloisters and the abbey*, "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", XXXVII, 1979-1980, 1, pp. 2-52.

1980

B. DEGENHART, A. SCHMITT, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450, Teil II. Venedig. Addenda zu Sud- und Mittelitalien, 1. Band (Kat. 636-664), Venedig 1300-1400*, Berlin 1980, 2 voll., I.

R. FINLAY, *Politics in Renaissance Venice*, London 1980.

L. GARGAN, *La cultura umanistica a Treviso nel Trecento*, in *Tomaso da Modena e il suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studi per il 6° centenario della morte (Treviso, 31 agosto-3 settembre 1979), a cura del Comitato Manifestazioni Tomaso da Modena, Treviso 1980, pp.145-156.

P. MARANGON, *La cultura dei committenti religiosi (ordini mendicanti) di Tomaso da Modena*, in *Tomaso da Modena e il suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studi per il 6° centenario della morte (Treviso, 31 agosto-3 settembre 1979), a cura del Comitato Manifestazioni Tomaso da Modena, Treviso 1980, pp. 219-228.

J. POLZER, *L'ultimo dipinto di Simone Martini*, "Antichità viva", 19, 1980, 6, pp. 7-16.

S. ROMANO, *La Porta della Carta: appendice a un restauro*, "Arte Veneta", 34, 1980, pp. 275-280.

K. STEJSKAL, *L'Empereur Charles IV. L'Art en Europe au XIV^e siècle*, Paris 1980.

A. THIERY, *Federico II e le scienze: problemi di metodo per la lettura dell'arte federiciana*, in *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, Atti della III settimana di studi di storia dell'arte medievale (Roma, 15-20 maggio 1978), a cura di A. M. Romanini, Galatina 1980, 2 voll, II, pp. 277-299.

Tomaso da Modena e il suo tempo, Atti del convegno internazionale di studi per il 6° centenario della morte (Treviso, 31 agosto-3 settembre 1979), a cura del Comitato Manifestazioni Tomaso da Modena, Treviso 1980.

M. WALCHER, *Tomaso da Modena e la pittura friulana del Trecento*, in *Tomaso da Modena e il suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studi per il 6° centenario della morte (Treviso, 31 agosto-3 settembre 1979), a cura del Comitato Manifestazioni Tomaso da Modena, Treviso 1980, pp. 277-282.

1981

S. ATANASIO, *Vita di Antonio*, introduzione di C. Mohrmann, testo critico e commento a cura di G. J. M. Bartelink, traduzione di P. Citati e S. Lilla, Roma 1981, (Vite dei Santi, 1).

E. COZZI, *Gli affreschi della "Cappella Angelorum" agli Eremitani di Padova*, "Arte Veneta", 35, 1981, pp. 27-40.

G. CRACCO, *Mercanti in crisi: realtà economiche e riflessi emotivi nella Venezia del tardo Duecento*, in *Studi sul Medioevo veneto*, a cura di G. Cracco, A. Castagnetti e S. Collodo, Torino 1981, pp. 7-24.

L. LODI, *Note sulla decorazione punzonata di dipinti su tavola di area emiliana dalla metà alla fine del Trecento*, "Musei Ferraresi", 1981, 72, pp. 9-208.

A. LOREDAN, *I Dandolo*, Varese 1981.

P. MARSHALL, *Two scholastic discussions of the perception of depth by shading*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 44, 1981, pp. 170-175.

J. MEYER ZUR CAPPELLEN, *Zum venezianischen Dogenbildnis in der zweiten Hälfte des*

Quattrocento, "Konsthistorisk Tidskrift", L, 1981, pp. 70-86.

E. MUIR, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton 1981.

M. T. MURARO, *La festa a Venezia e le sue manifestazioni rappresentative: le compagnie della Calza e le Momarie*, in *Storia della cultura veneta*, III, Vicenza 1981, pp. 315-341.

M. PLANT, *Portraits and politics in late trecento Padua: Altichiero's frescoes in the S. Felice Chapel, S. Antonio*, "The Art Bulletin", 63, 1981, pp. 406-425.

V. SPRETI, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana. Famiglie nobili e titolate viventi riconosciute dal Regio Governo d'Italia*, VI, Sala Bolognese 1981.

1982

J. BENTINI, E. RICCOMINI, *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara. Notizie storiche e informative*, Bologna 1982.

J. CANNON, *Simone Martini, the Dominicans and the early Siense polyptych*, "Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes", 45, 1982, pp. 69-93.

E. COZZI, *Note sulla decorazione pittorica e sull'arredo scultoreo*, in *La chiesa di Santa Sofia in Padova*, a cura di D. Bertizzolo, Padova 1982.

P. L. FANTELLI, *Un noto corrispondente del Lanzi: Giovanni de Lazara*, "Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti", 94, 1981/1982 (1982), pp. 107-144.

U. FRANZOI, *Storia e leggenda del palazzo ducale di Venezia*, prefazione di T. Pignatti, Verona 1982.

P. GIUSTI, *Una Madonna in avorio nel Museo Duca di Martina: plastica minore e scultura monumentale nella Francia del XIII secolo*, "Bollettino d'arte", 67, 1982, 14, pp. 77-86.

HERMANN OF CARINTHIA, *De Essentiis. A critical edition with translation and commentary*, ed. by C. Burnett, Leiden-Cologne 1982, (Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters, 15).

B. PULLAN, *La politica sociale della Repubblica di Venezia, 1500-1620*, Roma 1982.

A. M. ROMANINI, *Nuove ipotesi su Arnolfo di Cambio*, "Arte Medievale", I, 1982, pp. 157-202.

A. M. SPIAZZI, *Giotto a Padova*, in *Giotto a Padova. Studi sulla conservazione della cappella degli Scrovegni in Padova*, "Bollettino d'arte", numero speciale, 1982, pp. 13-58.

1983

U. BAUER, *Der liber introductorius des Michael Scotus in der Abschrift Clm 10268 der Bayerischen Staatsbibliothek Munchen: ein illustrierter astronomisch-astrologische Codex aus Padua 14. Jahrhundert*, Munchen 1983.

S. CAROTI, *L'astrologia in Italia. Profezie, oroscopi e segreti celesti, dagli zodiaci romani alla tradizione islamica, dalle corti rinascimentali alle scuole moderne: storia, documenti, personaggi*, Roma 1983.

A. CONTI, *I dintorni di Firenze*, Firenze 1983.

C. GARDNER VON TEUFFEL, *From polyptich to pala: some structural considerations*, in *La pittura nel XIV e XV secolo. Il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte*, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (Bologna, 1979), a cura di H. van Os e J. R. J. Van Asperen de Boer, Bologna 1983, pp. 323-344.

C. GRIFFANTE, *Il trattato De Curru Carrariensi di Francesco de Caronellis*, Venezia 1983 (Istituto veneto di Scienze Lettere ed Arti, Memorie, Classe di scienze morali lettere ed arti, XXXIX, II).

G. B. KOHL, s.v. *Conti (de Comitibus)*, *Ildebrandino*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXVIII, Roma 1983, pp. 438-440.

La pittura nel XIV e XV secolo. Il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (Bologna, 1979), a cura di H. van Os e J. R. J. Van Asperen de Boer, Bologna 1983.

N. E. MULLER, *Lorenzettian technical influences in a painting of St. Philip by the Master of Figline*, in *La pittura nel XIV e XV secolo. Il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte*, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (Bologna, 1979), a cura di H. van Os e J. R. J. Van Asperen de Boer, Bologna 1983, pp. 283-295.

J. POLZER, *Simone Martini's Guidoriccio da Fogliano: a new appraisal in the light of a recent technical examination*, "Jahrbuch der Berliner Museen", 25, 1983, pp. 103-141.

G. RAVEGNANI, s.v. *Corner; Marco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXIX, Roma 1983, pp. 248-251.

E. SKAUG, *Punch marks – what are they worth? Problems of Tuscan workshop interrelationships in the mid-fourteenth century; the Ovile Master and Giovanni da Milano*, in *La pittura nel XIV e XV secolo. Il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte*, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (Bologna, 1979), a cura di H. van Os e J. R. J. Van Asperen de Boer, Bologna 1983, pp. 253-282.

C. VOLPE, *La pittura gotica. Da Lippo di Dalmasio a Giovanni da Modena*, in *La Basilica di San Petronio in Bologna*, Bologna 1983, 2 voll., I, pp. 213-294.

1984

S. BLAKE WILK, *La decorazione cinquecentesca della cappella dell'Arca di Sant'Antonio*, in *Le sculture del Santo di Padova*, a cura di G. Lorenzoni, Vicenza 1984, pp. 109-172.

Y. CHRISTE, R. BONVIN, *Les neuf choeurs angéliques: une création tardive de l'iconographie chrétienne*, "Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa", 15, 1984, pp. 67-87.

O. DEMUS, *The mosaics of San Marco in Venice. 2.1. The thirteenth century*, Chicago 1984.

A. GUIDOTTI, *Battiloro e dipintori a Firenze fra Tre e Quattrocento: Bastiano di Giovanni e la sua clientela (dal Catasto del 1427)*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze 1984, pp. 239-249.

Mount Holyoke Art Museum. Handbook of the Collection, ed. by J. C. Harris, South Hadley 1984.

G. MARIANI CANOVA, *Presenza dello smalto traslucido nel Veneto durante la prima metà del Trecento*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", Classe di Lettere e Filosofia, 14, 1984, 2, pp. 733-755.

J. POLZER, "The Virgin and Child enthroned" from the Church of the Servites in Orvieto, generally given to Coppo di Marcovaldo; recent laboratory evidence and a review of Coppo's oeuvre, "Antichità viva", 23, 1984, 3, pp. 5-18.

F. ZERI, M. NATALE, *Dipinti toscani e oggetti d'arte della collezione Vittorio Cini*, Vicenza 1984.

1985

L. BELLOSI, *La pecora di Giotto*, Torino 1985.

F. FLORES D'ARCAIS, *Resti pittorici medievali*, in *L'Abbazia di S. Maria di Praglia*, a cura di C. Carpanese e F. Tirolese, Milano 1985, pp. 120-122.

N. GIANNETTO, *Bernardo Bembo. Umanista e politico veneziano*, Firenze 1985.

J. POLZER, *The technical evidence and the origin and meaning of Simone Martini's "Guidoriccio" fresco in Siena*, "Racar", 12, 1985, pp. 143-148.

A. PROSDOCIMI, *Sull'iconostasi nella Cappella degli Scrovegni*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXIV, 74, 1985, pp. 49-52.

S. ROMANO, *Tullio Lombardo: il monumento al doge Andrea Vendramin*, Venezia 1985.

F. SAXL, *La fede negli astri dall'antichità al Rinascimento*, a cura di S. Settis, Torino 1985.

F. SORELLI, *L'atteggiamento del governo veneziano verso gli ordini mendicanti dalle deliberazioni del Maggior Consiglio*, "Le Venezie Francescane", II, 1985, pp. 36-47.

1986

H. BELTING, *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della passione*, Bologna 1986 (trad. dell'edizione originale tedesca *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981).

D. BENATI, *Pittura del Trecento in Emilia Romagna*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1986, 2 voll., I, pp. 193-232.

A. CONTI, *Tempera, oro, pittura a fresco: la bottega dei "primitivi"*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, 1986, 2 voll., II, pp. 513-528.

G. CRACCO, *Un "altro mondo". Venezia nel medioevo. Dal secolo XI al secolo XIV*, Torino 1986.

G. FEDERICI VESCOVINI, *Pietro d'Abano e gli affreschi astrologici del palazzo della Ragione di Padova*, "Labyrinthos", V, 1986, 9, pp. 50-75.

- F. FLORES D'ARCAIS, *Pittura del Duecento e del Trecento a Padova e nel territorio*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1986, 2 voll., I, pp. 150-175.
- F. FLORES D'ARCAIS, s.v. *Guariento*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1986, 2 voll., II, p. 585.
- U. KINDERMANN, *Zwei tage in Padua. Eine lateinische Beschreibung der Kunstdenkmäler der Stadt durch den Jesuiten Daniel Paperbroch*, in *Kontinuität und Wandel. Lateinische Poesie von Naevius bis Baudelaire. Franco Munari zum 65. Geburtstag*, Herausgegeben von U. Justus Stache, W. Maaz und F. Wagner ed., Hildesheim 1986, pp. 633-690.
- M. LUCCO, *Pittura del Duecento e del Trecento nelle provincie venete*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1986, 2 voll., I, pp. 113-149
- La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1986, 2 voll.
- M. ORSO, *Giovanni Maria Sasso mercante, collezionista e scrittore d'arte della fine del Settecento a Venezia*, "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti, 144, 1985 (1986), pp. 37-55.
- P. N. PAGLIARA, *Vitruvio da testo a canone*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana. III. Dalla tradizione all'archeologia*, a cura di S. Settis, Torino 1986, pp. 5-85.
- N. RASMO, *Pittura del Duecento e del Trecento in Trentino e Alto Adige*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1986, 2 voll., I, pp. 93-112.
- G. RAVEGNANI, s.v. *Dandolo, Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXII, Roma 1986, pp. 432-440.
- G. RAVEGNANI, s.v. *Dandolo, Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXXII, Roma 1986, pp. 464-467.
- F. SALVEMINI, "De instrumento secretorum revelatore" o del baculo magico, "Prospettiva", 47, 1986, pp. 12-23.
- A. SARTORI, *La provincia del Santo dei Frati Minori Conventuali*, a cura di P. G. Luisetto, Padova 1986, 2 voll., I.
- E. SEARS, *The Ages of Man. Medieval Interpretations of the Life Cycle*, Princeton 1986.
- S. SKERL DEL CONTE, *Una Annunciazione di Vitale da Bologna nel duomo di Udine*, "Memorie storiche forogiuliesi", 66, 1986, pp. 103-119.
- F. ZERI, E. E. GARDNER, *Italian Paintings. A catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Art, North Italian School*, IV, New York 1986.
- F. ZULIANI, *Il Duecento a Venezia*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1986, 2 voll., I, pp. 172-175.

1987

A. DE MARCHI, *Per un riesame della pittura tardogotica a Venezia: Nicolò di Pietro e il suo contesto adriatico*, "Bollettino d'Arte", LXXII, 1987, 44-45, pp. 25-66.

Dipinti italiani del XIV e XV secolo in una raccolta milanese, a cura di M. Boskovits, Cinisello Balsamo 1987.

G. FEDERICI VESCOVINI, *La teoria delle immagini di Pietro d'Abano e gli affreschi astrologici del Palazzo della Ragione di Padova*, in *Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. zum 16. Jahrhundert*, ed. by W. Prinz, Weinheim 1987, pp. 213-235.

La diffusione delle scienze islamiche nel Medio Evo europeo, Atti del Convegno (Roma, Accademia dei Lincei, 2-4 ottobre 1987), a cura dell'Accademia nazionale dei Lincei, Roma 1987.

M. MURARO, *Tomaso da Modena: le storie di Sant'Orsola*, Treviso 1987.

A. PARAVICINI BAGLIANI, *Cultura e scienza araba nella Roma del Duecento*, in *La diffusione delle scienze islamiche nel Medio Evo europeo*, Atti del Convegno (Roma, Accademia dei Lincei, 2-4 ottobre 1987), a cura dell'Accademia nazionale dei Lincei, Roma 1987, pp. 103-106.

M. PLANT, *Patronage in the circle of the Carrara family: Padua, 1337-1405*, in *Patronage, Art and Society in Renaissance Italy*, ed. by F. W. Kent and P. Simons, Oxford 1987, pp. 177-199.

B. RANO, *San Agustín y los orígenes de su Orden. Regola, Monaesterio de Tagaste y Sermones ad fratres in eremo*, in *San Agustín en el XVI centenario de su conversión (386-387-1987)*, "La Ciudad de Dios", 200, 1987, 2-3, pp. 649-727.

H. SAALMAN, *Carrara burials in the baptistery of Padua*, "The Art Bulletin", 69, 1987, pp. 376-394.

Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena 1250-1450, catalogo della mostra (Siena, Pinacoteca nazionale, 16 luglio – 31 dicembre 1987), a cura di A. Bagnoli, Firenze 1987.

T. TURCO, *Il doratore*, Milano 1987.

W. WOLTERS, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale. Aspetti dell'autocelebrazione della Repubblica di Venezia nel Cinquecento*, Venezia 1987 (trad. dell'edizione originale tedesca *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes. Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert*, Wiesbaden 1983).

1987-1988

F. SIGNORI, *Sulle origini della chiesa di San Francesco*, "Bollettino del Museo Civico", 3/6, 1987-1988, pp. 21-30.

1988

L. BAGGIO, *Aspetti della committenza e della decorazione pittorica della cappella del Beato Luca Belludi*, "Il Santo", XXVIII, 1988, 2-3, pp. 177-205.

H. BROWN, *Catalogus: A Corpus of Trecento Pictures with Musical Subject Matter*, part II/1, instalment 4, "Imago musicae", V, 1988, pp. 167-241.

M. COLLARETA, *Lo smalto traslucido nel pensiero trecentesco sull'arte*, "Annali della Scuola

Normale Superiore di Pisa”, Classe di Lettere e Filosofia, XVIII, 1988, 1, pp. 101-113.

A. CONTI, *Oro e tempera: aspetti della tecnica di Simone Martini*, in *Simone Martini*, Atti del Convegno (Siena, 27- 29 marzo 1985), a cura di L. Bellosi, Firenze 1988, pp. 119-129.

P. FORTINI BROWN, *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, New Haven 1988.

E. FRASSON, *L'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti: sede ed affreschi del Guariento*, Padova 1988.

M. S. FRINTA, *Stamped halos in the “Maestà” of Simone Martini*, in *Simone Martini*, Atti del Convegno (Siena, 27- 29 marzo 1985), a cura di L. Bellosi, Firenze 1988, pp. 139-150.

D. LEVI, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino 1988.

Le mura ritrovate: fortificazioni di Padova in età comunale e carrarese, a cura di A. Verdi, Padova 1988.

Il “lucidator astronomiae” di Pietro d'Abano: opere scientifiche inedite, a cura di G. Federici Vescovini, presentazione di E. Garin, Padova 1988.

E. MATTALIANO, *La ricostruzione della collezione Costabili-Containi di Ferrara*, “Venezia arti”, 2, 1988, pp. 210-211.

N. E. MULLER, *The development of Sgraffito in Sienese painting*, in *Simone Martini*, Atti del Convegno (Siena, 27- 29 marzo 1985), a cura di L. Bellosi, Firenze 1988, pp. 147-150.

G. POGGI, *Il Duomo di Firenze*, a cura di M. Haines, Firenze 1988.

A. SARTORI, *Archivio Sartori. Evoluzione del Francescanesimo nelle tre Venezie. Monasteri, Contrade, Località, Abitanti di Padova Medioevale*, III/2, a cura di G. Luisetto, Padova 1988.

C. SEMENZATO, *Le pitture del Trecento al Santo*, in *La cappella del Beato Luca e Giusto de' Menabuoi nella Basilica di Sant'Antonio*, a cura di C. Semenzato, Padova 1988, pp. 103-125.

Simone Martini, Atti del Convegno (Siena, 27- 29 marzo 1985), a cura di L. Bellosi, Firenze 1988.

S. SKERL DEL CONTE, *Nuove proposte per l'attività di Vitale da Bologna e della sua bottega in Friuli*, “Arte Veneta”, 41, 1987 (1988), pp. 9-19.

F. SORELLI, *I nuovi religiosi. Note sull'insediamento degli ordini mendicanti*, in *La chiesa di Venezia nei secoli XI-XIII*, a cura di F. Tonon, Venezia 1988, pp. 135-152.

1989

G. BELTRAME, *Un seicentesco itinerario padovano*, “Padova e il suo territorio”, 4, 1989, pp. 15-19.

G. BRAMS, *Guillaume de Moerbeke: recueil d'études à l'occasion du 700^e anniversaire de sa mort (1286)*, éd. par J. Brams et W. Vanhamel, Leuven 1989.

B. EASTWOOD, *Alhazen, Leonardo, and late-medieval speculation on the inversion of images in the eye*, in *Astronomy and optics from Pliny to Descartes*, London 1989, pp. 413-446.

U. FRANZOI, *Il Palazzo Ducale di Venezia nella rappresentazione grafica dal XV al XIX secolo*, Treviso 1989.

R. GIBBS, *Tomaso da Modena*, Cambridge 1989.

Giusto de' Menabuoi nel Battistero di Padova, a cura di A. M. Spiazzi, Trieste 1989.

B. G. KOHL, *Giusto de' Menabuoi e il mecenatismo artistico in Padova*, in *Giusto de' Menabuoi nel Battistero di Padova*, a cura di A. M. Spiazzi, Trieste 1989, pp. 13-30.

M. LUCCO, *Padova*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, a cura di M. Lucco, Milano 1989, 2 voll., I, pp. 80-101.

M. LUCCO, s.v. *Federico Tedesco*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, a cura di M. Lucco, Milano 1989, 2 voll., I, pp. 344-345.

Padua Sidus Preclarum. I Dondi dall'Orologio e la Padova dei Carraresi, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 1989), a cura di G. Bozzolato, Brugine 1989.

S. SPADA PINTARELLI, S. BASSETTI, *Dominikanerkirche und kloster in Bozen*, Bozen 1989.

1989-1990

C. BELLINATI, *Le "gerarchie angeliche" del Guariento nella reggia carrarese padovana*, "Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti", 102, 1989-1990, pp. 11-19.

S. SKERL DEL CONTE, *Proposte per Nicoletto Semitecolo plebano di Sant'Agnese*, "Arte Veneta", 48, 1989-1990, pp. 9-19.

1990

J. BENTINI, *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara*, a cura di J. Bentini, Bologna 1990.

M. BOSKOVITS, *Insegnare per immagini: dipinti e sculture nelle sale capitolari*, "Arte Cristiana", 78, 1990, 737-738, pp. 123-142.

M. BOSKOVITS, *The Thyssen-Bornemisza Collection. Early Italian painting 1290-1470*, London 1990.

A. R. CALDERONI MASETTI, *Lo smalto traslucido: problemi di tecnica e altro*, "Prospettiva", 53/56, 1988-1989 (1990), pp. 222-226.

P. CASADIO, *Vitale da Bologna a Udine*, in *Itinerari di Vitale da Bologna. Affreschi a Udine e a Pomposa*, catalogo della mostra (Bologna, San Giorgio in Poggiale, 29 settembre – 11 novembre 1990), a cura di C. Gnudi e P. Casadio, Bologna 1990, pp. 49-88.

S. COLLODO, *Una società in trasformazione. Padova tra XI e XV secolo*, Padova 1990.

K. ELM, *Augustinus Canonicus-Augustinus Eremita: A Quattrocento Cause Célèbre*, in

Christianity and the Renaissance. Image and Religious Imagination in the Quattrocento, ed. by T. Verdon and J. Henderson, New York 1990, pp. 83-107.

U. FRANZOI, *Il Palazzo Ducale. Architettura*, in *Il Palazzo Ducale di Venezia*, a cura di U. Franzoi, T. Pignatti e W. Wolters, Treviso 1990, pp. 7-116.

G. GIACOMELLI VEDOVELLO, *Di alcuni affreschi padovani nella Pinacoteca di Pavia*, "Bollettino della Società Pavese di Storia Patria", XLII, 1990, pp. 223-234.

C. GNUDI, *Il problema critico*, in *Itinerari di Vitale da Bologna. Affreschi a Udine e Pomposa*, catalogo della mostra (Bologna, San Giorgio in Poggiale, 29 settembre – 11 novembre 1990), a cura di C. Gnudi e P. Casadio, Bologna 1990, pp. 11-18.

C. GRIFFANTE, *Il "Carro" emblema delle virtù*, "Padova e il suo territorio", 5, 1990, 25, pp. 42-43.

Il Palazzo Ducale di Venezia, a cura di U. Franzoi, T. Pignatti e W. Wolters, Treviso 1990.

Itinerari di Vitale da Bologna. Affreschi a Udine e Pomposa, catalogo della mostra (Bologna, San Giorgio in Poggiale, 29 settembre – 11 novembre 1990), a cura di C. Gnudi e P. Casadio, Bologna 1990.

T. PIGNATTI, *Il Palazzo Ducale. Pittura*, in *Il Palazzo Ducale di Venezia*, a cura di U. Franzoi, T. Pignatti e W. Wolters, Treviso 1990, pp. 226-331.

D. PINCUS, *Andrea Dandolo and visible history: the San Marco project*, in *Art and politics in Late Medieval and Early Renaissance Italy 1250-1500*, ed. by C. M. Rosenberg, London 1990, pp. 191-206.

D. PINCUS, *The Fourteenth-Century Venetian Ducal Tomb and Italian Mainland Tradition*, in *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, Atti del Convegno internazionale (Roma, 4-6 giugno 1985), ed. by J. Garms and A. M. Romanini, Wien 1990, pp. 393-400.

M. SIMONETTI, *Tecniche della pittura veneta*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, a cura di M. Lucco, Milano 1990, 2 voll., I, pp. 247-270.

S. SKERL DEL CONTE, *Stefano e Andrea Moranzon, un esempio di collaborazione fra pittori e intagliatori*, "Critica d'Arte", LV, 1990, pp. 47-54.

R. TARR, *A note on the light in Ambrogio Lorenzetti's "Peaceful city" fresco*, "Art History", 13, 1990, pp. 388-395.

A. UGOLINI, *Rivedendo la collezione Costabili di Ferrara*, "Paragone", 41, 1990, 24, pp. 50-76.

W. WOLTERS, *Il Palazzo Ducale. Scultura*, in *Il Palazzo Ducale di Venezia*, a cura di U. Franzoi, T. Pignatti e W. Wolters, Treviso 1990, pp. 119-224.

1991

L. ALBERTON VINCO DA SESSO, F. SIGNORI, *Gli altari*, in *Il Duomo di Santa Maria in Colle*

di Bassano del Grappa, a cura del Comitato per la Storia di Bassano, Vicenza 1991, pp. 60-82.

L. BALDELLI, *Una proposta di classificazione dei punzoni su tavola nei dipinti del XIV e XV secolo nelle Marche*, "Storia dell'arte", 72, 1991, pp. 145-182.

G. BIANCHINI, s.v. *Giovanni Dolfín*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XL, Roma 1991, pp. 499-504.

C. BOZZONI, s.v. *Architetto*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, II, Roma 1991, pp. 276-281.

M. BUSSAGLI, s.v. *Angelo*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, I, 1991, pp. 629-638.

M. BUSSAGLI, *Storia degli angeli. Racconti di immagini e di idee*, Milano 1991.

E. CASTELNUOVO, *Un pittore italiano alla corte di Avignone: Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Torino 1991.

P. CLEMEN, *George Grey Barnard*, "Die Kunst", XXIII, 1991, pp. 385-404.

Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalle metà del Quattrocento ai primi del Seicento, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 19 maggio 1991 – 17 maggio 1992), a cura di A. Ballarin e D. Banzato, Roma 1991.

G. FEDERICI VESCOVINI, *Su un trattatello anonimo di fisiognomica astrologica*, in *Uomo e natura nella letteratura e nell'arte italiana del Tre-Quattrocento*, Atti del Convegno interdisciplinare (Firenze, 1-3 ottobre 1987), a cura di W. Prinz, Firenze 1991, pp. 43-61.

A. FIDERER MOSKOVITS, *Giovanni di Balduccio's arca di San Pietro Martire: form and function*, "Arte lombarda", 96/97, 1991, 1/2, pp. 7-18.

G. FREULER, "Künder der wunderbaren Dinge", in *Frühe italienische Malerei aus Sammlungen in der Schweiz und in Lichtenstein*, catalogo della mostra (Lugano, Fondazione Thyssen, 1991), Lugano 1991, pp. 74-76

G. HORN, *Das Baptisterium der Markuskirche in Venedig. Baugeschichte und Ausstattung*, Frankfurt am Main, 1991.

Il Duomo di Santa Maria in Colle di Bassano del Grappa, a cura del Comitato per la Storia di Bassano, Vicenza 1991.

G. NEPI SCIRE', *I capolavori dell'arte veneziana. Le Gallerie dell'Accademia*, Venezia 1991.

A. PARAVICINI BAGLIANI, *Medicina e scienza della natura alla corte dei papi e nel Duecento*, Spoleto 1991.

F. SBORDONE, *La "Fabbrica del Duomo" nell'ultimo ventennio del '600*, in *Il Duomo di Santa Maria in Colle di Bassano del Grappa*, a cura del Comitato per la Storia di Bassano, Vicenza 1991, pp. 32-43

F. SIGNORI, *Storia di un edificio*, in *Il Duomo di Santa Maria in Colle di Bassano del Grappa*, a

cura del Comitato per la Storia di Bassano, Vicenza 1991, pp. 13-31

M. TESTOLIN, *I Frati Ospedalieri Antoniani nella Padova del secondo Trecento*, "Padova e il suo territorio", 6, 1991, 31, pp. 23-25.

J. THOMANN, *Pietro d'Abano on Giotto*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XLI, 1991, pp. 238-244.

G. TOFFANIN, *Le tavole del Guariento cedute al Museo Bottacin*, "Atti e memorie dell'Accademia patavina di Scienze, Lettere ed Arti", CII, 1991, pp. 37-42.

1992

Arte e spiritualità negli ordini mendicanti. Gli Agostiniani e il Cappellone di S. Nicola a Tolentino, Atti del Convegno (Tolentino, 1-4 settembre 1992), a cura del Centro Studi "Agostino Trapè", Roma 1992.

D. BENATI, *Gli affreschi nel Cappellone di Tolentino, Pietro da Rimini e la sua bottega*, in *Arte e spiritualità negli ordini mendicanti. Gli Agostiniani e il Cappellone di S. Nicola a Tolentino*, Atti del Convegno (Tolentino, 1-4 settembre 1992), a cura del Centro Studi "Agostino Trapè", Roma 1992, pp. 235-255.

D. BENATI, *Jacopo Avanzi nel rinnovamento della pittura padana del secondo '300*, Bologna 1992.

D. BENATI, *Pietro da Rimini e la sua bottega nel Cappellone di San Nicola*, in *Il Cappellone di San Nicola a Tolentino*, a cura del Centro Studi Agostino Trapè, Cinisello Balsamo (Mi) 1992, pp. 41-71.

D. BLUME, D. HANSEN, *Agostino pater e praeceptor di un nuovo Ordine religioso (Considerazioni sulla propaganda illustrata degli eremiti agostiniani)*, in *Arte e spiritualità negli ordini mendicanti. Gli Agostiniani e il Cappellone di S. Nicola a Tolentino*, Atti del Convegno (Tolentino, 1-4 settembre 1992), a cura del Centro Studi "Agostino Trapè", Roma 1992, pp. 77-91.

G. BOZZOLATO, *Dalle pitture di Giotto agli affreschi del '400*, in *Il Palazzo della Ragione a Padova. Gli affreschi. Dalle pitture di Giotto agli affreschi del '400*, prefazione e saggi di A. Tenenti, G. Bozzolato e E. Berti; indici, cronologia, bibliografia a cura di A. Vedovato, Roma 1992, pp. 39-46.

S. CASTRI, s.v. *Barisini Tomaso*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, III, Roma 1992, pp. 94-99.

D. CAVALCA, *Cinque vite di eremiti dalle "Vite dei santi padri"*, a cura di C. Delcorno, Venezia 1992.

S. DALE, *I veri figli di Agostino e gli affreschi della chiesa di Sant'Agostino a Gubbio*, in *Arte e spiritualità negli ordini mendicanti. Gli Agostiniani e il Cappellone di S. Nicola a Tolentino*, Atti del Convegno (Tolentino, 1-4 settembre 1992), a cura del Centro Studi "Agostino Trapè", Roma 1992, pp. 151-164.

A. DE MARCHI, *Gentile da Fabriano. Un viaggio della pittura italiana alla fine del gotico*,

Milano 1992.

A. DORIGATO, *Storie di collezionisti a Venezia: il residente inglese John Strange*, in *Per Giuseppe Mazzariol*, a cura di M. Brusatin, Roma 1992, pp. 126-130.

W. DORIGO, *L'opera di Sergio Bettini*, "Venezia arti", VI, 1992, p. 168.

F. FLORES D'ARCAIS, s.v. *Guariento*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucco, Milano 1992, 2 voll., II, pp. 527-528.

T. FRANCO, *Belluno*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucco, Milano 1992, I, pp. 247-271.

L. GARGAN, *Oliviero Forzetta e la nascita del collezionismo nel Veneto*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucco, Milano 1992, 2 voll., II, pp. 503-516.

R. GIBBS, *Treviso*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucco, Milano 1992, 2 voll., I, pp. 178-246.

C. HOENIGER, *Le stoffe nella pittura Veneziana del Trecento*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucco, Milano 1992, 2 voll., II, pp. 17-87.

C. KING, *Medieval and Renaissance Matrons, Italian-style*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 55, 3, 1992, pp. 372-393.

La Pinacoteca Nazionale di Ferrara. Catalogo generale, a cura di J. Bentini, Bologna 1992.

La pittura nel Veneto. Il Trecento, a cura di M. Lucco, Milano 1992, 2 voll.

A. MANNO, *Pietre filosofali. I capitelli del Palazzo Ducale di Venezia: catalogo delle iscrizioni*, "Studi veneziani", XXIII, 1992, pp. 15-100.

T. PESENTI, s.v. *Dondi dall'Orologio, Giovanni*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XLI, Roma 1992, p. 103.

T. PESENTI, s.v. *Dondi dall'Orologio, Jacopo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XLI, Roma 1992, pp. 104-111.

D. RUSSO, *Compilation iconographique et légitimations de l'ordre dominicain: les fresques de Tomaso da Modena à San Niccolò de Treviso (1352)*, "Revue de l'Art", 97, 1992, pp. 76-84.

S. SKERL DEL CONTE, *Petrarca ispiratore del ciclo pittorico della Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale a Venezia*, Firenze 1992.

J. SHERMAN, *A note on the early history of cartoons*, "Master drawings", 30, 1992, I, pp. 5-8.

S. SPADA PINTARELLI, s.v. *Bolzano*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, III, Roma 1992, pp. 605-611.

A. M. SPIAZZI, *Padova*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di Mauro Lucco, Milano 1992, 2 voll., I, pp. 88-177.

S. SPONZA, *Pittura e scultura a Venezia nel Trecento: divergenze e convergenze*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucco, Milano 1992, 2 voll, II, pp. 409-441.

E. VIO, *Appunti sui mosaici e sull'architettura del Battistero di San Marco in Venezia*, in *Mosaici a S. Vitale e altri restauri*, Atti del convegno (Ravenna, 1-3 ottobre 1990), a cura di A. M. Iannucci e C. Fiori, Ravenna 1992, pp. 133-146.

1992-1993

G. TOFFANIN, A. MAGGIOLO, *Una curiosa destinazione del pianterreno dell'Accademia durante l'Ottocento*, "Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti", CV/III, 1992-1993, pp. 69-77.

1993

J. BELL, *Leonardo and Alhazen: the cloth on the mountain top*, "Achademia Leonardi Vinci", 6, 1993, pp. 108-111.

Costruire nel Medioevo. Gli statuti della fraglia dei murari di Padova, a cura di G. Valenzano, Padova 1993.

F. FLORES D'ARCAIS, s.v. *Carraresi*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, IV, Roma 1993, pp. 325-328.

P. FRATTAROLI, *I tessili medievali nell'entroterra veneto, dalla metà del XIII alla metà del XIV. Aspetti tecnici e desinenze ornamentali*, in *Tessuti nel Veneto. Venezia e la terraferma*, a cura di G. Ericani e P. Frattaroli, Verona 1993, pp. 191-228.

I. HUECK, *Der Besuch Karls IV. in Padua und die Bilder Guarientos aus der Kapelle der Carraresen*, "Umění", 41, 1993, pp. 63-75.

G. LORENZONI, *A proposito di "Troni": un piccolo contributo all'iconografia delle gerarchie angeliche di Guariento*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova 1993, 3 voll., I, pp. 491-496.

Preparazione e finitura delle opere pittoriche, materiali e metodi, preparazioni e imprimiture-leganti-vernici-cornici, a cura di C. Maltese, Milano 1993.

G. SERANGELI, s.v. *Punzone*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, diretto da M. Laclotte con la collaborazione di J. - P. Cuzin, ed. it. diretta da E. Castelnuovo e B. Toscano, IV, Torino 1993, pp. 428-483.

S. SKERL DEL CONTE, *Vitale da Bologna e la sua bottega nella chiesa di Sant'Apollonia a Mezzaratta*, Bologna 1993.

A. M. SPIAZZI, *La storia del tessile in area veneta dal secolo XIV alla metà del secolo XV. Repertorio iconografico e stilistico*, in *Tessuti nel Veneto. Venezia e la terraferma*, a cura di G. Ericani e P. Frattaroli, Verona 1993, pp. 171-190.

Tessuti nel Veneto. Venezia e la terraferma, a cura di G. Ericani e P. Frattaroli, Verona 1993.

T. VERDON, *Il battistero: arte e teologia*, in *La basilica di S. Marco. Arte e simbologia*, a cura di

B. Bertoli, Venezia 1993, pp. 73-88.

1993-1994

A. P. BOVO, *Non vidi pretiosiores tumbas et sepuluras pomposiores. Monumenti sepolcrali medievali nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Udine, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Conservazione dei beni culturali, rel. Prof. F. Zuliani, a.a. 1993-1994.

1994

J. ANDREWS AIKEN, *Truth in images: from the technical drawings of Ibn al-Razzaz al-Jazari, Campanus of Novara, and Giovanni de' Dondi to the perspective projection of Leon Battista Alberti* *Jahr*, "Viator", XXV, 1994, pp. 325-359.

Attorno a Giusto de' Menabuoi: aggiornamenti e studi sulla pittura a Padova nel Trecento, Atti della Giornata di studio (Padova, 18 dicembre 1990), a cura di A. M. Spiazzi, Treviso 1994.

E. AVAGNINA, *La Croce stazionale di Guariento del Museo di Bassano. Considerazioni a margine del restauro*, in *Attorno a Giusto de' Menabuoi. Aggiornamenti e studi sulla pittura a Padova nel Trecento*, Atti della giornata di studio (Padova, 18 dicembre 1990), a cura di A. M. Spiazzi, Padova 1994, pp. 77-82.

L. BAGGIO, *Sperimentazioni prospettiche e ricerche scientifiche a Padova nel secondo Trecento*, "Il Santo", 2, 1994, 34, pp. 173-232.

E. BOREA, *Per la fortuna dei primitivi: la Istoria practica di Stefano Mulinari e la Venezia pittrice di Gian Maria Sasso*, in *Hommage à Michel Laclotte: études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, a cura di P. Rosenberg, Milano 1994, pp. 503-521.

M. BOSKOVITS, *Per Stefano da Ferrara, pittore trecentesco*, in *Hommage à Michel Laclotte: études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, a cura di P. Rosenberg, Milano 1994, pp. 56-67.

J. CANNON, *The creation, meaning, and audience of the early Senese polyptych: evidence from the friars*, in *Italian altarpieces: 1250-1550. Function and design*, ed. by E. Borsook, Oxford 1994, pp. 41-79.

E. EGG, *Arte nel Burgraviato*, Lana 1994.

G. ERICANI, *Problemi di restauro e revisione critica degli affreschi di San Nicolò a Piove di Sacco*, in *Attorno a Giusto de' Menabuoi: aggiornamenti e studi sulla pittura a Padova nel Trecento*, Atti della giornata di studio (Padova, 18 dicembre 1990), a cura di A. M. Spiazzi, Treviso 1994, pp. 63-76.

R. FERRAZZA, *Palazzo Davanzati e le collezioni di Elia Volpi*, Firenze 1994.

F. FLORES D'ARCAIS (a), *Il Trecento. La pittura, parte seconda*, in *Storia di Venezia. Temi. L'arte*, I, a cura di R. Pallucchini, Roma 1994, pp. 237-303.

F. FLORES D'ARCAIS (b), *Precisazioni e proposte per la datazione dell'abside della cappella degli Scrovegni*, in *Studi di Storia dell'Arte in onore di Mina Gregori*, a cura di M. Boskovits,

Milano 1994, pp. 13-15.

F. HASKELL, *Old master exhibitions and the second "Rediscovery of the primitives"*, in *Hommage à Michel Laclotte: études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, a cura di P. Rosenberg, Milano 1994, pp. 552-564.

Hommage à Michel Laclotte: études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance, a cura di P. Rosenberg, Milano 1994.

I. HUECK, *Proposte per l'assetto originario delle tavole del Guariento nell'ex cappella carrarese di Padova*, in *Attorno a Giusto de' Menabuoi: aggiornamenti e studi sulla pittura a Padova nel Trecento*, Atti della giornata di studio (Padova, 18 dicembre 1990), a cura di A. M. Spiazzi, Treviso 1994, pp. 83-96.

A. IACOBINI, *L'architettura religiosa*, in *Storia di Venezia. Temi. L'arte*, I, Roma 1994, pp. 200-210.

C. LEONARDI, *Le scienze alla corte di Federico II*, Turnhout 1994, (Micrologus, II).

N. E. MULLER, *Reflections on Ugolino di Niero's Santa Croce Polyptych*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 57, 1994, pp. 45-74.

S. ORIANA, *Indagini conoscitive sull'Angelo dei Principati di Guariento nel Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna di Arezzo*, in *Attorno a Giusto de' Menabuoi: aggiornamenti e studi sulla pittura a Padova nel Trecento*, Atti della Giornata di studio (Padova, 18 dicembre 1990), a cura di A. M. Spiazzi, Treviso 1994, pp. 97-103.

F. ROSSI, *Catalogo della Pinacoteca Vaticana, III, Il Trecento: Umbria, Marche, Italia del nord*, Città del Vaticano 1994.

E. SKAUG, *Punch marks from Giotto to Fra Angelico: attribution, chronology, and workshop relationships in Tuscan panel painting; with particular consideration to Florence, c. 1330-1430*, Oslo 1994.

E. TABURET-DELAHAYE, *Lo smalto traslucido a Siena e a Parigi nella prima metà del Trecento*, in *Il Gotico europeo in Italia*, a cura di V. Pace e M. Bagnoli, Napoli 1994, pp. 325-341.

The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe: 1300-1500, catalogo della mostra (Amsterdam, Rijksmuseum, 26 novembre 1994 – 26 febbraio 1995), a cura di H. van Os, E. Honée, H. Nieuwdorp, B. Ridderbos, London 1994.

W. F. VOLBACH, *Gli smalti della Pala d'oro*, in *La pala d'oro*, a cura di H. R. Hahnloser e R. Polacco, Venezia 1994, pp. 1-71.

1994-1995

L. GALLETTO, *Ruolo dell'Accademia Patavina nello sviluppo delle scienze agrarie nei secoli XVIII e XIX*, "Atti e memorie dell'Accademia patavina di scienze, lettere ed arti di Padova", CVII, 1994-1995, pp. 129-134.

1995

- D. BANZATO, *La Croce di Giotto dei Musei Civici di Padova. Ipotesi di collocazione originaria e precedenti restauri*, in *La Croce di Giotto. Il restauro*, a cura di D. Banzato, Milano 1995, pp. 26-40.
- Basilica del Santo. Dipinti, sculture, tarsie, disegni e modelli*, a cura di G. Lorenzoni e E. M. Dal Pozzolo, Padova-Roma 1995.
- D. BENATI, *Disegno del Trecento riminese*, in *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, Catalogo della mostra (Rimini, Museo della Città, 20 agosto 1995 – 7 gennaio 1996), a cura di D. Benati, Milano 1995, pp. 29-57.
- A. DE MARCHI, *Una tavola della Narodna Galerija di Ljubljana e una proposta per Marco di Paolo Veneziano*, in *Gotika v Sloveniji*, Atti del Convegno di studi (Ljubljana, 20-22 ottobre 1994), a cura di J. Höfler, Ljubljana 1995, pp. 241-256.
- D. GALLIO, D. LONGHI, *S. Antonio Abate in Padova. La chiesa e il complesso monumentale*, Padova 1995.
- D. GALLO, *Appunti per uno studio delle cancellerie signorili venete del Trecento*, in *Il Veneto nel medioevo. Le signorie trecentesche*, a cura di A. Castagnetti e G. M. Varanini, Verona 1995, pp. 125-161.
- P. GIANDEBIAGGI, *Evoluzione della prospettiva tra 1300 e 1400: il ruolo di Biagio Pelacani da Parma*, "Archivio storico per le province Parmensi", 46, 1994 (1995), pp. 503-515.
- Gotika v Sloveniji*, Atti del Convegno di studi (Ljubljana, 20-22 ottobre 1994), a cura di J. Höfler, Ljubljana 1995.
- Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, Catalogo della mostra (Rimini, Museo della Città, 20 agosto 1995 – 7 gennaio 1996), a cura di D. Benati, Milano 1995.
- C. KING, *Women as patrons: nuns, widows and rulers*, in *Siena, Florence and Padua. Art, Society and Religion 1280-1400*, ed. by D. Norman, New Haven 1995, 2 voll., II, pp. 243-266.
- M. MAFFEI, *La loggia del Consiglio di Padova: la ricostruzione della sede del Consiglio della Comunità (1491-1535)*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", 83, 1994 (1995), pp. 65-115.
- A. MARTINDALE, *Painting the Palace. Studies in the History of Medieval Secular Painting*, London 1995.
- M. MEDICA, s.v. *Pietro da Rimini*, in *Il Trecento riminese: maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, catalogo della mostra (Rimini, Museo della Città, 20 agosto 1995 – 7 gennaio 1996), a cura di D. Benati, Milano, 1995, pp. 291-293.
- M. MEROTTO GHEDINI, *La chiesa di Sant'Agostino in Padova. Storia e ricostruzione di un monumento scomparso*, Padova 1995.
- D. NORMAN, "Splendid models and examples from the past": *Carrara patronage of art*, in *Siena Florence and Padua: Art, society and religion 1280-1400*, ed. by D. Norman, Singapore 1995, 2 voll., I, pp. 155-175.

- J. POLZER, *Andrea di Bonaiuto's Via Veritatis and Dominican thought in late medieval Italy*, "The Art Bulletin", 77, 1995, pp. 263-289.
- G. PREVITALI, *Scultura e smalto traslucido nell'oreficeria toscana del primo Trecento: una questione preliminare*, "Prospettiva", 79, 1995, pp. 2-17.
- Siena, Florence and Padua. Art, Society and Religion 1280-1400*, ed. by D. Norman, New Haven 1995, 2 voll.
- S. SKERL DEL CONTE, *Aggiornamenti su Vitale da Bologna e i suoi seguaci in Friuli*, in *Gotika v Sloveniji*, Atti del Convegno di studi (Ljubljana, 20-22 ottobre 1994), a cura di J. Höfler, Ljubljana 1995, pp. 213-226.
- S. SKERL DEL CONTE, *Antonio Veneziano e Taddeo Gaddi nella Toscana della seconda metà del Trecento*, Udine 1995.
- A. TAMBINI, s.v. *Giuliano da Rimini*, in *Il Trecento riminese: maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, catalogo della mostra (Rimini, Museo della Città, 20 agosto 1995 – 7 gennaio 1996), a cura di D. Benati, Milano, 1995, pp. 289-290.
- A. TAMBINI, *Sulla pittura del Trecento in Friuli al seguito di Vitale da Bologna*, "Critica d'Arte", 58, 1995, 4, pp. 38-46.
- A. TARTUFERI, *Note in margine ad un trattato sulla decorazione punzonata dei dipinti trecenteschi*, "Arte Cristiana", LXXXIII, 1995, 771, pp. 478-482.
- 1996**
- L. BOLZONI, *La predica dipinta. Gli affreschi del Trionfo della morte e la predicazione domenicana*, in *Il Camposanto di Pisa*, a cura di C. Baracchini ed E. Castelnuovo, Torino 1996, pp. 97-114.
- E. BRADFORD SMITH, *George Grey Barnard: artist, collector, dealer, curator*, in *Medieval art in America: patterns of collecting, 1800 – 1940*, University Park (PA) 1996, pp. 133-142.
- G. BRIZIARELLI, *Correzioni alla ricostruzione delle "Storie di Sant'Orsola" di Tomaso da Modena e considerazioni sull'architettura degli Eremitani*, "Arte Veneta", 48, 1996, pp. 90-93.
- M. CASINI, *I gesti del principe. La festa politica a Firenze e Venezia in età rinascimentale*, Venezia 1996.
- B. COLE, *Virtues and Vices in Giotto's Arena Chapel Frescoes*, in *Studies in the History of Italian Art, 1250-1550*, London 1996, pp. 337-363.
- L. ANDERGASSEN, *Sarntaler Kirchenkunst*, Lana 1996.
- F. FLORES D'ARCAIS, s.v. *Guariento d'Arpo*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VII, Roma 1996, pp. 130-135.
- G. IVERSEN, *"Supera agalmata": angels and the celestial hierarchy in sequences and tropes*:

examples from Moissac, in Liturgy and the arts in the Middle Ages. Studies in honour of C. Clifford Flanigna, ed. by E. L. Lillie, Copenhagen 1996, pp. 95-133.

D. LEVI, *Appunti su Luigi Lanzi e alcuni corrispondenti veneti e friulani, in Ad Alessandro Conti (1946-1994), a cura di F. Caglioti, M. Fileti Mazza e U. Parrini, Pisa 1996, (Quaderni del Seminario di Storia della Critica d'arte, 6), pp. 247-267.*

M. E. MALLETT, *La conquista della Terraferma, in Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima. IV. Il Rinascimento: politica e cultura, a cura di A. Tenenti, Roma 1996, pp. 181-244.*

C. MERZENICH, *Dorature e policromie delle parti architettoniche nelle tavole d'altare toscane fra Trecento e Quattrocento, "Kermes", IX, 1996, 26, pp. 51-71.*

Pisanello. Le peintre aux sept vertus, catalogo della mostra (Musée du Louvre, Paris, 6 maggio – 5 agosto 1996), a cura di D. Cordellier, C. Lanfranc de Panthou, E. Moench, F. Rossi, G. Toscano e S. de Turckheim-Pey, Paris 1996.

Quadri da stimarsi...Documenti per una storia del collezionismo d'arte a Ferrara nel Settecento, a cura di A. Faoro e L. Scardino, Ferrara 1996.

G. RAVASI, *Angeli: spiritualità e arte, Milano 1996.*

V. M. SCHMIDT, *Duccio's "Madonna of the Franciscans": a note on its iconography and function, Turnhout 1996.*

P. TIETO, *San Nicolò in Piove di Sacco: storia, arte, religiosità, Padova 1996.*

A. VIGGIANO, *Il Dominio da terra: politica e istituzioni, in Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima. IV. Il Rinascimento: politica e cultura, a cura di A. Tenenti, Roma 1996, pp. 529-575.*

C. WARR, *Painting in late fourteenth-century Padua: the patronage of Fina Buzzacarini, "Renaissance studies", 10, 1996, pp. 139-155.*

W. WOLTERS, *Leopardi oder Lombardi? Zur Autorschaft der Modelle für die Sockel der Fahnenmasten auf der Piazza S. Marco in Venedig, in Correspondances. Festschrift für Margret Stuffmann zum 24 November 1996, a cura di H. Bauereisen, M. Sonnabend e M. Stuffmann, Mainz 1996, pp. 51-67.*

F. ZULIANI, *La pittura del Trecento in Friuli, in In domo habitationis. L'arredo in Friuli nel tardo Medioevo, a cura di G. Fiaccadori e M. Grattoni d'Arcano, Venezia 1996, pp. 26-37.*

1997

E. BORDIGNON FAVERO, *Sergio Bettini: docenza universitaria e attività museale, Loreggia (Pd) 1997.*

U. FRANZOI, F. ROITER, *Il Palazzo Ducale, Ponzano – Treviso 1997.*

P. FORTINI BROWN, *Committenza e arte di Stato, in Storia di Venezia. III. La formazione dello*

stato patrizio, a cura di G. Arnaldi, G. Cracco e A. Tenenti, Roma 1997, pp. 783-824.

Images in Ivory. Precious Objects in the Gothic Age, catalogo della mostra (Detroit, 9 marzo – 11 maggio 1997; Baltimora, 22 giugno – 31 agosto 1997), ed. by P. Barnet, Detroit 1997.

D. JAFFÉ, *Paintings: an illustrated summary catalogue of the collections of the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles 1997.

E. MERKEL, *Rifacimenti musivi in facciata della basilica di San Marco*, in *Storia dell'arte marciara: i mosaici*, Atti del Convegno internazionale di studi (Venezia, 11-14 ottobre 1994), a cura di R. Polacco, Venezia 1997, pp. 305-322.

A. RANDOLPH, *Regarding Women in Sacred Space*, in *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, ed. by G. A. Johnson and S. F. Matthews Grieco, Cambridge 1997, pp. 17-41.

V. M. SCHMIDT, *Die Funktionen der Tafelbilder mit der thronenden Madonna in der Malerei des Duecento*, "Medelingen van het Nederlands Instituut te Rome", 55, 1996 (1997), pp. 44-82.

S. SKERL DEL CONTE, *Antiche e nuove proposte per la decorazione pittorica del Cappellone degli Spagnoli a Santa Maria Novella*, "Critica d'arte", 59, 1996 (1997), 7, pp. 33-42.

S. SPADA PINTARELLI, *Affreschi in Alto Adige*, Venezia 1997.

G. M. VARANINI, *"Bella Venezia, non ti lascio più": formazione e carriera di Gino Fogolari sino al 1910*, in *Altrove, non lontano. Scritti di amici per Raffaella Piva*, a cura di G. Tomasella, Saonara (Pd) 1997, pp. 153-170.

1997-1998

N. MANFRIN, *I dipinti della collezione Manfrin*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, rel. Prof. A. Mariuz, A.A. 1997-1998.

1998

R. BAXTER, *Bestiaries and their users in the Middle Ages*, London 1998.

J. BASCHET, s.v. *Paradiso*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, IX, Roma 1998, pp. 169-174.

D. BENATI, s.v. *Pietro da Rimini*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, IX, Roma 1998, pp. 408-409.

F. BISOGNI, *L'abito di Margherita*, in *Margherita da Cortona. Una storia emblematica di devozione narrata per testi e immagini*, catalogo della mostra (Cortona, 1997), a cura di L. Corti e R. Spinelli, Milano 1998, pp. 33-46.

L. BOURDUA, *De origine et progressu ordinis fratrum heremitarum: Guariento and the Eremitani in Padua*, "Papers of the British School at Rome", LXVI, 1998, pp. 177-192.

B. BRUDERER EICHBERG, *Les neuf choeurs angéliques. Origine et évolution du thème dans l'art du Moyen Âge*, Thèse de doctorat dirigée par Y. Christe et soutenue à l'Université de Genève, le 22 février 1997, Poitiers 1998.

- R. CALLEGARI, *Il mercato dell'arte a Venezia alla fine del Settecento e Giovanni Maria Sasso*, in *Scritti sull'arte padovana del Rinascimento*, Udine 1998, pp. 287-234.
- F. CECCHINI, *Artisti, committenti e "perspectiva" in Italia alla fine del Duecento*, in *La prospettiva. Fondamenti teorici ed esperienze figurative dall'Antichità al mondo moderno*, Atti del Convegno internazionale di studi dell'Istituto Svizzero di Roma (Roma 11-14 settembre 1995), a cura di R. Sinisgalli, Fiesole 1998, pp. 56-74.
- F. CECCHINI, *"Le misure secondo l'apparenza". Ottica e illusionismo nella scultura del Duecento: tracce figurative e testimonianze letterarie*, in *Micrologus. La visione e lo sguardo nel Medioevo*, VI, Firenze 1998, 2 voll., II, pp. 167-185.
- F. CECCHINI, s.v. *Ottica*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, IX, Roma 1998, pp. 10-15.
- E. CIONI, *Scultura e smalto traslucido nell'oreficeria senese dei secoli XIII e XIV*, Firenze 1998.
- C. CLASSEN, *The color of angels: cosmology, gender and the aesthetic imagination*, London 1998.
- J. FAJT, *Magister Theodoricus, court painter to Emperor Charles IV. The pictorial decoration of the shrines at Karlštejn Castle*, Prague 1998.
- G. FEDERICI VESCOVINI, s. v. *Prospettiva*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, IX, Roma 1998, pp. 750-755.
- T. FRANCO, *Michele Giambono e il monumento a Cortesia da Serego*, Padova 1998.
- T. FRANCO, *Pisanello et les expériences complémentaires de la peinture et de la sculpture à Vérone entre 1420 et 1440*, in *Pisanello*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parigi, 26-28 giugno 1996), ed. by D. Cordellier, B. Py, Paris 1998, 2 voll., I, pp. 121-160.
- E. S. FRINTA, *Punched decoration on late Medieval panel and miniature painting*, Prague 1998.
- D. GALLO, *Università e signoria a Padova dal XIV al XV secolo*, Padova 1998.
- D. KECK, *Angels and angeology in the Middle Ages*, New York 1998.
- C. KING, *Renaissance Women Patrons. Wives and Widows in Italy, c. 1300-1550*, Manchester 1998.
- B. G. KOHL, *Padua under the Carrara, 1318-1405*, Baltimore-London 1998.
- La prospettiva. Fondamenti teorici ed esperienze figurative dall'Antichità al mondo moderno*, Atti del Convegno internazionale di studi dell'Istituto Svizzero di Roma (Roma 11-14 settembre 1995), a cura di R. Sinisgalli, Fiesole 1998.
- G. MARIANI CANOVA, *Duodecim celestia signa et septem planete cum suis proprietatibus: l'immagine astrologica nella cultura figurativa e nell'illustrazione libraria a Padova tra Trecento e Quattrocento*, in *Il palazzo della Ragione di Padova. Indagini preliminari per il restauro – Studi e ricerche*, a cura di A. M. Spiazzi, Treviso 1998, pp. 23-56.
- E. MATTALIANO, *La collezione Costabili*, a cura di G. Agostini, Venezia 1998.

- M. MESSINA, *La decorazione dei fondi oro nella pittura riminese del Trecento*, “Studi Romagnoli”, XLIX, 1998, pp. 391-401.
- M. MINAZZATO, *Il Liber Physiognomiae padovano-ferrarese*, in *Il palazzo della Ragione di Padova. Indagini preliminari per il restauro – Studi e ricerche*, a cura di A. M. Spiazzi, Treviso 1998, pp. 63-67.
- G. SCALFANI, *Il significato storico di uno scorcio del “Cappellone degli Spagnoli” in Santa Maria Novella*, “Memorie domenicane”, n.s., 28, 1997 (1998), pp. 475-480.
- F. SIGNORI, *Toponomastica Storica Bassanese: cultura e storia di Bassano e del suo territorio sulla scorta dei mille nomi di vie, borghi, contrade, chiese, porte e piazze cittadine dalle origini ad oggi*, Bassano del Grappa 1998, (Quaderni bassanesi. Storia, 3).
- S. SKERL DEL CONTE, *Pisanello et la culture du XIV^e siècle*, in *Pisanello*, Atti del Convegno (Parigi, 26-28 giugno 1996), ed. by D. Cordellier and B. Py, Parigi 1998, 2 voll., I, pp. 45-71.
- E. VICINI, *Guariento. Battesimo di Cristo*, “Museo in Rivista. Notiziario dei Musei Civici di Pavia”, I, 1998, pp. 114-115.
- 1999**
- Altichiero da Zevio nell’oratorio di San Giorgio. Il restauro degli affreschi*, a cura di L. Baggio, G. Colalucci, D. Bertolotti, Roma 1999.
- L. BAGGIO, *Storia e arte nell’oratorio di San Giorgio*, in *Altichiero da Zevio nell’oratorio di San Giorgio. Il restauro degli affreschi*, a cura di L. Baggio, G. Colalucci, D. Bertolotti, Roma 1999, pp. 11-31.
- C. BOLGIA, s.v. *Soffitto*, in *Enciclopedia dell’Arte Medievale*, X, Roma 1999, pp. 767-775.
- S. COLLODO, *Società e istituzioni in area veneta. Itinerari di ricerca (secoli XII-XV)*, Fiesole 1999.
- Fondi oro. Una collezione per Milano*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Refettorio delle Stelline, 2 dicembre 1999 – 30 gennaio 2000), a cura di A. Paolucci e G. Freuler, Milano 1999.
- A. MANNO, *Politica, religione e astrologia a Venezia nel Trecento*, in *Il poema del tempo. I capitelli del Palazzo Ducale di Venezia. Storia e iconografia*, a cura di A. Manno, Venezia 1999, pp. 37-186.
- A. DE MARCHI, *Tavole veneziane, frescanti emiliani e miniatori bolognesi. Rapporti figurativi tra Veneto ed Emilia in età gotica*, in *La pittura emiliana nel Veneto*, a cura di S. Marinelli e A. Mazza, Modena 1999, pp. 1-44.
- M. M. DONATO, “*Pictorie studium*”: appunti sugli usi e lo statuto della pittura nella Padova dei Carraresi (e una proposta per le “città liberate” di Altichiero e di Giusto al Santo), “Il Santo”, 2, 1999, 39, pp. 467-504.
- M. HOCHMANN, *Marcantonio Michiel e la nascita della critica veneziana*, in *La pittura nel*

Veneto. Il Cinquecento, a cura di M. Lucco, Milano 1999, 3 voll., III, pp. 1181-1202.

Il poema del tempo. I capitelli del Palazzo Ducale di Venezia. Storia e iconografia, a cura di A. Manno, Venezia 1999.

La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione – Palazzo del Monte; Rovigo, Accademia dei Concordi, 21 marzo – 27 giugno 1999), a cura di G. Baldissin Molli, G. M. Canova e F. Toniolo, Modena 1999.

A. LERMER, *Planetengötter im Gotteshaus: zur Ikonographie von Guarientos Freskenzyklus der sieben Planeten und Lebensalter in der Eremitanikirche zu Padua*, "Arte medievale", 11, 1997 (1999), 1-2, pp. 151-169.

Luigi Coletti, Atti del Convegno di studi (Treviso, 29-30 aprile 1998), a cura di A. Diano, Treviso 1999.

A. NIERO, *The Angels in the Baptistry*, in *The Basilica of St. Mark in Venice*, ed. by E. Vio, Venice 1999, pp. 154-156.

E. L. SAAK, *The Creation of Augustinian Identity in the Later Middle Ages*, "Augustiniana", 49, 1999, pp. 109-164 e 251-286.

R. SIGNORA, *Un contributo sugli affreschi della chiesa di San Floriano*, in *La chiesa di San Floriano a San Giovanni di Polcenigo*, a cura di C. Sottile, Pordenone 1999, pp. 59-85.

G. TIGLER, *Le facciate del palazzo, l'ispirazione dell'artista. La cultura figurativa di "Filippo Calendario"*, in *Il poema del tempo. I capitelli del Palazzo Ducale di Venezia. Storia e iconografia*, a cura di A. Manno, Venezia 1999, pp. 17-33.

2000

M. BACCI, *Pro remedio animae. Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale, secoli XIII e XIV*, Pisa 2000.

G. BALDISSIN MOLLI, *"Debième adure tuti li ornamenti de oro i quali porta vostre moyere e vostre fiole ale rechie": note sull'oreficeria padovana nel Trecento*, in *Giotto e il suo tempo*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 25 novembre 2000 – 29 aprile 2001), a cura di M. Cisotto Nalon, Milano 2000, pp. 265-275.

D. BANZATO, *Guariento*, in *Giotto e il suo tempo*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 25 novembre 2000 – 29 aprile 2001), a cura di M. Cisotto Nalon, Milano 2000, pp. 176-185.

D. BENATI, s.v. *Vitale da Bologna (o di Aymo degli Equi)*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, XI, Roma 2000, pp. 699-705.

D. BLUME, *Regenten des Himmels: Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance*, Berlin 2000.

E. BONORA, *"Flânerie idéologique" dans la Venise du XVIe siècle: Francesco Sansovino et son guide (1581)*, in *Les guides imprimés du XVIe au XXe siècle. Villes, paysages, voyages*, a cura di

G. Chabaud e É. Cohen, Paris 2000, pp. 297-306.

V. CURZI, *Pittura veneta nei taccuini marchigiani di Giovan Battista Cavalcaselle: questioni di critica e mercato nel viaggio del 1858*, in *Pittura veneta nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Cinisello Balsamo 2000, pp. 307-321.

Da Paolo Veneziano a Canova. Capolavori dei musei veneti restaurati dalla Regione del Veneto 1984-2000, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 22 gennaio – 30 aprile 2000), a cura di G. Fossaluzza, Venezia 2000.

A. DE MARCHI, *Il momento sperimentale. La prima diffusione del giottismo*, in *Tr3cento. Pittori gotici a Bolzano*, catalogo della mostra (Bolzano, Städtisches Museum, 29 aprile – 23 luglio 2000), a cura di A. De Marchi, T. Franco e S. Spada Pintarelli, Trento 2000, pp. 47-117.

A. DRAGHI, M. ROSSETTO, M. SANDANO, *I monasteri scomparsi di Santa Chiara 'nova cella' e San Bernardino da Siena a Padova. Un recupero storico*, Padova 2000.

I. FAVARETTO, *Origini del collezionismo nel Veneto*, in *La curiosità e l'ingegno. Collezionismo scientifico e metodo sperimentale a Padova nel Settecento*, a cura del Centro Musei Scientifici, Padova 2000, pp. 50-67.

F. FLORES D'ARCAIS (a), *Guariento e Bolzano*, in *Tr3cento. Pittori gotici a Bolzano*, catalogo della mostra (Bolzano, Städtisches Museum, 29 aprile – 23 luglio 2000) a cura di A. De Marchi, T. Franco e S. Spada Pintarelli, Trento 2000, pp. 119-133.

F. FLORES D'ARCAIS (b), *La tipologia delle tombe dogali veneziane in età gotica*, in *L'Architettura gotica veneziana*, Atti del Convegno internazionale di studio (Venezia, 27-29 novembre 1996), a cura di F. Valcanover e W. Wolters, Venezia 2000, pp. 205-210.

P. FERRARO, *Sulle tracce dei "magistri coffanari" nella terraferma veneta. L'esempio di Padova in documenti d'archivio del XV secolo*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", 89, 2000, pp. 93-122.

Giotto e il suo tempo, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 25 novembre 2000 – 29 aprile 2001), a cura di M. Cisotto Nalon, Milano 2000.

L'architettura gotica veneziana, Atti del Convegno internazionale di studio (Venezia, 27-29 novembre 1996), a cura di F. Valcanover e W. Wolters, Venezia 2000.

G. LORENZONI, *Per una possibile conclusione, con particolare riferimento ai pontili*, in *Il Duomo di Modena e la Basilica di San Zeno*, a cura di G. Lorenzoni e G. Valenzano, Verona 2000, pp. 236-270.

D. PINCUS (a), *Hard times and ducal radiance: Andrea Dandolo and the construction of the ruler in the fourteenth-century Venice*, in *Venice reconsidered. The history and civilization of an Italian city-state, 1297-1797*, ed. by J. J. Martin, Baltimore 2000, pp. 89-136.

D. PINCUS (b), *The Tombs of the Doges of Venice*, Cambridge (MA), 2000.

L. PUPPI, *Geografia di un crinale: Filippo Calendario tra storia e leggenda*, in *L'architettura*

gotica veneziana, Atti del Convegno internazionale di studio (Venezia, 27-29 novembre 1996), a cura di F. Valcanover e W. Wolters, Venezia 2000, pp. 99-103.

J. RICHARDS, *Altichiero. An Artist and his Patrons in the Italian Trecento*, Cambridge 2000.

M. T. SAMBIN DE NORCEN, *Spazio pubblico e propaganda politica nella Padova signorile*, in *Lo spazio nelle città venete (1152-1348). Espansione urbana, tessuti viari, architetture*, a cura di E. Guidoni e U. Soragni, Verona 2000, pp. 198-212.

G. S. SCARPA, *Nicoletto Semitecolo nel Duomo di Padova*, in *Dipinti veneti. Collezione Luciano Sorlini*, a cura di R. Polacco e E. Martini, Brescia 2000, pp. 386-390.

M. SCHILLER, *Il Palazzo Ducale di Venezia. Le facciate medievali*, in *L'architettura gotica veneziana*, Atti del Convegno internazionale di studio (Venezia, 27-29 novembre 1996), a cura di F. Valcanover e W. Wolters, Venezia 2000, pp. 351-427.

V. M. SCHMIDT, *La "Madonna dei francescani" di Duccio: forma, contenuti, funzione, "Prospettiva"*, 97, 2000, pp. 30-44.

G. TIGLER, *La scultura del Trecento a Padova*, in *Giotto e il suo tempo*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 25 novembre 2000 – 29 aprile 2001), a cura di M. Cisotto Nalon, Milano 2000, pp. 248-261.

Trecento. Pittori gotici a Bolzano, catalogo della mostra (Bolzano, Städtisches Museum, 29 aprile – 23 luglio 2000), a cura di A. De Marchi, T. Franco e S. Spada Pintarelli, Trento 2000.

J. TRIPPS, *Das handelnde Bildwerk in der Gotik*, Berlin 2000.

2001

G. BALDISSIN MOLLI, *L'oreficeria a Padova nell'età di Giotto*, "Padova e il suo territorio", 16, 2001, 90, pp. 27-29.

D. BANZATO, *Guariento*, "Padova e il suo territorio", 16, 2001, 90, pp. 34-37.

R. BELLUCCI, *La Croce di Sarzana tra materia e immagine*, in *Pinxit Guillelmus. Il restauro della Croce di Sarzana*, a cura di M. Ciatti e C. Frosinini, Firenze 2001, pp. 41-53.

D. BLUME, *Gli astri e gli dei: astronomia, astrologia e iconografia dai Greci all'Europa medievale*, Torino 2001.

L. CABURLOTTO, *Nella cerchia di Giovanni de Lazara: Pietro Brandolese e Giannantonio Moschini*, in *Fabio di Maniago e la storiografia artistica in Italia e in Europa tra Sette e Ottocento*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Pordenone, 25-26 novembre; Udine, 27 novembre 1990), a cura di C. Furlan, M. Grattoni d'Arcano e F. Bernabei, Udine 2001, pp. 161-170.

G. CIAPPELLI, *La devozione domestica nelle ricordanze fiorentine (fine XIII-inizio XVI secolo)*, "Quaderni di storia religiosa. Religione Domestica", VIII, 2001, pp. 79-115.

M. CIATTI, *Il restauro e gli studi*, in *Giotto. La croce di Santa Maria Novella*, a cura di M. Ciatti e

- M. Seidel, Firenze 2001, pp. 25-64.
- E. COZZI, *Il ciclo giottesco*, in *L'abbazia di Santa Maria di Sesto: l'arte medievale e moderna*, a cura di G. C. Menis e E. Cozzi, Pordenone 2001, pp. 39-155.
- R. J. CRUM, *Controlling Women or Women Controlled? Suggestions for Gender Roles and Visual Culture in the Italian Renaissance Palace*, in *Beyond Isabella: secular women patrons of art in Renaissance Italy*, ed. by S. E. Reiss and D. G. Wilkins, Kirskville 2001, pp. 37-50.
- S. DALE, *A House Divided: San Pietro in Ciel D'Oro in Pavia and the Politics of Pope John XXII*, "Journal of Medieval History", 27, 2001, 1, pp. 55-77.
- Dall'Accademia dei Ricovrati all'Accademia Galileiana*, Atti del Convegno storico per il IV centenario della fondazione (1599-1999) (Padova, 11-12 aprile 2000), a cura di E. Riondato, Padova 2001.
- Ezzelini. Signori della Marca nel cuore dell'Impero di Federico II*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, palazzo Bonaguro, 16 settembre 2011 – 6 gennaio 2002), a cura di C. Bertelli e G. Marcadella, Bassano-Vicenza 2001.
- F. FLORES D'ARCAIS, *Altichiero e Avanzo. La cappella di San Giacomo*, Milano 2001.
- C. FRUGONI, *Medioevo sul naso: occhiali, bottoni e altre invenzioni medievali*, Roma 2001.
- E. GRASMAN, *Raimond van Marle (1887 – 1936). Een kort leven in de kunst*, "Incontri", XVI, 2001, 3/4, pp. 167-179.
- B. G. KOHL, *Fina da Carrara, née Buzzacarini: consort, mother and patron of art in Trecento Padua*, in *Beyond Isabella: secular women patrons of art in Renaissance Italy*, ed. by S. E. Reiss, Kirskville 2001, pp. 19-35.
- L'abbazia di Santa Maria di Sesto: l'arte medievale e moderna*, a cura di G. C. Menis e E. Cozzi, Pordenone 2001.
- L. PARMEGGIANI, *La Madonna del Pilastro al Santo di Padova. Una Madonna cremonese e gli affreschi di Casa Minerbi a Ferrara: un'ipotesi di attribuzione a Stefano da Ferrara*, "Ferrariae Decus", XVIII, 2001, pp. 74-78.
- S. PETTENATI, *I vetri decorati*, in *Giotto. La Croce di Santa Maria Novella*, a cura di M. Ciatti e M. Seidel, Firenze 2001, pp. 203-215.
- D. RIGAUX, *Les couleurs de la prière. L'image sainte dans la maison à la fin du Moyen Âge*, "Quaderni di storia religiosa. Religione domestica", VIII, 2001, pp. 249-271.
- A. M. SMITH, *Alhacen's theory of visual perception: a critical edition, with english translation and commentary, of the first three books of Alhacen's De aspectibus, the medieval latin version of the Ibn al Haytam's Kitāb al-Manāzīr*, Philadelphia 2001.
- F. SORELLI, *Oggetti, libri, momenti domestici di devozione. Appunti per Venezia (secoli XII-XV)*, "Quaderni di storia religiosa. Religione domestica", VIII, 2001, pp. 55-77.

A. TARTUFERI, s.v. *Giuliano da Rimini (Giuliano di Martino)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVI, Roma 2001, pp. 764-767.

P. TOSETTI GRANDI, *La Chiesa e l'Ospitale di Sant'Antonio di Vienne*, "Padova e il suo territorio", XVI, 2001, 90, pp. 41-45.

J. TRIPPS, *Les images et la dévotion privée*, in *Iconoclasme. Vie et mort de l'image médiévale*, catalogo della mostra (Berna, Bernisches Historisches Museum, 2 novembre 2000 – 16 aprile 2001; Strasburgo, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, 12 maggio 2001 – 26 agosto 2001), a cura di C. Dupeux, P. Jezler e J. Wirth, Paris 2001, pp. 38-45.

Una vita per l'arte veneta, Atti della Giornata di studio in onore e in ricordo di Rodolfo Pallucchini (Venezia, 10 novembre 1999), a cura di G. M. Pilo, Gorizia 2001.

2002

Atlante. Tr3cento. Pittori gotici a Bolzano, a cura di A. De Marchi, T. Franco, V. Gheroldi e S. Spada Pintarelli, Trento 2002.

G. BALDISSIN MOLLI, *La Sacrestia del Santo e il suo tesoro nell'inventario del 1396: artigianati d'arte al tempo dei Carraresi*, Padova 2002.

P. BAROCCHI, *Sull'edizione del 1809 della "Storia pittorica della Italia" di Luigi Lanzi*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 25, 2001 (2002), pp. 297-307.

L. BOLZONI, *La rete delle immagini. Predicazioni in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino 2002.

L. CABURLOTTO, *Private passioni e pubblico bene: studio, collezionismo, tutela e promozione delle arti in Giovanni de Lazara (1744-1833)*, "Saggi e memorie di storia dell'arte" 25, 2001 (2002), pp. 121-217.

J. CANNON, *Beyond the limitations of visual typology: reconsidering the function and audience of three Vita panels of women saints*, "Studies in the History of Art", 61, 2002, pp. 290-313.

E. CASTELNUOVO, *"Propter quid imagines faciei faciunt". Aspetti del ritratto pittorico nel Trecento*, in *Le metamorfosi del ritratto*, a cura di R. Zorzi, Città di Castello 2002, pp. 33-50.

M. CIATTI, *The Typology, Meaning, and Use of Some Panel Paintings from the Duecento and Trecento*, in *Italian panel painting of the Duecento and Trecento*, ed. by V. M. Schmidt, New Haven 2002, (Studies in the history of art, 61), pp. 15-29.

D. COOPER, *Franciscan choir enclosures and the function of double-sided altarpieces in pre-Tridentine Umbria*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", LXIV, 2001 (2002), pp. 1-54.

E. COZZI, *Chiesa e convento dei Domenicani*, in *Atlante. Tr3cento. Pittori gotici a Bolzano*, a cura di A. De Marchi, T. Franco, V. Gheroldi e S. Spada Pintarelli, Trento 2002, pp. 64-66.

É. CROUZET-PAVAN, *Venice triumphant: the horizons of a myth*, Baltimore 2002.

- De lapidibus sententiae. Scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, a cura di T. Franco e G. Valenzano, Padova 2002.
- M. GAIER, *Facciate sacre a scopo profano: Venezia e la politica dei monumenti dal Quattrocento al Settecento*, Venezia 2002.
- S. GULLÌ, *Andrea Moschetti storico dell'arte padovana*, "Padova e il suo territorio", 17, 2002, 100, pp. 51-54.
- Il "Liber Ordinarius" della Chiesa padovana. Padova, Biblioteca Capitolare, ms E 57, sec. XIII*, a cura di G. Cattin e A. Vildera, con i contributi di A. Lovato e A. Tilatti, Padova 2002 (Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana, XXVII).
- Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra (Rimini, Castel Sismondo, 19 agosto – 29 dicembre 2002), a cura di F. Flores D'Arcais e G. Gentili, Cinisello Balsamo (Mi) 2002.
- Italian panel painting of the Duecento and Trecento*, ed. by V. M. Schmidt, New Haven 2002, (Studies in the history of art, 61).
- La Basilica di San Francesco ad Assisi*, a cura di G. Bonsanti, Modena 2002, 4 voll., (Mirabilia Italiae, 11).
- La scoperta dei primitivi fra Sette e Ottocento*, "Ricerche di Storia dell'Arte", 77, 2002.
- Le vie del Gotico. Il Trentino fra Trecento e Quattrocento*, a cura di L. Dal Prà, E. Chini e M. Botteri Ottaviani, Trento 2002, (Beni Artistici e Storici del Trentino. Quaderni, 8).
- D. LEVI, "Troppa modestia o troppo alta meta...": note sull'erudito padovano Giovanni de' Lazara, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", Classe di Lettere e Filosofia, 9/10, 2000 (2002), pp. 321-337.
- A. LOVATO, *Le processioni della Cattedrale di Padova*, in *Il "Liber Ordinarius" della Chiesa padovana. Padova, Biblioteca Capitolare, ms E 57, sec. XIII*, a cura di G. Cattin e A. Vildera, con i contributi di A. Lovato e A. Tilatti, Padova 2002 (Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana, XXVII), pp. CIX-CLVII.
- G. MARIANI CANOVA, *Per la storia della figura astrologica a Padova: il De imaginibus di Pietro d'Abano e le sue fonti*, in *De lapidibus sententiae. Scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, a cura di T. Franco e G. Valenzano, Padova 2002, pp. 213-224.
- M. MEROTTO GHEDINI, *Il tramezzo della chiesa dei santi Giovanni e Paolo a Venezia*, in *De lapidibus sententiae. Scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, a cura di T. Franco e G. Valenzano, Padova 2002, pp. 257-262.
- N. E. MULLER, *Nuove evidenze tecniche sull'"Annunciazione" di Guido da Siena a Princeton e un'ipotesi di ricostruzione del complesso di appartenenza*, "Prospettiva", 103/104, 2001 (2002), pp. 110-112.
- A. MURA, *Figure di pittori trecenteschi nei documenti d'archivio di area atesina*, in *Atlante. Tr3cento. Pittori gotici a Bolzano*, a cura di A. De Marchi, T. Franco, V. Gheroldi e S. Spada

Pintarelli, Trento 2002, pp. 292-298.

J. POLZER, , *The "Byzantine" Kahn and Mellon Madonnas: concerning their chronology, place of origin and method of analysis*, "Arte cristiana", 90, 2002, pp. 401-410.

G. RAGIONIERI, *La pittura e la miniatura del Trecento a Rimini e nei territori malatestiani*, in *Le arti figurative nelle corti dei Malatesti. XIII*, a cura di L. Bellosi, Rimini 2002, pp. 25-110.

R. RICCINI, *Gli occhiali presi sul serio: arte, storia, scienza e tecnologia della visione*, Milano 2002.

G. ROMANELLI, *Il ritratto assente: Marin Falier a Palazzo Ducale*, in *Le metamorfosi del ritratto*, a cura di R. Zorzi, Città di Castello (Pg) 2002, pp. 51-62.

A. ROUVERET, *Vitruve et les faux semblants*, in *La pittura parietale in Macedonia e Magna Grecia*, Atti del Convegno di studi in ricordo di Mario Napoli (Salerno-Paestum, 21-23 novembre 1996), a cura di A. Pontrandolfo, Salerno 2002, pp. 105-124.

E. L. SAAK, *High Way to Heaven. The Augustinian Platform between Reform and Reformation, 1292-1524*, Leiden-Boston-Köln 2002.

D. A. SMITH, *A History of the Lute from Antiquity to the Renaissance*, Lexington 2002.

Studio e studia: le scuole degli ordini mendicanti tra XIII e XIV secolo, Atti del XXIX convegno internazionale (Assisi, 11-13 ottobre 2001), Spoleto 2002.

G. TOMASELLA, *Le origini dell'insegnamento della storia dell'arte all'Università di Padova. Da Andrea Moschetti a Giuseppe Fiocco*, "Quaderni per la storia dell'Università di Padova", 35, 2002, pp. 69-96.

F. VELLUTI, *L'arredo domestico fisso dal Gotico al Rinascimento nel territorio cenedese, trevigiano e nel basso bellunese*, in *Interno veneto. Arredamento domestico fra Trevigiano e Bellunese dal Gotico al Rinascimento*, catalogo della mostra (Vittorio Veneto, Museo del Cenedese, 18 giugno – 28 settembre 2002), a cura di V. Pianca e F. Velluti, Vittorio Veneto 2002, pp. 29-30.

D. WILKINS, *Opening the doors to devotion: Trecento triptychs and suggestions concerning images and domestic practice in Florence*, in *Italian panel painting of the Duecento and Trecento*, ed. by V. M. Schmidt, New Haven 2002, (Studies in the history of art, 61), pp. 371-393.

2003

G. BALDISSIN MOLLI, *La committenza delle oreficerie*, in *Cultura, arte e committenza nella Basilica di S. Antonio di Padova nel Trecento*, Atti del Convegno internazionale (Padova 24-26 maggio 2001), a cura di L. Baggio e M. Benetazzo, Padova 2003, pp. 241-259.

J. BRAMS, *La riscoperta di Aristotele in Occidente*, Milano, 2003.

M. BUSSAGLIA, s.v. *Guariento*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LX, Roma 2003, pp. 325-329.

- S. CALIANDRO, *Réception, connaissance et lecture des oeuvres d'art: une analyse de la méthode d'attribution et du procès cognitif de Giovan Battista Cavalcaselle*, in *Sémiotique du beau. Groupe Eidos, Paris I/Paris VIII*, ed. by M. Costantini, Paris 2003, pp. 9-63.
- A. CALORE, *Un crocefisso "padovano" al Metropolitan Museum*, "Padova e il suo territorio", 18, 2003, 104, pp. 29-31.
- P. CASADIO, *L'attività udinese di Vitale da Bologna*, in *Artisti in viaggio, 1300-1450; presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, a cura di M. P. Frattolin, Udine 2003, pp. 33-53.
- S. COLLODO, *Padova nel Trecento*, in *Cultura, arte e committenza nella Basilica di S. Antonio di Padova nel Trecento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Padova, 24-26 maggio 2001), a cura di L. Baggio e M. Benetazzo, Padova 2003, pp. 1-15.
- Cultura, arte e committenza nella Basilica di S. Antonio di Padova nel Trecento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Padova, 24-26 maggio 2001), a cura di L. Baggio e M. Benetazzo, Padova 2003.
- P. L. DE CASTRIS, *Simone Martini*, Milano 2003.
- G. FOSSALUZZA, *Gli affreschi nelle chiese della Marca Trevigiana dal Duecento al Quattrocento. I.1. Romanico e Gotico*, Treviso 2003.
- Giotto et l'art a Padoue au XIV^e siècle. La chapelle des Scrovegni*, catalogo della mostra (Bruxelles, Espace Culturel ING, 23 ottobre 2003 – 11 gennaio 2004), a cura di D. Banzato, Gand 2003.
- B. G. KOHL, *La corte carrarese, i Lupi di Soragna e la committenza artistica al Santo*, in *Cultura, arte e committenza nella Basilica di S. Antonio di Padova nel Trecento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Padova, 24-26 maggio 2001), a cura di L. Baggio e M. Benetazzo, Padova 2003, pp. 317-327.
- B. HEIN, *Sulle insegne araldiche nelle cappelle gentilizie dei Lupi e una attribuzione ad Altichiero*, in *Cultura, arte e committenza nella Basilica di S. Antonio di Padova nel Trecento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Padova, 24-26 maggio 2001), a cura di L. Baggio e M. Benetazzo, Padova 2003, pp. 373-389.
- F. ISMAN, *Monsignore, il catalogo delle vendite è questo (cronaca di una grande razzia): a inizio '800 un diplomatico racconta*, "Venezialtrove", 2, 2003, pp. 15-45.
- La Casa di Francesco Petrarca ad Arquà*, a cura di M. Magliani, Milano 2003.
- A. NAVE, *Augusto Sanavio: uno scultore tra Padova e il Polesine*, "Padova e il suo territorio", 18, 2003, 104, pp. 23-28.
- D. PECHOVÁ, *Technological Research on the Paintings of Magister Theodoricus and the Wall Paintings in the Chapel of the Holy Cross at Karlštejn Castle*, in *Court Chapels of the High and Late Middle Ages and their Artistic Decoration / Dvorské Kaple vrcholného a pozdního středověku a jejich umělecká výzdoba*, Proceedings from the International Symposium / Sborník příspěvků z mezinárodního sympozia (Convent of St. Agnes of Bohemia / Klášter sv. Anežky

české, 23.9 – 25.9.1998), ed. by J. Fajt, Prague 2003, pp. 279-285.

F. PEDROCCO, *Paolo Veneziano*, Milano 2003.

Pinacoteca Civica di Vicenza. Dipinti dal XIV al XVI secolo, a cura di M. E. Avagnina, M. Binotto e G. C. F. Villa, Cinisello Balsamo (Mi) 2003.

V. M. SCHMIDT, *Tipologie e funzioni della pittura senese su tavola*, in *Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*, a cura di A. Bagnoli, R. Bartalini, L. Bellosi e M. Laclotte, Cinisello Balsamo (Mi) 2003, pp. 531-569.

M. SCHMITTER, *The dating of Marcantonio Michiel's "Notizia" on works of art in Padua*, "The Burlington magazine", 145, 2003, pp. 564-571.

M. SEIDEL, *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento. II. Architettura e scultura*, Venezia 2003.

F. SIGNORI, *Sulle origini della chiesa di San Francesco*, "Notiziario degli Amici dei Musei e dei Monumenti di Bassano del Grappa", 26/29, 2003, pp. 9-44.

G. SIMON, *Archéologie de la vision: l'optique, le corps, la peinture*, Paris 2003.

F. SIMONETTO, *La chiesa di San Francesco a Bassano. Vicende costruttive e restauri*, "Notiziario degli Amici dei Musei e Monumenti di Bassano del Grappa", 26/29, 2003, pp.45-99.

E. SKAUG, *Two new paintings by Ambrogio Lorenzetti: technical criteria and the complexity of chronology*, "Arte Cristiana", 91, 2003, pp. 7-17.

A. M. SPIAZZI, *Andriolo de' Santi e la sua bottega*, in *Cultura, arte e committenza al Santo nel Trecento*, Atti del Convegno internazionale (Padova, 24-26 maggio 2001), a cura di L. Baggio e M. Benetazzo, Padova 2003, pp. 329-334.

M. TOMASI, *Le tombe dei Dogi di Venezia (ca. 1250-1400): a proposito del libro di Debra Pincus*, "Ateneo Veneto", serie 3, I, 2002 (2003), 2, pp. 61-70.

G. VALENZANO, *Immagini di donne, cavalieri e frati nel medioevo vicentino*, in *Theatrum Urbis. Personaggi e vedute di Vicenza*, a cura di S. Marinelli e C. Rigoni, Verona 2003, pp. 13-44.

2003-2004

C. CAVALLI, *Il Tesoro della Cattedrale di Padova. Storia in età carraese*, Tesi di specializzazione in Storia dell'Arte e delle Arti minori, rel. Dott.ssa G. Baldissin Molli, Università degli Studi di Padova, A. A. 2003-2004.

2004

M. BACCI, *L'effigie sacra e il suo spettatore*, in *Arti e storie del Medioevo. III. Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, Torino 2004, pp. 199-270.

G. BALDISSIN MOLLI, *Il Poeta e il Marangone. L'Artigianato Padovano al servizio di Petrarca e del letterato umanista*, Saonara (Pd) 2004.

L. BOREAN, *"Voglio dei dipinti vergini e senza macola" scrive l'inglese al mercante in un*

carteggio del '700, tanti segreti delle vendite veneziane, "Venezialtrove", 3, 2004, pp 49-63.

L. BOURDUA, *Guariento's crucifix for Maria Bovolini in San Francesco, Bassano: women and Franciscan art in Italy during the later middle ages*, in *Pope, church and city: essays in honour of Brenda M. Bolton*, ed. by F. Andrews and C. Egger, Leiden 2004, pp. 309-323.

Cangrande della Scala. La morte e il corredo di un principe nel Medioevo europeo, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 23 ottobre 2004 – 23 gennaio 2005), a cura di P. Marini, E. Napione e G. M. Varanini, Venezia 2004.

E. CARRARA, *Francesco Sansovino letterato e intendente d'arte*, "Arte Veneta", 59, 2002 (2004), pp. 229-238.

R. CÒMEZ RAMOS, *Una version andaluza del Paradiso veneciano de Guariento di Arpo*, "Arte Medievale", 3, 2004, 2, pp. 109-123.

D. DAVANZO POLI, *The arts and crafts of fashion in Venice from the 13th to the 18th Century*, Venice 2004.

A. DE MARCHI, *La prima decorazione della chiesa francescana*, in *I Santi Fermo e Rustico: un culto e una chiesa in Verona; per il XVII centenario del loro martirio (304 – 2004)*, a cura di P. Golinelli e C. G. Brenzoni, Verona 2004, pp. 199-219.

A. DE MARCHI, *La tavola d'altare*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Trecento*, a cura di M. Seidel, Firenze 2004, pp. 15-44.

G. GULLINO, s.v. *Languschi, Jacopo (Giacomo)*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXIII, 2004, pp. 623-626.

S. MARCON, s.v. *Giustino di Gherardino da Forlì*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani (secoli IX-XVI)*, Milano 2004, pp. 315-316.

N. MORGAN, *Texts, Contexts and Images of the Orders of Angels in Late Medieval England*, in *Glas, Malerei, Forschung. Internationale Studien zu Ehren von Rüdiger Becksmann*, ed. by H. Scholz and R. Becksmann, Berlin 2004, pp. 211-220.

Oreficeria sacra in Veneto. Volume primo. Secoli VI-XV, a cura di A. M. Spiazzi, Cittadella (Pd) 2004.

G. ORTALLI, *Corpo serenissimo e sacco di paglia. Le onoranze funebri dei dogi*, in *Cangrande della Scala. La morte e il corredo di un principe nel Medioevo europeo*, Catalogo della mostra (Verona, ottobre 2004 – gennaio 2005) a cura di P. Marini, E. Napione e G. M. Varanini, Venezia 2004, pp. 201-207.

G. PISANI, *L'ispirazione filosofico-teologica della sequenza "Vizi Virtù" nella cappella Scrovegni di Giotto*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", XCIII, 2004, pp. 61-97.

J. POLZER, *The Madonna and Child from Santa Maria Maggiore, Florence: its recent restoration and the conflicting scientific and stylistic evidence*, "Studi di storia dell'arte", 15, 2004, pp. 9-42.

F. SIGNORI, *Maria Bovolini e il suo testamento*, "Bollettino del Museo Civico di Bassano", 25, 2004, "Bollettino del Centenario", pp. 69-74.

Storia delle arti in Toscana. Il Trecento, a cura di M. Seidel, Firenze 2004.

M. TOMASI, *L'arredo della casa*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Trecento*, a cura di M. Seidel, Firenze 2004, pp. 251-274

G. VALENZANO, *Un regard sur la décoration intérieure d'un résidence médiévale avec les yeux de Giotto*, in *Vivre au Palais à Montpellier et en Languedoc au Moyen Âge. XII-XIV siècles*, catalogo della mostra (Montpellier, Musée Languedocien, 22 ottobre 2004 – 15 marzo 2005), a cura della Société Archéologique de Montpellier, Montpellier 2004, pp. 165-173.

C. WATERS, *Angels and earthly creatures: preaching, performance and gender in the later Middle Ages*, Philadelphia 2004.

2005

M. BACCI, *Lo spazio dell'anima. Vita di una chiesa medievale*, Roma-Bari 2005.

F. BENUCCI, A. BOSCARDIN, *Un nuovo documento e una nuova ipotesi su Valburga da Carrara*, in *Padova Carrarese*, Atti del Convegno di studi (Padova, 11-12 dicembre 2003), a cura di O. Longo, Padova 2005, (I Poliedri, 1), pp. 153- 157.

E. BERTI, *Astronomia e astrologia da Pietro d'Abano a Giovanni Dondi dell'Orologio*, in *Padova Carrarese*, Atti del Convegno di studi (Padova, 11-12 dicembre 2003), a cura di O. Longo, Padova 2005, (I Poliedri, 1), pp. 175-184.

Bestiaires medievales: nouvelles perspective sur les manuscrits et les traditions textuelle, Atti del Convegno internazionale di studi (Louvain-la-Neuve, 19-22 agosto 2003), ed. by B. Van Den Abeele, Louvain 2005.

L. BOREAN, *Il carteggio di Abraham Hume e Giovanni Maria Sasso: collezionismo e mercato tra Venezia e Londra alla fine del Settecento*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, a cura di B. Aikema, Venezia 2005, pp. 321-343.

P. BUTTUS, *Decorazioni in oro nella pittura tardogotica veneziana: due dipinti di Jacobello del Fiore e del Maestro di Ronciette a Trieste*, "Atti dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste", 20, 2004 (2005), pp. 271-283.

E. DE FRANCESCHI, *I mosaici della cappella di Sant'Isidoro nella basilica di San Marco a Venezia*, "Arte Veneta", 60, 2003 (2005), pp. 6-29.

A. DE MARCHI, *Polyptyques vénitiens. Anamnèse d'une identité méconnue*, in *Autour de Lorenzo Veneziano. Fragments de polyptyques vénitiens du XIVe siècle Verfassersang*, catalogo della mostra (Tours, Musée des Beaux-Arts, 22 ottobre 2005 – 23 gennaio 2006), a cura di A. De Marchi e C. Guarnieri, Cinisello Balsamo (Mi) 2005, pp. 13-43.

G. FEDERICI VESCOVINI, *La superiorità della matematica nell'insegnamento scientifico di Biagio Pelacani sotto i Carraresi*, in *Padova Carrarese*, Atti del Convegno di studi (Padova, 11-12 dicembre 2003), a cura di O. Longo, Padova 2005, pp. 159-174.

- F. ISMAN, *C'erano 300 collezioni private (molte assai singolari) e 70 sono state svendute così: un manoscritto di fine '800, autentico "specchio dei tempi"*, "Venezialtrove", 4, 2005, pp. 15-47.
- R. LAUBER, *"Opera perfettissima": Marcantonio Michiel e la "Notizia d'opere di disegno"*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, Atti del Convegno del Kunsthistorisches Institut in Florenz Max-Planck-Institut (Venezia, 21-25 settembre 2003) a cura di B. Aikema, R. Lauber e M. Seidel, Venezia 2005, pp. 77-116.
- La cappella degli Scrovegni a Padova*, a cura di D. Banzato, G. Basile, F. Flores D'Arcais, A. M. Spiazzi, Modena 2005, 2 voll., (Mirabilia Italiae, 13).
- R. LEVI PISETZKY, *Enciclopedia della moda. Storia del costume in Italia*, Roma 2005, 3 voll., I.
- A. MONCIATTI, *Il Palazzo Vaticano nel Medioevo*, Città di Castello (Pg) 2005.
- Padova Carrarese*, Atti del Convegno di studi (Padova, 11-12 dicembre 2003), a cura di O. Longo, Padova 2005, (I Poliedri, 1).
- V. PACE, *Aquileia, Parma, Venezia e Ferrara: il ruolo della Serbia (e della Macedonia) in quattro casi di "maniera greca" nel Veneto e in Emilia*, "Zograf", 30, 2004-2005 (2005), pp. 63-78.
- A. C. QUINTAVALLE, *Le immagini contro le eresie: i tempi delle figure nel medioevo d'Occidente*, in *Medioevo: immagini e ideologie*, Atti del Convegno internazionale (Parma, 23-27 settembre 2002), a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2005, pp. 17-72.
- M. RICCHIZZI, *Un affresco frammentario in Sant'Antonio abate a Udine e l'iconografia dell'Ultima Cena nel Trecento friulano*, "Vultus Ecclesiae", VI, 2005, pp. 19-36.
- A. RIGON, *I funerali carraresi nella cronachistica*, in *Padova Carrarese*, Atti del Convegno (Padova, 11-12 dicembre 2003), a cura di O. Longo, Padova 2005, (I Poliedri, 1), pp. 285-298.
- L. SARTOR, *Per la scultura lignea veneziana del Quattrocento: gli intagliatori Giacomo e Gaspare Moranzone*, in *L'arte del legno in Italia: esperienze e indagini a confronto*, Atti del convegno (Pergola, 9-12 maggio 2002), a cura di G. B. Fidanza, Perugia 2005, pp. 17-34.
- V. M. SCHMIDT, *Painted Piety: Panel Paintings for Personal Devotion in Tuscany, 1250-1400*, Firenze 2005.
- A. M. SPIAZZI, *Dipinti e sculture del Trecento e Quattrocento restaurati in Veneto*, Treviso 2005.
- K. SUTTON, *The lost "Officiolum" of Francesco da Barberino rediscovered*, "The Burlington Magazine", 147, 2005, 1224, pp. 152-164.

2006

- D. BANZATO, *La cappella della Reggia*, in *I luoghi dei Carraresi: le tappe dell'espansionismo nel Veneto nel XIV secolo*, a cura di D. Banzato e F. Flores D'Arcais, Treviso 2006, pp. 105-112.
- L. BELLOSI, *Roberto Longhi e l'arte del Trecento*, "Prospettiva", 121/124, 2006, pp. 454-457.

- D. COOPER, *Projecting presence: the monumental cross in the Italian church interior*, in *Presence: the inherence of the prototype within images and other objects*, ed. by R. Maniura and R. Sheperd, Ashgate 2006, pp. 47-69.
- Dalla testa ai piedi. Costume e moda in età gotica*, Atti del Convegno (Trento, 7-8 ottobre 2002), a cura di L. Dal Prà, Trento 2006 .
- D. DAVANZO POLI, *Arti decorative a Venezia come fonti iconografiche di moda, secoli XIV-XV*, in *Dalla testa ai piedi. Costume e moda in età gotica*, Atti del Convegno (Trento, 7-8 ottobre 2002), a cura di L. Dal Prà, Trento 2006, pp. 199-219.
- A. DE NICOLÒ SALMAZO, *I tempi e i modi dell'arredo della cappella Ovetari*, in *Mantegna e Padova. 1145-1460*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 16 settembre 2006 – 14 gennaio 2007), a cura di G. Baldissin Molli, D. Banzato, A. De Nicolò Salmazo e A. M. Spiazzi, Milano 2006, pp. 279-293.
- A. DE PICCOLI, *Fragmenta picta in Santa Margherita a Treviso: dagli stacchi di Luigi Bailo alla ricomposizione dei contesti originali*, "Bollettino d'arte", 91, 2006, 135/136, pp. 133-186.
- I. FAVARETTO, *Il collezionismo al tempo del Petrarca*, in *Petrarca e il suo tempo*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 8 maggio – 31 luglio 2004), a cura di G. P. Mantovani, Milano 2006, pp. 135-141.
- M. GAIER, *Il mausoleo nel presbiterio: patronati laici e liturgie private nelle chiese veneziane*, in *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, Atti delle giornate di studio (Firenze, 27-28 marzo 2003), a cura di J. Stabenow, Venezia 2006, pp. 153-180.
- G. GENTILE, *Iconografia e ambienti spirituali*, in *Trecento. Pittori gotici a Bolzano*, Atti del convegno (Bolzano, 19 ottobre 2002), a cura di A. De Marchi, T. Franco e S. Spada Pintarelli, Trento 2006, pp. 25-43.
- C. GUARNIERI, *Lorenzo Veneziano*, Milano 2006.
- H. S. HURLBURT, *The dogaressa of Venice, 1200-1550: wife and icon*, New York 2006.
- I luoghi dei Carraresi: le tappe dell'espansionismo nel Veneto nel XIV secolo*, a cura di D. Banzato e F. Flores D'Arcais, Treviso 2006.
- Il Paradiso di Palazzo Ducale. Da Guariento a Tintoretto*, a cura di M. Da Cortà Fumei, Milano 2006.
- F. MAGANI, *La tomba di Marsilio nell'abbazia di Santo Stefano di Due Carrare*, in *I luoghi dei Carraresi: le tappe dell'espansione nel Veneto nel XIV secolo*, a cura di D. Banzato e F. Flores D'Arcais, Treviso 2006, pp. 121-124.
- Mantegna e Padova. 1145-1460*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 16 settembre 2006 – 14 gennaio 2007), a cura di G. Baldissin Molli, D. Banzato, A. De Nicolò Salmazo e A. M. Spiazzi, Milano 2006.

- E. MARTELLOZZO FIORIN, *Trascrizione del primo testamento di Antonio Ovetari*, in *Mantegna e Padova. 1145-1460*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 16 settembre 2006 – 14 gennaio 2007), a cura di G. Baldissin Molli, D. Banzato, A. De Nicolò Salmazo e A. M. Spiazzi, Milano 2006, pp. 45-49.
- A. NAVE, *Augusto Sanavio e la scultura a Padova alla vigilia della Grande Guerra*, “Padova e il suo territorio”, 21, 2006, 122, pp. 24-26.
- J. POLZER, *A question of method: quantitative aspects of art historical analysis in the classification of early Trecento Italian painting based on ornamental practice*, “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, 49, 2005 (2006), pp. 33-100.
- M. QUARANTA, *Lo studio patavino durante la signoria carrarese. La tradizione filosofico-scientifica e l'Astrario di Giovanni Dondi*, in *I luoghi dei Carraresi: le tappe dell'espansionismo nel Veneto nel XIV secolo*, a cura di D. Banzato e F. Flores D'Arcais, Treviso 2006, pp. 238-243.
- G. RONCONI, *Petrarca e i Carraresi*, in *I luoghi dei Carraresi: le tappe dell'espansionismo nel Veneto nel XIV secolo*, a cura di D. Banzato e F. Flores D'Arcais, Treviso 2006, pp. 229-237.
- V. M. SCHMIDT, *Tavole dipinte: tipologie, destinazioni e funzioni (secoli XII – XIV)*, in *L'arte medievale nel contesto (300-1300)*, a cura di P. Piva, Milano 2006, pp. 205-244.
- A. M. SPIAZZI (a), *La cappella Ovetari: 11 marzo 1944, eventi e recuperi*, in *Mantegna e Padova. 1445-1460*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 16 settembre 2006 – 14 gennaio 2007), a cura di D. Banzato, A. De Nicolò Salmazo e A. M. Spiazzi, Milano 2006, pp. 121-131.
- A. M. SPIAZZI (b), *Le tombe carraresi nella chiesa degli Eremitani*, in *I luoghi dei Carraresi: le tappe dell'espansionismo nel Veneto nel XIV secolo*, a cura di D. Banzato e F. Flores D'Arcais, Treviso 2006, pp. 125-128.
- Trecento. Pittori gotici a Bolzano*, Atti del convegno (Bolzano, 19 ottobre 2002), a cura di A. De Marchi, T. Franco e S. Spada Pintarelli, Trento 2006.
- A. VERDI, *La Reggia carrarese*, in *I luoghi dei Carraresi: le tappe dell'espansionismo nel Veneto nel XIV secolo*, a cura di D. Banzato e F. Flores D'Arcais, Treviso 2006, pp. 86-98.
- C. A. WAMSLER, *Picturing heaven: the Trecento pictorial program of the Sala del Maggior Consiglio in Venice*, Ph.D. dissertation, Columbia University, New York 2006.
- F. WILLE, *Die Argumentation der Bilder – Versuch einer Bilderlektüre in der Johanneskapelle im Bozner Dominikanerkloster*, in *Trecento. Pittori gotici a Bolzano*, Atti del convegno (Bolzano, 19 ottobre 2002), a cura di A. De Marchi, T. Franco e S. Spada Pintarelli, Trento 2006, pp. 57-65.

2006-2007

- R. M. SALVADOR, *Punzoni e altre operazioni dell'oro in Paolo Veneziano e nella pittura del primo Trecento a Venezia*, Tesi di laurea in Conservazione dei Beni Culturali, Università degli Studi di Udine, rel. Prof. A. De Marchi, A. A. 2006-2007.

2007

- Arredi liturgici e architettura*, a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2007.

- Art and the Augustinian Order in early Renaissance Italy*, ed. by L. Bourdua and A. Dunlop, Ashgate 2007.
- L. BAGGIO, *Sperimentazioni spaziali negli affreschi di Altichiero nell'Oratorio di San Giorgio*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. Valenzano e F. Toniolo, Venezia 2007, pp. 417-435.
- G. BALDISSIN MOLLI, “*Di tante preziose e singolari memorie egli con diligenza ha formato tanti ordinati fascicoli*”. *Indici ragionati delle Miscellanee De Lazara*, Saonara (Pd), 2007.
- D. BENATI, *Jacopo Avanzi e Altichiero a Padova*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. Valenzano e F. Toniolo, Venezia 2007, pp. 385-415.
- G. BICKENDORF, *Die ersten Überblickswerke zur “Kunstgeschichte”: Jean-Baptiste-Louis-Georges Séroux d’Agincourt (1730 - 1814), Luigi Lanzi (1732 - 1810), Johann Domenico Fiorillo (1748 - 1821) und Leopoldo Cicognara (1767 - 1834)*, in *Von Winckelmann bis Warburg*, ed. by U. Pfisterer, München 2007, (Klassiker der Kunstgeschichte, 1), pp. 29-45.
- L. BOREAN, *Abraham Hume e Giovanni Maria Sasso: il mercato artistico tra Venezia e Londra nel Settecento*, in *Auctions, agents and dealers. The mechanisms of the art market 1660 -1830*, ed. by J. Warren and A. Turpin, Oxford 2007, pp. 161-168.
- L. BOURDUA, *Entombing the founder St. Augustine of Hippo*, in *Art and the Augustinian Order in early Renaissance Italy*, ed. by L. Bourdua and A. Dunlop, Aldershot 2007, pp. 29-50.
- S. COLLODO, *Ordine politico e civiltà cittadina a Padova nel Trecento*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. Valenzano e F. Toniolo, Venezia 2007, pp. 309-333.
- D. COOPER, *St Augustine's Ecstasy before the Trinity in the Art of the Hermits, c. 1360-c. 1440*, in *Art and the Augustinian Order in Early Renaissance Italy*, ed. by L. Bourdua, A. Dunlop, Aldershot 2007, pp. 183-204.
- J. DA VARAZZE, *Legenda aurea. Con le miniature del codice Ambrosiano C 240*, testo critico riveduto e commentato a cura di G. P. Maggioni, traduzione italiana di G. Agosti, Milano 2007, 2 voll., (Edizione nazionale dei testi mediolatini, 20).
- A. DE MARCHI, *Due fregi misconosciuti e il problema del tramezzo in San Fermo Maggiore a Verona*, in *Arredi liturgici e architettura*, a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 129-142.
- M. DUGONI, *I dipinti del lascito Obizzi nelle raccolte della Galleria Estense*, in *Gli Estensi e il Cataio: aspetti del collezionismo tra Sette e Ottocento*, a cura di E. Corradini, Milano 2007, pp. 57-85.
- J. ELLIOTT, *Augustine and the new Augustinianism in the choir frescoes of the Eremitani, Padua*, in *Art and the Augustinian Order in early Renaissance Italy*, ed. by L. Bourdua and A. Dunlop, Ashgate 2007, pp. 99-126.
- G. ERICANI, *La chiesa di San Francesco a Bassano. Il restauro come momento di conoscenza*, in *La chiesa di San Francesco. Il restauro*, a cura di G. Ericani, Bassano del Grappa (Vi) 2007, pp. 9-25.

T. FRANCO (a), *Appunti sulla decorazione dei tramezzi nelle chiese mendicanti: la chiesa dei Domenicani a Bolzano e di Santa Anastasia a Verona*, in *Arredi liturgici e architettura*, a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 115-128.

T. FRANCO (b), *Guariento: ricerche tra spazio reale e spazio dipinto*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. Valenzano e F. Toniolo, Venezia 2007, pp. 335-349.

T. FRANCO (c), “*Pro honore altissimi Salvatoris mundi et ipsius domini comitis*”: la magnificenza signorile dei Collalto e dei da Camino, in *Medioevo: la chiesa e il palazzo*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 20-24 settembre 2005), a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 280-290.

Giotto, Padova in kapela Scrovegnijev / Giotto, Padova e la Cappella degli Scrovegni, catalogo della mostra (Ljubljana, Narodna galerija, 1 giugno – 30 settembre 2007), a cura di B. Jaki e D. Banzato, Ljubljana 2007.

C. HARDING, *Time, History and the Cosmos: the Dado in the Apse of the Church of the Eremitani, Padua*, in *Art and the Augustinian Order in early Renaissance Italy*, ed. by L. Bourdua and A. Dunlop, Ashgate 2007, pp. 127-142.

Il secolo di Giotto nel Veneto, a cura di G. Valenzano e F. Toniolo, Venezia 2007.

R. LAUBER, “*Et maxime in li occhi*”: per la descrizione delle opere d'arte in Marcantonio Michiel, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, Atti delle giornate di studio (Pisa, 30 settembre-1 ottobre 2004) a cura di E. Carrara e S. Ginzburg, Pisa 2007, pp. 1-36.

A. LERMER, *Giotto's virtues and vices in the Arena Chapel. The iconography and the possible mastermind behind it*, in *Out of stream. Studies in medieval and Renaissance mural painting*, a cura di L. U. Afonso e V. Serrao, Newcastle 2007, pp. 291-317.

N. MANFRIN, “*Amico mio stimatissimo, ieri mi capitò un bel caso*”: una lettera di Giovanni Antonio Armano a Giovanni Maria Sasso”, in *Il cielo o qualcosa di più. Scritti per Adriano Mariuz*, a cura di E. Saccomani, Cittadella (Pd) 2007, pp. 431-437.

E. MAZZA, *Il culto della croce nella liturgia del venerdì santo nell'altomedioevo*, in *La Croce. Iconografia e interpretazione (secoli I-inizio XVI)*, Atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 6-11 dicembre 1999), a cura di B. Ulianich, Napoli 2007, 3 voll., III, pp. 29-54.

J. RICHARDS, *Petrarch's influence on the iconography of the Carrara palace in Padua: the conflict between ancestral and antique themes in the fourteenth century*, New York 2007.

Ricordando Sergio Bettini, a cura di F. Bernabei, Padova 2007 (I Poliedri, 8).

V. SCHMIDT, *Curtains, “revelatio”, and pictorial reality in late medieval and Renaissance Italy*, in *Weaving, veiling and dressing: textiles and their metaphors in the late Middle Ages*, ed. by K. M. Rudy and B. Baert, Turnhout 2007, (Medieval Church Studies, 12), pp. 191-213.

G. TIGLER, *Bottega di Nicola Pisano (ca. 1270-1280). Gesù Bambino*, “Spunti per conversare”, 10, 2007, pp. 17-27.

G. VALENZANO, *La suddivisione dello spazio nelle chiese mendicanti: sulle tracce dei tramezzi delle Venezie*, in *Arredi liturgici e architettura*, a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 99-114.

G. VALENZANO, *L'architettura mendicante a Venezia: Santi Giovanni e Paolo e Santa Maria Gloriosa dei Frari*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. Valenzano e F. Toniolo, Venezia 2007, pp. 527-540.

C. VOLTAREL, *La chiesa di Santa Margherita. Storia di un monumento dimenticato*, Silea (Tv), 2007.

C. WARR, *Hermits, habits and history: the dress of the Augustinian Hermits*, in *Art and the Augustinian Order in early Renaissance Italy*, ed. by L. Bourdua and A. Dunlop, Ashgate 2007, pp. 17-28.

2007-2008

C. TOGNIN, *San Francesco di Treviso. Analisi della struttura architettonica con un'ipotesi ricostruttiva del tramezzo*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, rel. Prof.ssa G. Valenzano, Dott.ssa C. Guarnieri, A. A. 2007-2008.

2008

Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi, Atti del Convegno di studi (Roma, 25-28 ottobre 2006), a cura di M. D'Onofrio, Modena 2008.

D. BANZATO, *Scheda per una possibile presenza di Guariento agli Scrovegni*, in *Storie di artisti, storie di libri: l'editore che inseguiva la bellezza*, Roma 2008, pp. 115-117.

V. BLOCH, *Roberto Longhi (1890 – 1970)*, in *Obituaries. 37 epitaffi di storici dell'arte nel Novecento*, a cura di S. Ginzburg, Milano 2008, pp. 131-136.

A. DE MARCHI, *Il "podiolus" e il "pergolum" di Santa Caterina a Treviso: cronologia e funzione delle pitture murali in rapporto allo sviluppo della fabbrica architettonica*, in *Medioevo: arte e storia*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 18-22 settembre 2007), a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2008, pp. 385-407.

I. FAVARETTO, *"La memoria delle cose antiche...": il gusto per l'antico e il collezionismo di antichità a Venezia dal XIV al XVI secolo*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia dalle origini al Cinquecento*, a cura di M. Hochmann, R. Lauber e S. Mason, Venezia 2008, pp. 83-95.

T. FRANCO, *Sul "muricciolo" nella chiesa di Sant'Andrea di Sommacampagna "per il quale restavan divisi gli uomini dalle donne"*, "Hortus Artium Medievalium", XIV, 2008, pp. 181-192.

C. FRUGONI, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, Torino 2008.

Giovanni da Milano. Capolavori del gotico fra Lombardia e Toscana, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 10 giugno – 2 novembre 2008), a cura di D. Parenti, Prato 2008.

C. GUARNIERI, *Per un corpus della pittura veneziana del Trecento al tempo di Lorenzo*, "Saggi e

memorie di storia dell'arte", 30, 2006 (2008).

C. GUERZI, *Per la pittura veneziana alla fine del Duecento: un'inedita "Depositio Christi"*, "Arte Veneta", 64, 2007 (2008), pp. 138-152.

I. IRIBARREN, *Angels in Medieval philosophical inquiry: their function and significance*, Aldershot 2008.

Matilde e il tesoro dei Canossa tra castello, monasteri e città, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Palazzo Magnani, Museo Diocesano, Musei Civici; Canossa, Museo Naborre Campanini, 31 agosto – 11 gennaio 2009), a cura di A. Calzona, Cinisello Balsamo (Mi) 2008.

A. MORASSI, *Wilhelm Suida (1877 – 1959)*, in *Obituaries. 37 epitaffi di storici dell'arte nel Novecento*, a cura di S. Ginzburg, Milano 2008, pp. 109-111.

A. NANTE, *La Madonna di Giusto de' Menabuoi per la cattedrale di Padova*, "Arte lombarda", 153, 2008, 2, pp. 35-40.

Obituaries. 37 epitaffi di storici dell'arte nel Novecento, a cura di S. Ginzburg, Milano 2008.

P. PASTRES, *Accademie, accademici, incisori e didattica nella "Storia Pittorica" e nei carteggi di Luigi Lanzi*, "Annali di critica d'arte", IV, 2008, pp. 141-159.

G. PISANI, *I volti segreti di Giotto*, Milano 2008.

S. ROMANO, *La O di Giotto*, Milano 2008.

E. SKAUG, *Bernardo Daddi's chronology and workshop structure, as defined by technical criteria*, in *Da Giotto a Botticelli: pittura fiorentina tra Gotico e Rinascimento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Firenze, Università degli Studi e Museo di San Marco, 20-21 maggio 2005), a cura di F. Pasut e J. Tripps, Firenze 2008, pp. 79-96.

E. SKAUG, *Painters, punchers, gilders or goldbeaters? A critical survey report of discussion in recent literature about early Italian painting*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 71, 2008, pp. 571-582.

E. SKAUG, *Siena e non la Lombardia: Giovanni da Milano tra il 1346 e il 1363*, in *Giovanni da Milano. Capolavori del gotico fra Lombardia e Toscana*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 10 giugno – 2 novembre 2008), a cura di D. Parenti, Prato 2008, pp. 103-113.

A. M. SMITH, *Alhacen on image-formation and distortion in mirrors: a critical edition, with English translation and commentary of book 6 of Alhacen's De aspectibus, the medieval latin version of the Ibn al Haytam's Kitāb al-Manāzīr*, Philadelphia 2008.

G. VALENZANO, *Sergio Bettini e lo studio della storia dell'arte medievale all'Università di Padova*, in *Medioevo: arte e storia*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 18-22 settembre 2007), a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2008, pp. 461-464.

C. WHISTLER, *Lettere artistiche del Settecento veneziano: il carteggio Giovanni Maria Sasso – Abraham Hume*, "Arte Veneta", 64, 2007 (2008), pp. 276-278.

2008-2009

- F. MENEGHETTI, *Verso il Museo della città: gli affreschi della Sala Capitolare di San Francesco a Bassano all'interno del nuovo percorso museale*, Tesi di specializzazione, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, Scuola di Specializzazione in Storia dell'arte e delle Arti minori, rel. Dott.ssa C. Guarnieri, a.a. 2008-2009.
- I. SAMASSA, *Punzoni e altre lavorazioni dell'oro nelle opere di Lorenzo Veneziano*, Tesi di laurea specialistica in Storia dell'arte, Università degli Studi di Padova, rel. Dott.ssa C. Guarnieri, A.A. 2008-2009.

2009

S. BENASSAI, *Roberto Longhi: l'occhio del conoscitore*, in *L'occhio del critico. Storia dell'arte in Italia tra Otto e Novecento*, a cura di A. Masi, Firenze 2009, pp. 69-84.

D. BLUME, *Michael Scott, Giotto and the construction of new images of the planets*, in *Images of the Pagan gods. Papers of a Conference in Memory of Jean Seznec*, ed. by R. Duits and F. Quiviger, London 2009, pp. 129-150.

G. BODON, "Venustissima aula". *Petrarca a Padova e il ciclo trecentesco della Sala Virorum Illustrium*, in *Heroum Imagines. La Sala dei Giganti a Padova: un monumento della tradizione classica e della cultura antiquaria*, con premessa di I. Favaretto, interventi di E. Saccomani e C. Ravazzolo, Venezia 2009, pp. 3-23.

Cassiere della bolla ducale. Grazie, Registro n. 16 (1364-1372), anticamente Liber gratiarium, XIII, a cura di S. Piasentini, Venezia 2009, 2 voll., II, (Fonti per la storia di Venezia, sez. I, Archivi pubblici).

C. CHIANCONE, s.v. *Menin (Menini), Lodovico* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIII, Roma 2009, pp. 508-509.

P. DAL ZOTTO, *Luigi il Grande, re d'Ungheria, nel castello carrarese*, "Padova e il suo territorio", 24, 2009, 138, pp. 21-24.

E. DE FRANCESCHI, *I mosaici della cappella di Sant'Isidoro nella basilica di San Marco fra tradizione bizantina e le novità di Paolo Veneziano*, "Zograf", 32, 2008 (2009), pp. 123-130.

A. DE MARCHI, "Cum dictum opus sit magnum": *il documento pistoiese del 1274 e l'allestimento trionfale dei tramezzi in Umbria e Toscana fra Due e Trecento*, in *Medioevo: immagine e memoria*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 23-28 settembre 2008), a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2009, pp. 603-621.

A. DE MARCHI, *La pala d'altare. Dal paliotto al polittico gotico*, Firenze 2009.

A. DE MARCHI, *La postérité du devant-d'autel à Venise: retable orfévres et retable peints*, in *The Altar and its Environment: 1150-1400*, ed. by J. E. A. Kroesen and V. M. Schmidt, Turnhout 2009, pp. 50-86.

G. FEDERICI VESCOVINI, *La piramide visiva nelle "Questioni di Prospettiva" di Biagio Pelacani da Parma*, in *L'arte della matematica nella prospettiva*, Atti del Convegno internazionale di studi (Roma-Urbino, 8-11 ottobre 2006), a cura di R. Sinisgalli, Foligno 2009, pp. 247-278.

- E. GABRIELLI, *Pietro Toesca: il riscatto del Medioevo italiano*, in *L'occhio del critico. Storia dell'arte in Italia tra Otto e Novecento*, a cura di A. Masi, Firenze 2009, pp. 41-56.
- F. GANDOLFO, F. GHIONE, *Giotto il punto di fuga*, in *Giotto e il Trecento. "Il più Sovrano Maestro stato in pittura"*, catalogo della mostra (Roma, Complesso del Vittoriano, 6 marzo – 29 giugno 2009), a cura di A. Tomei, Milano 2009, pp. 365-377.
- Giotto e il Trecento. "Il più Sovrano Maestro stato in pittura"*, catalogo della mostra (Roma, Complesso del Vittoriano, 6 marzo – 29 giugno 2009), a cura di A. Tomei, Milano 2009.
- C. GUARNIERI, *Problemi di attribuzione e classificazione tipologica nella pittura veneziana del Trecento, a partire da tre tavole della Collezione Crespi*, in *I Fondi oro della Collezione Alberto Crespi al Museo Diocesano di Milano: questioni iconografiche e attributive*, Atti della giornata di studi (Milano, 11 ottobre 2004), a cura del Museo Diocesano di Milano, Cinisello Balsamo (Mi) 2009, pp. 24-47.
- D. LEVI, *Giovan Battista Cavalcaselle: conoscenza, storia, tutela*, in *L'occhio del critico. Storia dell'arte in Italia tra Otto e Novecento*, a cura di A. Masi, Firenze 2009, pp. 13-26.
- G. NEPI SCIRE', *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, con la collaborazione di G. Manieri Elia e S. Rossi, Milano 2009.
- L'occhio del critico. Storia dell'arte in Italia tra Otto e Novecento*, a cura di A. Masi, Firenze 2009.
- Orsola svelata. Il restauro del ciclo di affreschi di Tomaso da Modena*, a cura di M. E. Gerhardinger e E. Lippi, Vicenza 2009.
- Petrarca e i suoi luoghi: spazi reali e paesaggi poetici alle origini del moderno senso della natura*, a cura di D. Luciani e M. Mosser, Treviso 2009.
- Tesori delle dimore storiche del Veneto. Capolavori dal '300 al '700*, catalogo della mostra (Rovigo, Museo dei Grandi Fiumi, 30 gennaio – 13 giugno 2010), a cura di P. Fantelli, Padova 2009.
- S. VALERI, *Adolfo Venturi. La memoria dell'occhio e il rigore della storia*, in *L'occhio del critico. Storia dell'arte in Italia tra Otto e Novecento*, a cura di A. Masi, Firenze 2009, pp. 27-40.
- S. VALERI, *Alle origini de "Il Gusto dei Primitivi": Lionello Venturi docente a Torino*, in *Enrico Mauceri (1869-1966). Storico dell'arte tra connoisseurship e conservazione*, Atti del Convegno internazionale di studi (Palermo, 27-29 settembre 2007), a cura di S. La Barbera, Palermo 2009, pp. 135-140.

2010

- A. ALBERTI, *Sepolcuario e lapidi funerarie*, in *Domenicani a Bolzano*, catalogo della mostra (Bolzano, Galleria Civica e Chiostro dei Domenicani, 20 marzo – 20 giugno 2010), a cura di S. Spada Pintarelli e H. Stampfer, Bolzano 2010, pp. 90-107.
- A. ALBERTI, G. BAMBONATO, L. DAL RI, *Scavi e ritrovamenti archeologici nel complesso dei Domenicani di Bolzano*, in *Domenicani a Bolzano*, catalogo della mostra (Bolzano, Galleria Civica e Chiostro dei Domenicani, 20 marzo – 20 giugno 2010), a cura di S. Spada Pintarelli e

- H. Stampfer, Bolzano 2010, pp. 72-89
- S. BARSELLA, *In the light of the angels: angeology and cosmology in "Dante's commedia"*, Firenze 2010.
- D. BENATI, *Percorso di Vitale*, in *Le Madonne di Vitale. Pittura e devozione a Bologna nel Trecento*, catalogo della mostra (Museo Civico Medievale, 20 novembre 2010 – 20 febbraio 2011), a cura di M. Medica, Ferrara 2010, pp. 19-31.
- D. BLUME, *Animali, demoni e uomini nella volta celeste: le costellazioni nel Medioevo*, in *Uomini, demoni, santi e animali tra Medioevo ed età moderna*, a cura di S. Geruzzi, Pisa 2010, pp. 85-101.
- P. CASADIO, *Il "San Gerolamo dello studio" di Vitale da Bologna nel duomo di Udine*, in *Intorno al Patriarca Bertrando*, a cura di M. B. Bertone, Udine 2010, pp. 103-111.
- H. DELLWING, *L'architettura gotica nel Veneto*, in *Storia dell'architettura nel Veneto. Il Gotico*, a cura di J. Schulz, Venezia 2010.
- Domenicani a Bolzano*, catalogo della mostra (Bolzano, Galleria Civica e Chiostro dei Domenicani, 20 marzo – 20 giugno 2010), a cura di S. Spada Pintarelli e H. Stampfer, Bolzano 2010.
- N. EL-BIZRI, *Classical optics and the "perspectivae" traditions leading to the Renaissance*, in *Renaissance theories of vision*, ed. by J. S. Hendrix, Surrey 2010, pp. 11-30.
- T. FRANCO, *Il Trecento. Pitture murali nella chiesa e nel convento dei Domenicani*, in *Domenicani a Bolzano*, catalogo della mostra (Bolzano, Galleria Civica e Chiostro dei Domenicani, 20 marzo – 20 giugno 2010), a cura di S. Spada Pintarelli e H. Stampfer, Bolzano 2010, pp. 162-183.
- C. GUARNIERI, *Per la restituzione di due croci perdute di Paolo Veneziano: il leone marciano del Museo Correr e i dolenti della Galleria Sabauda*, in *Medioevo adriatico. Circolazione di modelli, opere, maestri*, a cura di F. Toniolo e G. Valenzano, Roma 2010, pp. 133-158.
- W. KOFLER ENGL, *La storia del restauro del chiostro dei Domenicani a Bolzano*, in *Domenicani a Bolzano*, catalogo della mostra (Bolzano, Galleria Civica e Chiostro dei Domenicani, 20 marzo – 20 giugno 2010), a cura di S. Spada Pintarelli e H. Stampfer, Bolzano 2010, pp. 38-53.
- La riflessione sulla museologia dall'età di Luigi Lanzi ai nostri giorni*, Atti del terzo convegno di Studi Lanziani, (Treia, 8 novembre 2008), a cura di C. Di Benedetto, Macerata 2010.
- Le Madonne di Vitale. Pittura e devozione a Bologna nel Trecento*, catalogo della mostra (Museo Civico Medievale, 20 novembre 2010 – 20 febbraio 2011), a cura di M. Medica, Ferrara 2010.
- M. MEDICA, *Le Madonne di Vitale: "immagini care al popolo, adatte ad una devozione tenera e quasi familiare"*, in *Le Madonne di Vitale. Pittura e devozione a Bologna nel Trecento*, catalogo della mostra (Museo Civico Medievale, 20 novembre 2010 – 20 febbraio 2011), a cura di M. Medica, Ferrara 2010, pp. 5-17.
- A. NAVE, *Natale Sanavio fra Padova e il Polesine*, "Padova e il suo territorio", 25, 2010, 144, pp.

22-27.

- N. NICOLINI, A. ROSSI, *La Reggia dei Carraresi a Padova. La Casa della Rampa. Scoperte, storia e restauro delle strutture trecentesche nell'angolo sud-ovest*, Milano 2010.
- A. PESCANTE, *Agli Eremitani. Scoperta la lapide di Mabilia, la moglie di Albertino Mussato*, "Il Mattino di Padova", 30 luglio 2010, 18.
- F. PICCOLI, *Altichiero e la pittura a Verona nella tarda età scaligera*, Sommacampagna (Vr) 2010, (Studi di Arte Medievale, 1).
- D. PINCUS, *Venice and its Doge in the grand design: Andrea Dandolo and the fourteenth-century mosaics of the Baptistery*, in *San Marco, Byzantium, and the myths of Venice*, ed. by H. Maguire and R. S. Nelson, Washington D.C. 2010, pp. 245-271.
- W. SCHNEIDER, *Prospetto cronologico*, in *Domenicani a Bolzano*, catalogo della mostra (Bolzano, Galleria Civica e Chiostro dei Domenicani, 20 marzo – 20 giugno 2010), a cura di S. Spada Pintarelli e H. Stampfer, Bolzano 2010, pp. 14-15.
- A. SGARRELLA, *Andriolo de' Santi al Palazzo Ducale di Venezia*, "Commentari d'arte", 16, 2010, 45, pp. 39-49.
- S. SPADA PINTARELLI, *Sei-Settecento e la storia dispersa*, in *Domenicani a Bolzano*, catalogo della mostra (Bolzano, Galleria Civica e Chiostro dei Domenicani, 20 marzo – 20 giugno 2010), a cura di S. Spada Pintarelli e H. Stampfer, Bolzano 2010, pp. 236-257
- M. TOMASI, *Monumenti d'avorio: i dossali degli Embriachi e i loro committenti*, Pisa 2010.
- F. TONIOLO, *Il Maestro degli Antifonari di Padova: prassi e modelli*, in *Medioevo. Le officine*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 22-27 settembre 2009), a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2010, pp. 549-562.
- A. UGOLINI, *Aggiornamenti sulla Collezione Costabili: non si fermano le indagini sulle vicende del grande collezionismo d'arte ferrarese*, "Ferrara", 17, 2010, 32, pp. 24-30.
- C. WARR, *Dressing for heaven: religious clothing in Italy, 1215-1545*, Manchester 2010.

2011

- G. BALDISSIN MOLLI, *D'oro e d'argento: beni di lusso a Padova al tempo dei signori da Carrara*, in *Guariento e la Padova Carrarese. Padova Carrarese*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, Palazzo Zuckermann, Casa del Petrarca di Arquà, Museo Diocesano, 16 aprile – 31 luglio 2011), a cura di G. Baldissin Molli e M. Castellarin, Venezia 2011, pp. 105-111.
- D. BANZATO, *Guariento nella pittura veneta fra Trecento e Quattrocento*, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 16 aprile – 31 luglio 2011), a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais e A. M. Spiazzi, Venezia 2011, pp. 39-57.
- A. BATISTINI, *La rappresentazione dello spazio nel medioevo ed i suoi fondamenti teorici*, Firenze

2011.

- C. BELLINATI, *Guariento teologo. Studi e ricerche per una nuova biografia*, “Padova e il suo territorio”, 26, 2011, 151, pp. 6-9.
- F. BENUCCI (a), *I titoli dipinti della cappella carrarese*, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 16 aprile – 31 luglio 2011), a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais e A. M. Spiazzi, Venezia 2011, pp. 70-71.
- F. BENUCCI (b), *I titoli dipinti della Sala Guariento*, “Atti e Memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti di Padova”, CXXIII, 2010 (2011), pp. 107-162.
- L. BOURDUA, *Recensione a Guariento. Padua and Arquà*, “The Burlington magazine”, CLIII, 2011, 1302, pp. 628-629.
- K. BRINTNALL, *Ecce homo: the male-body-in-pain as redemptive figure*, Chicago 2011.
- V. C. DONVITO e M. MAGLIANI, *Petrarca e Padova. La casa di Arquà*, in *Guariento e la Padova Carrarese. Padova Carrarese*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremiti, Palazzo Zuckermann, Casa del Petrarca di Arquà, Museo Diocesano, 16 aprile – 31 luglio 2011), a cura di G. Baldissin Molli e M. Castellarin, Venezia 2011, pp. 205-213.
- C. DUÒ, *Nuovi contributi sugli affreschi della Cappella Bovi a San Michele*, “Padova e il suo territorio”, 26, 2011, 149, pp. 17-22.
- L. FABBRI, *Architettura dipinta e architettura reale nella pittura di Lorenzo Veneziano*, in *Lorenzo Veneziano. Le Virgines humilitatis. Tre Madonne “de panno lineo”. Indagini, tecnica, iconografia*, a cura di C. Rigoni e C. Scardellato, Milano 2011, pp. 61-69.
- F. FLORES D'ARCAIS, *Profilo di Guariento*, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 16 aprile – 31 luglio 2011), a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais e A. M. Spiazzi, Venezia 2011, pp. 17-37.
- Guariento e la Padova Carrarese. Guariento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 16 aprile – 31 luglio 2011), a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais e A. M. Spiazzi, Venezia 2011.
- Guariento e la Padova Carrarese. Padova Carrarese*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremiti, Palazzo Zuckermann, Casa del Petrarca di Arquà, Museo Diocesano, 16 aprile – 31 luglio 2011), a cura di G. Baldissin Molli e M. Castellarin, Venezia 2011.
- I. HUECK, *La corte carrarese e i rapporti con Carlo IV di Boemia*, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 16 aprile – 31 luglio 2011), a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais e A. M. Spiazzi, Venezia 2011, pp. 81-85.
- Iconografia Agostiniana, XLI/1, Dalle origini al XIV secolo*, a cura di A. Cosma, V. Da Gai e G. Pittiglio, Roma 2011.
- La pinacoteca Malaspina*, a cura di S. Zatti, Milano 2011.
- G. P. MANTOVANI, *Guariento nei documenti*, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento*,

catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 16 aprile – 31 luglio 2011), a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais e A. M. Spiazzi, Venezia 2011, pp. 87-93.

G. MARIANI CANOVA, *La miniatura a Padova nel tempo dei Carraresi*, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 16 aprile – 31 luglio 2011), a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais e A. M. Spiazzi, Venezia 2011, pp. 63-71.

Z. MURAT (a), *Il podium della pieve di Monselice nella descrizione di Pietro Barozzi*, “Musica e Figura”, I, 2011, pp. 87-117.

Z. MURAT (b), *Una “Vergine dolente” di Guariento: per la ricostruzione della croce opistografa del Fogg Art Museum di Cambridge*, “Arte Veneta”, 67, 2010 (2011), pp. 102-117.

Z. MURAT, G. VALENZANO, *Donne dimenticate. Esempi di committenza femminile nel Veneto medievale*, in *Medioevo: i committenti*, Atti del Convegno internazionale (Parma, 21-26 settembre 2010), a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2011, pp. 187-200.

Palazzo Davanzati. A house of medieval Florence, ed. by M. G. Vaccari, Prato 2011.

F. PELLEGRINI, *Il restauro delle gerarchie angeliche di Guariento*, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 16 aprile – 31 luglio 2011), a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais e A. M. Spiazzi, Venezia 2011, pp. 73-79.

P. PISANI, *L'iconografia della ruota della fortuna*, Verona 2011.

G. PITTIGLIO, *Il XIII secolo: la fondazione dell'ordine eremitano*, in *Iconografia Agostiniana, XLI/1, Dalle origini al XIV secolo*, a cura di A. Cosma, V. Da Gai e G. Pittiglio, Roma 2011, pp. 127-133.

C. REBESCHINI, G. SILVANO, *La città come manufatto*, in *Il Palazzo del Monte di Pietà a Padova*, a cura di C. Rebeschini, Milano 2011, pp. 9-29.

S. ROMANO, *Il modello visconteo: il caso di Bernabò*, in *Medioevo: i committenti*, Atti del Convegno internazionale (Parma, 21-26 settembre 2010), a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2011, pp. 642-656.

D. RUSSO, *Allégorie, analogie, paradigme: étude sur la peinture de l'église dominicaine par Andrea di Bonaiuto, à Florence, 1365-1367*, in *L'allégorie dans l'art du Moyen Âge: formes et fonctions, héritages, créations, mutations*, actes du colloque du RILMA, Institut Universitaire de France (Paris, INHA, 27 – 29 mai 2010), éd. par C. Heck, Turnhout 2011, pp. 79-94.

F. TONIOLO, *Frați, maestri e libri miniati a Padova tra XIII e XV secolo. La biblioteca dei frați agostiniani del convento degli Eremitani*, in *Medioevo: i committenti*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 21-26 settembre 2010), a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2011, pp. 578-599.

F. TONIOLO, *L'immaginario medievale nei manoscritti miniati della Biblioteca Universitaria di Padova*, in *Splendore nella regola. Codici miniati da monasteri e conventi nella Biblioteca Universitaria di Padova*, catalogo della mostra (Padova, Oratorio di San Rocco, 1 – 30 aprile

2011), a cura di F. Toniolo e P. Gnan, Rubano (Pd) 2011, pp. 9-37.

2012

F. BENELLI, *The architecture in Giotto's paintings*, New York 2012.

L. BOURDUA, "Master" plans of devotion or daily pragmatism? The dedication and use of chapels and conventual spaces by the friars and the laity at the Santo, 1263-1310, in *Padova 1310. Percorsi nei cantieri architettonici e pittorici della Basilica di Sant'Antonio*, Atti del Convegno internazionale (Padova, 20 maggio 2010), a cura di L. Baggio e L. Bertazzo, Padova 2012, pp. 187-206.

Da Guariento a Giusto de' Menabuoi. Studi, ricerche e restauri, Atti della Giornata di studi (Padova, 7 luglio 2011), a cura di V. Fassina, Crocetta del Montello (Tv) 2012.

A. DE MARCHI, *La pala d'altare. Dal polittico alla pala quadra*, Firenze 2012.

P. DI SIMONE, *Giotto, Petrarca, e il tema degli Uomini Illustri tra Napoli, Milano e Padova. Prolegomeni a un'indagine - 1*, "Rivista d'Arte", Serie V, II, 2012, pp. 39-76.

P. DI SIMONE, *Giusto e gli Eremitani, Ipotesi sul ciclo "agostiniano" della Cappella Cortellieri nella Chiesa degli Eremitani a Padova*, in *Contextos 1200 i 1400, Art de Catalunya i art de l'Europa en dos canvis de segle*, Atti del Convegno internazionale (Barcelona, 4-8 novembre 2009), a cura di R. Alcoy, Barcelona 2012 (Emac, Contextos, 2), pp. 371-382.

G. ERICANI, *Guariento tra Bassano e Padova. Analisi e restauri*, in *Da Guariento a Giusto de' Menabuoi. Studi, ricerche e restauri*, Atti della Giornata di studi (Padova, 7 luglio 2011), a cura di V. Fassina, Crocetta del Montello (Tv) 2012, pp. 181-193.

T. FRANCO (a), *La scultura del Trecento e del primo Quattrocento*, in *La basilica dei Santi Giovanni e Paolo. Pantheon della Serenissima*, a cura di G. Pavanello, Venezia 2012, pp. 49-57.

L. JACOBUS, *The Afterlife of the Arena Chapel: Art, Architecture and Spectacle After Giotto. C. 1305-1600*, London 2012.

La basilica dei Santi Giovanni e Paolo. Pantheon della Serenissima, a cura di G. Pavanello, Venezia 2012.

L'artista girovago. Forestieri, avventurieri, emigranti e missionari nell'arte del Trecento in Italia del Nord, Atti del Convegno internazionale (Lausanne, 7-8 maggio 2010), a cura di S. Romano e D. Cerutti, Roma 2012.

M. C. MAIDA, M. DEAN, *L'Incoronazione della Vergine in Paradiso di Michele Giambono. Prime considerazioni a margine di un restauro in corso*, in *Da Guariento a Giusto de' Menabuoi. Studi, ricerche e restauri*, Atti della Giornata di studi (Padova, 7 luglio 2011), a cura di V. Fassina, Crocetta del Montello (Tv) 2012, pp. 195-207.

M. MEDICA, *Tra Università e Corti: i miniatori bolognesi in Italia settentrionale*, in *L'artista girovago. Forestieri, avventurieri, emigranti e missionari nell'arte del Trecento in Italia del Nord*, Atti del Convegno internazionale (Lausanne, 7-8 maggio 2010), a cura di S. Romano e D. Cerutti, Roma 2012, pp. 101-134.

- A. MICHIELETTO, *Giusto de' Menabuoi, note di restauro della Madonna con Bambino della Cattedrale di Padova*, in *Da Guariento a Giusto de' Menabuoi. Studi, ricerche e restauri*, Atti della Giornata di studi (Padova, 7 luglio 2011), a cura di V. Fassina, Crocetta del Montello (Tv) 2012, pp. 57-63.
- A. MICHIELETTO, *Il recupero dei frammenti d'affresco provenienti dalle cappelle absidali della Chiesa degli Eremitani di Padova*, in *Da Guariento a Giusto de' Menabuoi. Studi, ricerche e restauri*, Atti della Giornata di studi (Padova, 7 luglio 2011), a cura di V. Fassina, Crocetta del Montello (Tv) 2012, pp. 173-179.
- F. PELLEGRINI, *Guariento e i dipinti su tavola dell'Accademia Galileiana*, in *Da Guariento a Giusto de' Menabuoi. Studi, ricerche e restauri*, Atti della Giornata di studi (Padova, 7 luglio 2011), a cura di V. Fassina, Crocetta del Montello (Tv) 2012, pp. 33-43.
- S. ROMANO, *Azzone Visconti: qualche idea per il programma della magna sala, e una precisazione sulla Crocifissione di San Gottardo*, in *L'artista girovago. Forestieri, avventurieri, emigranti e missionari nell'arte del Trecento in Italia del Nord*, Atti del Convegno internazionale (Lausanne, 7-8 maggio 2010), a cura di S. Romano e D. Cerutti, Roma 2012, pp. 135-162.
- M. ROSSI, *Giusto a Milano e altre presenze non lombarde nella formazione di Giovannino de' Grassi*, in *L'artista girovago. Forestieri, avventurieri, emigranti e missionari nell'arte del Trecento in Italia del Nord*, Actes du colloque (Université de Lausanne, 7-8 mai 2010), a cura di S. Romano e D. Cerutti, Roma 2012, pp. 101-134.
- P. SCHOLTZ, *Constructing Space and Shaping Identity. The Painted Architectures of Giusto de' Menabuoi and Altichiero in Padua*, in *L'artista girovago. Forestieri, avventurieri, emigranti e missionari nell'arte del Trecento in Italia del Nord*, Atti del Convegno internazionale (Lausanne, 7-8 maggio 2010), a cura di S. Romano e D. Cerutti, Roma 2012, pp. 296-306.
- A. M. SPIAZZI, *Giusto de' Menabuoi e il restauro della Madonna con il Bambino della Cattedrale di Padova*, in *Da Guariento a Giusto de' Menabuoi. Studi, ricerche e restauri*, Atti della Giornata di studi (Padova, 7 luglio 2011), a cura di V. Fassina, Crocetta del Montello (Tv) 2012, pp. 45-55.
- A. M. SPIAZZI, *Il ciclo pittorico di Guariento nella Chiesa degli Eremitani: distruzione, recupero, restituzione*, in *Da Guariento a Giusto de' Menabuoi. Studi, ricerche e restauri*, Atti della Giornata di studi (Padova, 7 luglio 2011), a cura di V. Fassina, Crocetta del Montello (Tv) 2012, pp. 157-171.
- M. TOMASI, *Le arche dei santi. Scultura, religione e politica nel Trecento veneto*, Roma 2012.
- S. VALERI, *La storia critica dell'arte nel magistero di Lionello Venturi*, Roma 2012.
- M. ZABBIA, *Mussato, Albertino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXVII, Roma 2012, pp. 520-524.

In corso di stampa

- L. BAGGIO, *Un episodio trecentesco di tangenze tra scienza e arte: il Tractatus astrarii di Giovanni Dondi e la cultura figurativa a Padova*, in *Arti & Scienze. Scambi e relazioni*, Atti del Convegno (Padova, 7-8 giugno 2011), a cura di C. Pulisci, S. Vincis, F. Gon e R. Lorenzin, in

corso di stampa.

- A. DE MARCHI, *Frontespizi figurati: la monumentalizzazione esterna delle cappelle fra Tre e Quattrocento*, in *Spazio Figurato: Architettura e Programmi Iconografici in Italia, 1100–1450*, Atti della Giornata di studi (Roma, 2 dicembre 2011), in corso di stampa.
- A. DE MARCHI, *La percezione panottica delle “camere pictae” profane di età gotica in Italia superiore*, in *Arte di corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Losanna, 24-26 maggio 2012), a cura di S. Romano e D. Zaru, in corso di stampa.
- A. DE MARCHI, *Oro come luce, luce come oro. Manipolazioni dei materiali preziosi fra mimesi e anagogia, da Simone Martini a Pisanello*, in *Medioevo: natura e figura*, Atti del XIV Convegno internazionale di studi (Parma, 20-25 settembre 2011), a cura di A. C. Quintavalle, in corso di stampa.
- P. DI SIMONE, *Giotto, Petrarca, e il tema degli Uomini Illustrati tra Napoli, Milano e Padova. Prolegomeni a un'indagine – 2*, “Rivista d'Arte”, Serie V, III, in corso di stampa.
- T. FRANCO (b), *Le pitture delle tombe dogali (XIII-XIV secolo)*, in *Tombe dogali: la commemorazione dei principi della repubblica veneziana*, Atti del Convegno internazionale di studi (Venezia, 30 settembre-1 ottobre 2010), in corso di stampa.
- C. GUARNIERI, *La pala ribaltabile di Nicoletto Semitecolo per l'altare di San Sebastiano in Cattedrale*, in *La cattedrale di Padova nel Medioevo europeo*, Atti del convegno internazionale (Padova, 7-8 ottobre 2009), in corso di stampa.
- Z. MURAT (a), *I palazzi dei principi. La reggia carrarese nel contesto europeo*, in *MeVe. Medioevo Veneto, Medioevo Europeo*, Atti del Convegno (Padova, 1 marzo 2012), a cura di Z. Murat e S. Zonno, in corso di stampa.
- Z. MURAT (b), *Il Paradiso dei Carraresi. Propaganda politica e magnificenza dinastica nelle pitture di Guariento a Sant'Agostino*, in *Arte di corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Losanna, 24-26 maggio 2012), a cura di S. Romano e D. Zaru, in corso di stampa.



UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PADOVA
DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA E CRITICA DEI BENI ARTISTICI,
MUSICALI E DELLO SPETTACOLO

Sede amministrativa Università degli Studi di Padova

XXV Ciclo

Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'arte, del Cinema e della Musica

TESI DI DOTTORATO

**PITTURA E CONTESTO
GUARIENTO**

VOLUME II

Direttore della Scuola : Ch.ma Prof.ssa Vittoria Romani

Supervisore :Ch.ma Prof.ssa Giovanna Valenzano

Supervisore :Ch.ma Dott.ssa Cristina Guarnieri

Dottoranda: Zuleika Murat



- I. Guariento, *Le sante Margherita d'Antiochia, Maria Maddalena, Caterina d'Alessandria e Chiara d'Assisi*. Roma, Pinacoteca Vaticana.
- II. Guariento, *I santi Apollinare, Cristoforo, Andrea (?) e Francesco d'Assisi*. Roma, Pinacoteca Vaticana.
- III. Guariento, *Ascensione*. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Galleria di Palazzo Cini.
- IV. Guariento, *Pentecoste*. Ubicazione sconosciuta, (già Vienna, collezione Estense).
- V. Guariento, *Croce dipinta*. Bassano del Grappa (Vi), Museo Civico.
- VI. Guariento, *Croce dipinta (particolare del ritratto della committente e dell'iscrizione)*. Bassano del Grappa (Vi), Museo Civico.
- VII. Guariento, *Croce dipinta (particolare del busto di Cristo crocifisso)*. Bassano del Grappa (Vi), Museo Civico.
- VIII. Guariento, *Croce dipinta (particolare della Vergine dolente)*. Bassano del Grappa (Vi), Museo Civico.
- IX. Guariento, *Croce dipinta (particolare del San Giovanni dolente)*. Bassano del Grappa (Vi), Museo Civico.
- X. Guariento, *Croce dipinta (particolare del Redentore)*. Bassano del Grappa (Vi), Museo Civico.
- XI. Guariento, *Croce dipinta (particolare del perizoma di Cristo)*. Bassano del Grappa (Vi), Museo Civico.
- XII. Guariento, *Croce dipinta (particolare del nimbo della Vergine dolente)*. Bassano del Grappa (Vi), Museo Civico.
- XIII. Guariento, *Croce dipinta (particolare del nimbo del Redentore)*. Bassano del Grappa (Vi), Museo Civico.
- XIV. Guariento, *Croce dipinta (particolare delle incisioni del fondo oro)*. Bassano del Grappa (Vi), Museo Civico.
- XV. Guariento, *Polittico dell'Incoronazione*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.
- XVI. R. Mössmer, *Cappella di Palazzo Czernin a Vienna*, acquerello. Státní hrad a zámek, Jindřichův Hradec; foto: Dr. Roswitha Juffinger.
- XVII. Guariento, *Polittico dell'Incoronazione*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum. Foto precedente al restauro del 1972.
- XVIII. Guariento, *Polittico dell'Incoronazione*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum. Proposta di ricostruzione di Heribert Hutter (1964).
- XIX. Guariento, *Polittico dell'Incoronazione*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum. Proposta di ricostruzione di John White (1974).
- XX. Guariento, *Polittico dell'Incoronazione (particolare dei Santi Giustina e Francesco)*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.
- XXI. Guariento, *Polittico dell'Incoronazione (particolare dei Santi Prosdocimo e Caterina)*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.
- XXII. Guariento, *Polittico dell'Incoronazione (particolare della Presentazione della Vergine al Tempio)*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.
- XXIII. Guariento, *Polittico dell'Incoronazione (particolare della Nascita della Vergine)*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.
- XXIV. Guariento, *Polittico dell'Incoronazione (particolare della Crocefissione)*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.
- XXV. Guariento, *Polittico dell'Incoronazione (particolare della Natività)*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.

- XXVI. Guariento, *Polittico dell'Incoronazione (particolare dell'Adorazione dei Magi)*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.
- XXVII. Guariento, *Polittico dell'Incoronazione (particolare della Lavanda dei piedi)*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.
- XXVIII. Guariento, *Polittico dell'Incoronazione (particolare del Bacio di Giuda)*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.
- XXIX. Guariento, *Polittico dell'Incoronazione (particolare della Deposizione)*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.
- XXX. Guariento, *Polittico dell'Incoronazione (particolare della Flagellazione)*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.
- XXXI. Guariento, *Polittico dell'Incoronazione (particolare del Noli me tangere)*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.
- XXXII. Guariento, *Polittico dell'Incoronazione (particolare del Giudizio Universale)*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.
- XXXIII. Guariento, *Polittico dell'Incoronazione (particolare dell'Incoronazione della Vergine)*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.
- XXXIV. Guariento, *Polittico dell'Incoronazione (particolare dell'Incoronazione della Vergine)*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.
- XXXV. Guariento, *Polittico dell'Incoronazione (particolare dell'Incoronazione della Vergine)*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.
- XXXVI. Guariento, *Polittico dell'Incoronazione (particolare dell'Incoronazione della Vergine)*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.
- XXXVII. Guariento, *Polittico dell'Incoronazione (particolare dell'iscrizione)*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.
- XXXVIII. Guariento, *Polittico dell'Incoronazione (particolare del marchio Böhm sul retro)*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.
- XXXIX. Guariento, *Polittico dell'Incoronazione (particolare del sigillo granducale sul retro)*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.
- XL. Guariento, *Vergine in trono con il Bambino*. Londra, The Courtauld Art Gallery.
- XLI. Guariento, *Vergine in trono con il Bambino (senza la cornice)*. Londra, The Courtauld Art Gallery.
- XLII. Guariento, *Vergine in trono con il Bambino (retro)*. Londra, The Courtauld Art Gallery.
- XLIII. Guariento, *Vergine in trono con il Bambino (particolare del volto di Maria)*. Londra, The Courtauld Art Gallery.
- XLIV. Guariento, *Vergine in trono con il Bambino (particolare del cardellino)*. Londra, The Courtauld Art Gallery.
- XLV. Guariento, *Vergine in trono con il Bambino (particolare del nimbo di Maria)*. Londra, The Courtauld Art Gallery.
- XLVI. Guariento, *Vergine in trono con il Bambino (particolare del nimbo di Gesù)*. Londra, The Courtauld Art Gallery.
- XLVII. Guariento, *Vergine in trono con il Bambino (particolare della corona di Maria)*. Londra, The Courtauld Art Gallery.
- XLVIII. Guariento, *Vergine in trono con il Bambino*. Ubicazione sconosciuta (già Svizzera, collezione privata).
- XLIX. Guariento, *Vergine in trono con il Bambino*. Ubicazione sconosciuta (già Svizzera, collezione privata).
- L. Guariento, *Vergine in trono con il Bambino (particolare del volto di Maria)*. Ubicazione sconosciuta (già Svizzera, collezione privata).
- LI. Guariento, *Vergine in trono con il Bambino (particolare del volto di Gesù)*. Ubicazione sconosciuta (già Svizzera, collezione privata).

- LII. Guariento, *Vergine in trono con il Bambino (particolare della spilla di Maria)*. Ubicazione sconosciuta (già Svizzera, collezione privata).
- LIII. Guariento, *Vergine in trono con il Bambino e offerente*. Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.
- LIV. Guariento, *Vergine in trono con il Bambino e offerente (senza la cornice)*. Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.
- LV. Guariento, *Vergine in trono con il Bambino e offerente (retro)*. Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.
- LVI. Guariento, *Vergine in trono con il Bambino e offerente (particolare del volto di Maria)*. Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.
- LVII. Guariento, *Vergine in trono con il Bambino e offerente (particolare del volto di Gesù)*. Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.
- LVIII. Guariento, *Vergine in trono con il Bambino e offerente (particolare del volto dell'offerente)*. Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.
- LIX. Guariento, *Vergine in trono con il Bambino e offerente (particolare della decorazione del trono)*. Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.
- LX. Guariento, *Vergine in trono con il Bambino e offerente (particolare della base del trono)*. Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.
- LXI. Guariento, *Vergine in trono con il Bambino e offerente (particolare della decorazione del trono)*. Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.
- LXII. Guariento, *Vergine in trono con il Bambino e offerente (particolare della decorazione del trono)*. Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.
- LXIII. Guariento, *Vergine in trono con il Bambino e offerente (particolare della decorazione del trono)*. Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.
- LXIV. Guariento, *Vergine in trono con il Bambino e offerente (particolare della decorazione del trono)*. Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.
- LXV. Guariento, *Vergine in trono con il Bambino e offerente (particolare del nimbo di Maria)*. Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.
- LXVI. Guariento, *Vergine in trono con il Bambino e offerente (particolare del nimbo di Gesù)*. Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.
- LXVII. Guariento, *Vergine in trono con il Bambino e offerente (particolare della corona di Maria)*. Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.
- LXVIII. Guariento, *Incoronazione della Vergine*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore (da Padova, Chiesa di Sant'Agostino).
- LXIX. Guariento, *Incoronazione della Vergine (particolare)*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore (da Padova, Chiesa di Sant'Agostino).
- LXX. Guariento, *Incoronazione della Vergine (particolare)*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore (da Padova, Chiesa di Sant'Agostino).
- LXXI. Guariento, *Incoronazione della Vergine (particolare)*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore (già Padova, Chiesa di Sant'Agostino).
- LXXII. Guariento, *Incoronazione della Vergine (particolare)*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore (da Padova, Chiesa di Sant'Agostino).
- LXXIII. Guariento, *Incoronazione della Vergine (particolare)*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore (da Padova, chiesa di Sant'Agostino).
- LXXIV. Guariento, *Jacopo II da Carrara*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore (da Padova, chiesa di Sant'Agostino).
- LXXV. Guariento, *Ubertino da Carrara*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore (da Padova, Chiesa di Sant'Agostino).
- LXXVI. Guariento, *Incoronazione della Vergine, Jacopo II e Ubertino da Carrara*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore (da Padova, Chiesa di Sant'Agostino). Proposta ricostruttiva.
- LXXVII. Guariento, *Incoronazione della Vergine, Jacopo II e Ubertino da Carrara*.

- Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore (da Padova, Chiesa di Sant'Agostino). Proposta ricostruttiva (particolare)
- LXXVIII. Guariento, *Battesimo di Alipio*. Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum.
- LXXIX. Guariento, *Battesimo di Cristo*. Pavia, Musei Civici, Pinacoteca Malaspina.
- LXXX. Guariento, *Storie dell'Antico Testamento*. Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carrarese), parete occidentale.
- LXXXI. Guariento, *Dio istruisce Adamo ed Eva*. Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carrarese); parete orientale.
- LXXXII. Guariento, *Dio istruisce Adamo ed Eva (particolare)*. Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carrarese); parete orientale.
- LXXXIII. Guariento, *Benedizione di Noè ed Ebbrezza di Noè*. Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carrarese); parete occidentale.
- LXXXIV. Guariento, *Ebbrezza di Noè (particolare)*. Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carrarese); parete occidentale.
- LXXXV. Guariento, *Storie dell'Antico Testamento*. Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carrarese); parete occidentale.
- LXXXVI. Guariento, *Colloquio di Abramo e i tre angeli*. Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carrarese); parete occidentale.
- LXXXVII. Guariento, *Distruzione di Sodoma (particolare)*. Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carrarese); parete occidentale.
- LXXXVIII. Guariento, *Distruzione di Sodoma (particolare)*. Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carrarese); parete occidentale.
- LXXXIX. Guariento, *Fuga di Lot (particolare)*. Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carrarese); parete occidentale.
- XC. Guariento, *Sacrificio di Isacco (particolare)*. Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carrarese); parete occidentale.
- XCI. Guariento, *Giuseppe racconta i propri sogni al padre e ai fratelli e Giuseppe venduto dai fratelli*. Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze, parete occidentale.
- XCII. Guariento, *Storie di Giuseppe*. Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carrarese); angolo fra la parete occidentale e quella settentrionale.
- XCIII. Guariento, *Storie di Giuseppe*. Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carrarese); angolo fra la parete occidentale e quella settentrionale.
- XCIV. Guariento, *Storie dell'Antico Testamento*. Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carrarese); angolo fra la parete occidentale e quella settentrionale.
- XCV. Guariento, *Storie dell'Antico Testamento*. Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carrarese); angolo fra la parete occidentale e quella settentrionale.
- XCVI. Guariento, *Giuseppe interpreta i sogni del Faraone*. Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carrarese); parete orientale.
- XCVII. Guariento, *Giuseppe interpreta i sogni del Faraone (particolare)*. Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carrarese); parete orientale.
- XCVIII. Pittore del XVI secolo, *San Paolo*. Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carrarese); parete meridionale.
- XCIX. Guariento, *Davide e Golia e Il giudizio di Salomone*. Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carrarese); parete occidentale.

- C. Guariento, *Davide e Golia (particolare)*. Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carrarese); parete occidentale.
- CI. Guariento, *Il giudizio di Salomone (particolare)*. Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carrarese); parete occidentale.
- CII. Guariento, *Elia rapito sul carro di fuoco*. Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carrarese); parete occidentale.
- CIII. Guariento, *I compagni di Daniele rifiutano di adorare l'idolo*. Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carrarese); parete occidentale.
- CIV. Guariento, *L'angelo salva i compagni di Daniele gettati nella fornace*. Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carrarese); parete occidentale.
- CV. Guariento, *L'angelo salva i compagni di Daniele gettati nella fornace (particolare)*. Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze, (già cappella carrarese); parete occidentale.
- CVI. Guariento, *L'angelo salva i compagni di Daniele gettati nella fornace (particolare di Nabucodonosor)*. Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carrarese); parete occidentale.
- CVII. Guariento, *Daniele nella fossa dei leoni e Giuditta e Oloferne*. Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carrarese); parete occidentale.
- CVIII. Guariento, *Daniele nella fossa dei leoni (particolare)*. Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carrarese); parete occidentale.
- CIX. Guariento, *Giuditta e Oloferne (particolare)*. Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carrarese); parete occidentale.
- CX. Guariento, *Cornice ad archetti e zoccolo a riquadri marmorei*. Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carrarese), parete occidentale.
- CXI. Guariento, *Cornice ad archetti*. Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carrarese); parete occidentale.
- CXII. Guariento, *Cornice ad archetti*. Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carrarese); parete occidentale.
- CXIII. Guariento, *Madonna con il Bambino*. Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).
- CXIV. Guariento, *San Matteo*. Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).
- CXV. Guariento, *Serafini*. Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).
- CXVI. Guariento, *Cherubino*. Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).
- CXVII. Guariento, *Cherubino*. Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).
- CXVIII. Guariento, *Cherubino*. Pavia, Musei Civici, Pinacoteca Malaspina.
- CXIX. Guariento, *Cherubino*. Pescara, collezione privata.
- CXX. Guariento, *Trono*. Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).
- CXXI. Guariento, *Trono*. Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).
- CXXII. Guariento, *Trono*. Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).
- CXXIII. Guariento, *Trono*. Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).

- CXXXIV. Guariento, *Trono*. Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).
- CXXXV. Guariento, *Dominazione*. Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).
- CXXXVI. Guariento, *Dominazione*. Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).
- CXXXVII. Guariento, *Dominazione*. Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).
- CXXXVIII. Guariento, *Dominazione*. Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).
- CXXXIX. Guariento, *Dominazione*. Padova, Collezione privata.
- CXXX. Guariento, *Dominazione*. Collezione privata.
- CXXXI. Guariento, *Virtù*. Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).
- CXXXII. Guariento, *Virtù*. Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).
- CXXXIII. Guariento, *Virtù*. Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).
- CXXXIV. Guariento, *Potestà*. Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).
- CXXXV. Guariento, *Potestà*. Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).
- CXXXVI. Guariento, *Potestà*. Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).
- CXXXVII. Guariento, *Potestà*. Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).
- CXXXVIII. Guariento, *Potestà*. Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).
- CXXXIX. Guariento, *Potestà*. Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).
- CXL. Guariento, *Principato*. Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).
- CXLI. Guariento, *Principato*. Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).
- CXLII. Guariento, *Principato*. Arezzo, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna.
- CXLIII. Guariento, *Principato*. Cambridge (MA), Fogg Art Museum.
- CXLIV. Guariento, *Arcangeli*. Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).
- CXLV. Guariento, *Angelo*. Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).
- CXLVI. Guariento, *Angelo*. Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).
- CXLVII. Guariento, *Angelo*. Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).
- CXLVIII. Guariento, *Croce dipinta (recto)*. Cambridge (MA), Fogg Art Museum.
- CXLIX. Guariento, *Croce dipinta (verso)*. Cambridge (MA), Fogg Art Museum.
- CL. Guariento, *Redentore*. Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).
- CLI. Guariento, *Vergine dolente*. Ubicazione sconosciuta (già Roma, collezione privata).
- CLII. Guariento, *San Giovanni dolente*. Ubicazione sconosciuta (già Roma, collezione privata).

- CLIII. Guariento, *Vergine dolente*. Collezione privata.
- CLIV. Guariento, *Croce dipinta (recto)*. Cambridge (MA), Fogg Art Museum. Proposta ricostruttiva.
- CLV. Guariento, *Croce dipinta (verso)*. Cambridge (MA), Fogg Art Museum. Proposta ricostruttiva.
- CLVI. Guariento, *Croce dipinta (recto; particolare)*. Cambridge (MA), Fogg Art Museum.
- CLVII. Guariento, *Croce dipinta (verso; particolare)*. Cambridge (MA), Fogg Art Museum.
- CLVIII. Guariento, *Croce dipinta (recto; particolare)*. Cambridge (MA), Fogg Art Museum.
- CLIX. Guariento, *Croce dipinta (verso; particolare)*. Cambridge (MA), Fogg Art Museum.
- CLX. Guariento, *Vergine dolente (particolare)*. Collezione privata.
- CLXI. Guariento, *Croce dipinta (particolare della decorazione incisa)*. Cambridge (MA), Fogg Art Museum.
- CLXII. Guariento, *Redentore (particolare della decorazione incisa)*. Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).
- CLXIII. Guariento, *Vergine dolente (particolare della decorazione incisa)*. Collezione privata.
- CLXIV. Guariento, *Vergine dolente (particolare della decorazione del nimbo)*. Collezione privata.
- CLXV. Guariento, *Trittico con la Crocefissione e i santi Giovanni Battista, Bartolomeo, Andrea e Caterina d'Alessandria*. New York, collezione Alana.
- CLXVI. Guariento, *Trittico con la Crocefissione e i santi Giovanni Battista, Bartolomeo, Andrea e Caterina d'Alessandria (particolare di Santa Caterina)*. New York, collezione Alana.
- CLXVII. Guariento, *Trittico con la Crocefissione e i santi Giovanni Battista, Bartolomeo, Andrea e Caterina d'Alessandria (particolare di Santa Caterina)*. New York, collezione Alana.
- CLXVIII. Guariento, *Redentore*. South Hadley (MA), Mount Holyoke College Art Museum.
- CLXIX. Guariento, *Redentore (retro)*. South Hadley (MA), Mount Holyoke College Art Museum.
- CLXX. Guariento, *Redentore (radiografia)*. South Hadley (MA), Mount Holyoke College Art Museum.
- CLXXI. Guariento, *Redentore (particolare)*. South Hadley (MA), Mount Holyoke College Art Museum.
- CLXXII. Guariento, *Natività*. Ubicazione sconosciuta (già Monaco, collezione Böhler).
- CLXXIII. Guariento, *Decorazione della cappella di San Nicolò e della prima campata sinistra della chiesa*. Bolzano, Chiesa dei Domenicani, ricostruzione grafica (da Franco 2002).
- CLXXIV. Guariento, *Decorazione della cappella di San Nicolò e della prima campata sinistra della chiesa*. Bolzano, Chiesa dei Domenicani, ricostruzione grafica (da Rasmø 1995).
- CLXXV. Guariento, *Pentecoste*. Bolzano, Chiesa dei Domenicani, cappella di San Nicolò, controfacciata.
- CLXXVI. Guariento, *Profeti*. Bolzano, chiesa dei Domenicani, cappella di San Nicolò, sottarco.
- CLXXVII. Guariento, *San Giorgio e il Drago*. Bolzano, Chiesa dei Domenicani, angolo fra la parete sinistra e la controfacciata della chiesa.

- CLXXVIII. Guariento, *Arcangelo*. Bolzano, Chiesa dei Domenicani, cappella di San Nicolò, prospetto esterno.
- CLXXIX. Guariento, *Arcangelo e San Cristoforo*. Bolzano, Chiesa dei Domenicani, cappella di San Nicolò, prospetto esterno.
- CLXXX. Guariento, *San Cristoforo*. Bolzano, Chiesa dei Domenicani, parete sinistra.
- CLXXXI. Guariento, *I santi Tommaso e Pietro Martire*. Bolzano, Chiesa dei Domenicani, controfacciata.
- CLXXXII. Guariento, *I santi Domenico e Francesco*. Bolzano, Chiesa dei Domenicani, parete sinistra della navata.
- CLXXXIII. Guariento, *Conversione di Sant'Agostino*. Bolzano, Chiesa dei Domenicani, controfacciata.
- CLXXXIV. Guariento, *Battesimo di Sant'Agostino*. Bolzano, Chiesa dei Domenicani, parete sinistra.
- CLXXXV. Guariento, *Madonna con il Bambino*. New York, Metropolitan Museum of Art.
- CLXXXVI. Guariento, *Madonna con il Bambino (particolare)*. New York, Metropolitan Museum of Art.
- CLXXXVII. Guariento, *Storie di Sant'Antonio Abate*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella di Sant'Antonio, ricostruzione grafica.
- CLXXXVIII. Guariento, *Annunciazione*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella di Sant'Antonio.
- CLXXXIX. Guariento, *Stemma Carrarese (?)*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella di Sant'Antonio.
- CXC. Guariento, *Adorazione dei Magi e Storie di Cristo (?)*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella di Sant'Antonio, controfacciata.
- CXCI. Guariento, *Adorazione dei Magi e Storie di Cristo (?)*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella di Sant'Antonio, controfacciata.
- CXCII. Guariento, *Adorazione dei Magi e Storie di Cristo (?)*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella di Sant'Antonio, controfacciata.
- CXCIII. Guariento, *Sante*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella di Sant'Antonio, sottarco.
- CXCIV. Guariento, *Santa Giustina (?)*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella di Sant'Antonio, sottarco.
- CXCV. Guariento, *Sant'Orsola*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella di Sant'Antonio, sottarco.
- CXCVI. Guariento, *Storie di Sant'Antonio abate*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella di Sant'Antonio, parete sinistra.
- CXCVII. Guariento, *Antonio rinuncia ai propri averi*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella di Sant'Antonio, parete sinistra.
- CXCVIII. Guariento, *Antonio si allontana dalla casa paterna e affida la sorella alle suore*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella di Sant'Antonio, parete sinistra.
- CXCIX. Guariento, *Antonio inizia la vita eremitica (?)*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella di Sant'Antonio, parete sinistra.
- CC. Guariento, *Storie di Sant'Antonio abate*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella di Sant'Antonio, parete destra.
- CCI. Guariento, *Antonio tentato dal demonio*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella di Sant'Antonio, parete destra.
- CCII. Guariento, *Antonio assalito dai demoni e Antonio soccorso da un compagno*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella di Sant'Antonio, parete destra.
- CCIII. Guariento, *Antonio assalito dai demoni e L'apparizione del Signore mette in fuga i diavoli*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella di Sant'Antonio,

- parete destra.
- CCIV. Guariento, *Antonio vede le anime salire al cielo*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella di Sant'Antonio, parete destra.
- CCV. Guariento, *Incontro di Antonio e Paolo eremita (?)*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella di Sant'Antonio, parete destra.
- CCVI. Guariento, *Ultime parole ai monaci e morte di Antonio (?)*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella di Sant'Antonio, parete destra.
- CCVII. Venezia, Basilica dei Santi Giovanni e Paolo, cappella maggiore, parete sinistra.
- CCVIII. Guariento, *Decorazione pittorica della tomba del doge Giovanni Dolfìn (particolare di Speranza)*. Venezia, Basilica dei Santi Giovanni e Paolo, cappella maggiore, parete sinistra.
- CCIX. Guariento, *Decorazione pittorica della tomba del doge Giovanni Dolfìn (particolare con Giustizia)*. Venezia, Basilica dei santi giovanni e Paolo, cappella maggiore, parete sinistra.
- CCX. Guariento, *Decorazione pittorica della tomba del doge Giovanni Dolfìn (particolare con Giustizia)*. Venezia, Basilica dei santi giovanni e Paolo, cappella maggiore, parete sinistra.
- CCXI. Guariento, *Madonna dell'umiltà*. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.
- CCXII. Guariento, *Madonna dell'umiltà (retro)*. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.
- CCXIII. Guariento, *Madonna dell'umiltà (particolare)*. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.
- CCXIV. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore.
- CCXV. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore (foto precedente ai bombardamenti).
- CCXVI. Guariento, *Giudizio finale (particolare del Cristo Giudice fra gli Apostoli)*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore (foto precedente ai bombardamenti).
- CCXVII. Guariento, *Giudizio finale (particolare del Cristo Giudice fra gli Apostoli); Patriarchi; Dottori della chiesa*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore (foto precedente ai bombardamenti).
- CCXVIII. Guariento, *San Filippo condotto a sacrificare a Marte*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete sinistra.
- CCXIX. Guariento, *San Filippo fa sostituire la Croce all'idolo*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete sinistra.
- CCXX. Guariento, *Decorazione della volta*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore.
- CCXXI. Guariento, *San Filippo ordina i vescovi africani*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete sinistra.
- CCXXII. Guariento, *Martirio di san Filippo*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete sinistra.
- CCXXIII. Guariento, *San Giacomo precipitato dal tempio di Gerusalemme*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete destra (foto precedente ai bombardamenti).
- CCXXIV. Guariento, *Santa Giustina; Profeta; La conversione di Agostino*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete sinistra.
- CCXXV. Guariento, *La vestizione di Agostino*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete sinistra.
- CCXXVI. Guariento, *La Maddalena; Agostino consegna la regola*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete destra (foto precedente ai bombardamenti)

- CCXXVII. Guariento, *Papa Alessandro IV riunisce gli Eremitani e gli Agostiniani*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete destra (foto precedente ai bombardamenti).
- CCXXVIII. Guariento, *San Paolo*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete sinistra.
- CCXXIX. Guariento, *Patriarca; Il lupo e l'agnello; stemma del committente*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete sinistra, semipilastro.
- CCXXX. Guariento, *Patriarchi*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, semipilastro e sottarco.
- CCXXXI. Guariento, *Caino e Abele offrono sacrifici; Caino uccide Abele*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete sinistra.
- CCXXXII. Guariento, *Dio appare a Caino; Il cieco Lamech uccide Caino*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete sinistra.
- CCXXXIII. Guariento, *Davide e Golia*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete sinistra.
- CCXXXIV. Guariento, *Sansone e Dalila*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete destra (foto precedente ai bombardamenti).
- CCXXXV. Guariento, *Patriarchi; Giudizio finale (particolare degli Apostoli)*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore.
- CCXXXVI. Guariento, *Patriarca; Caino e Abele offrono sacrifici; fasce decorative*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete sinistra.
- CCXXXVII. Guariento, *Stemma del committente*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete sinistra, semipilastro.
- CCXXXVIII. Guariento, Guariento, *Giudizio finale (particolare dei beati e del committente)*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore.
- CCXXXIX. Guariento, *Giudizio Universale (particolare con ritratto del committente)*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore.
- CCXL. Guariento, *Luna*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete sinistra.
- CCXLI. Guariento, *Mercurio*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete sinistra.
- CCXLII. Guariento, *Venere*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete sinistra.
- CCXLIII. Guariento, *Sole*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete sinistra.
- CCXLIV. Guariento, *Marte*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete destra (foto precedente ai bombardamenti).
- CCXLV. Guariento, *Giove*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete destra (foto precedente ai bombardamenti).
- CCXLVI. Guariento, *Saturno*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete destra (foto precedente ai bombardamenti).
- CCXLVII. Guariento, *Ecce Homo*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, abside.
- CCXLVIII. Guariento, *Imago pietatis*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, abside, (foto precedente ai bombardamenti).
- CCXLIX. Guariento, *Cristo risorto*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, abside (foto precedente ai bombardamenti).
- CCL. Guariento, *La Crocefissione*. Ferrara, Pinacoteca Nazionale.
- CCLI. Guariento, *Madonna dell'umiltà con i santi Antonio da Padova, Giovanni Battista, Francesco ed Egidio*. Raleigh, North Carolina Museum of Art.
- CCLII. Guariento, *Croce dipinta*. Bassano del Grappa (Vi), Chiesa di San Francesco.

- CCLIII. Guariento, *Paradiso*. Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Maggior Consiglio, ricostruzione grafica.
- CCLIV. Guariento, *Paradiso (particolare del trono)*. Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Maggior Consiglio, ricostruzione grafica.
- CCLV. Guariento, *Paradiso (particolare dell'Incoronazione della Vergine)*. Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).
- CCLVI. Guariento, *Paradiso (particolare dell'Incoronazione della Vergine)*. Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).
- CCLVII. Guariento, *Paradiso (particolare del trono)*. Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).
- CCLVIII. Guariento, *Paradiso (particolare del trono)*. Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).
- CCLIX. Guariento, *Vergine annunciata*. Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).
- CCLX. Guariento, *Paradiso (particolare della cornice ad archetti)*. Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).
- CCLXI. Guariento, *Paradiso (particolare degli Evangelisti e dei Troni)*. Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).
- CCLXII. Guariento, *Paradiso (particolare di San Luca Evangelista)*. Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).
- CCLXIII. Guariento, *Paradiso (particolare di San Giovanni Evangelista)*. Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).
- CCLXIV. Guariento, *Paradiso (particolare di San Marco Evangelista)*. Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).
- CCLXV. Guariento, *Paradiso (particolare di San Marco Evangelista)*. Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).
- CCLXVI. Guariento, *Paradiso (particolare)*. Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).
- CCLXVII. Guariento, *Paradiso (particolare)*. Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).
- CCLXVIII. Guariento, *Paradiso (particolare)*. Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).
- CCLXIX. Guariento, *Paradiso (particolare)*. Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).
- CCLXX. Guariento, *Paradiso (particolare)*. Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).
- CCLXXI. Guariento, *Paradiso (particolare)*. Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).
- CCLXXII. Guariento, *Paradiso (particolare dei Troni)*. Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).
- CCLXXIII. Guariento, *Paradiso (particolare dei Troni)*. Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).
- CCLXXIV. Guariento, *Paradiso (particolare di Serafini, Patriarchi e Dominazioni)*. Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).
- CCLXXV. Guariento, *Paradiso (particolare di Cherubini, Profeti e Potestà)*. Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).
- CCLXXVI. Guariento, *Paradiso (particolare di Profeti e Potestà)*. Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).
- CCLXXVII. Guariento, *Paradiso (particolare di Apostoli e Virtù)*. Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).
- CCLXXVIII. Guariento, *Paradiso (particolare di San Filippo)*. Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).

- CCLXXIX. Guariento, *Paradiso (particolare di Santi martiri e Principati)*. Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).
- CCLXXX. Guariento, *Paradiso (particolare dei Santi Daniele e Lorenzo (?))*. Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).
- CCLXXXI. *Ottone impetra la pace al padre Federico Barbarossa*. Londra, British Museum.



□□□□□□□□ □□□□□□□□ *I santi Apollinare, Cristoforo, Andrea (?) e Francesco d'Assisi* □□□□ □□□□
□□□□□□□□□□□□□□□□



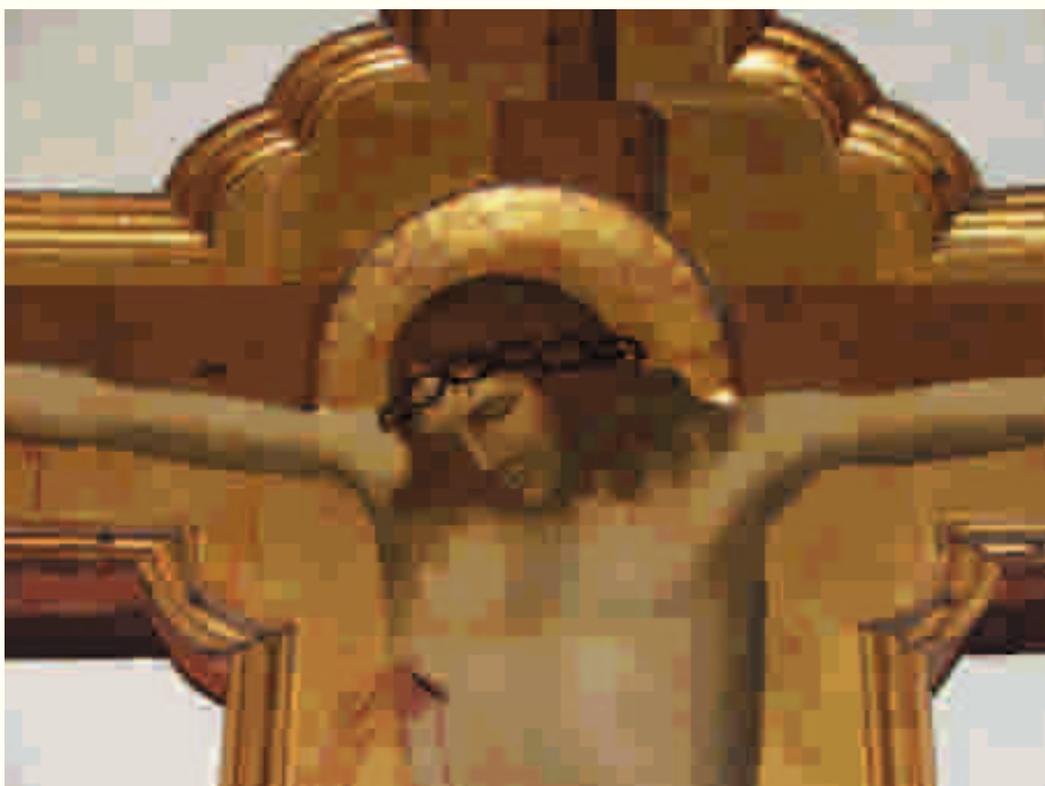
Tav. III: Guariento, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Galleria di Palazzo Cini.



Tav. IV: Guariento, □□□□□□□□ Ubicazione sconosciuta, (già Vienna, collezione Estense).

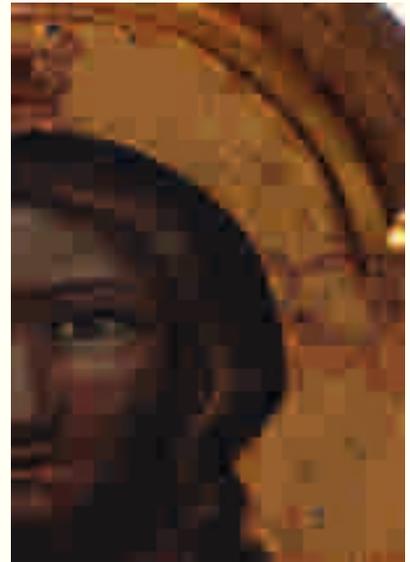
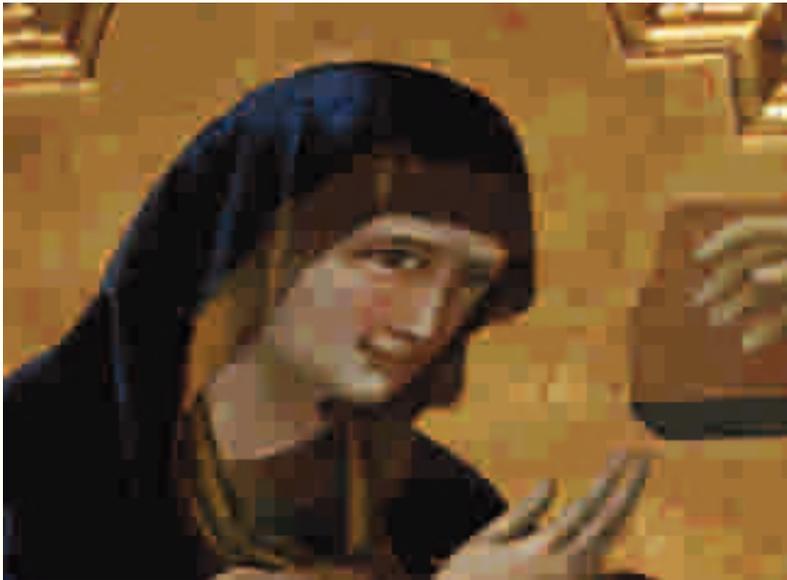


Tav. V: Guariento, Bassano del Grappa (Vi), Museo Civico.



Tav. VI: Guariento, *Croce dipinta* (particolare del ritratto della committente e dell'iscrizione). Bassano del Grappa (Vi), Museo Civico.

Tav. VII: Guariento, *Croce dipinta* (particolare del busto di Cristo crocifisso). Bassano del Grappa (Vi), Museo Civico.



Tav. XII: Guariento, *Croce dipinta* (particolare del nimbo della Vergine dolente). Bassano del Grappa (Vi), Museo Civico.

Tav. XIII: Guariento, *Croce dipinta* (particolare del nimbo del Redentore). Bassano del Grappa (Vi), Museo Civico.

Tav. XIV: Guariento, *Croce dipinta* (particolare delle incisioni del fondo oro). Bassano del Grappa (Vi), Museo Civico.



Tav. XV: Guariento, Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.
 Tav. XVI: R. Mössmer, acquerello. Státní hrad a zámek, Jindřichův Hradec; foto: Dr. Roswitha Juffinger.



Tav. XVII: Guariento, Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.
Foto precedente al restauro del 1972.



Tav. XVIII: Guariento, Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.
Proposta di ricostruzione di Heribert Hutter (1964).
Tav. XIX: Guariento, Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.
Proposta di ricostruzione di John White (1974).



Tav. XX: Guariento, *Polittico dell'Incoronazione* (particolare dei santi Giustina e Francesco). Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.

Tav. XXI: Guariento, *Polittico dell'Incoronazione* (particolare dei santi Prosdocimo e Caterina d'Alessandria). Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.



Tav. XXII: Guariento, *Polittico dell'Incoronazione (particolare della Presentazione della Vergine al Tempio)*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.

Tav. XXIII: Guariento, *Polittico dell'Incoronazione (particolare della Nascita della Vergine)*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.

Tav. XXIV: Guariento, *Polittico dell'Incoronazione (particolare della Crocefissione)*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.



Tav. XXV: Guariento, *Polittico dell'Incoronazione (particolare della Natività)*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.

Tav. XXVI: Guariento, *Polittico dell'Incoronazione (particolare dell'Adorazione dei Magi)*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.



Tav. XXVII: Guariento, *Polittico dell'Incoronazione (particolare della Lavanda dei piedi)*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.

Tav. XXVIII: Guariento, *Polittico dell'Incoronazione (particolare del Bacio di Giuda)*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.



Tav. XXIX: Guariento, *Polittico dell'Incoronazione (particolare della Deposizione)*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.

Tav. XXX: Guariento, *Polittico dell'Incoronazione (particolare della Flagellazione)*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.

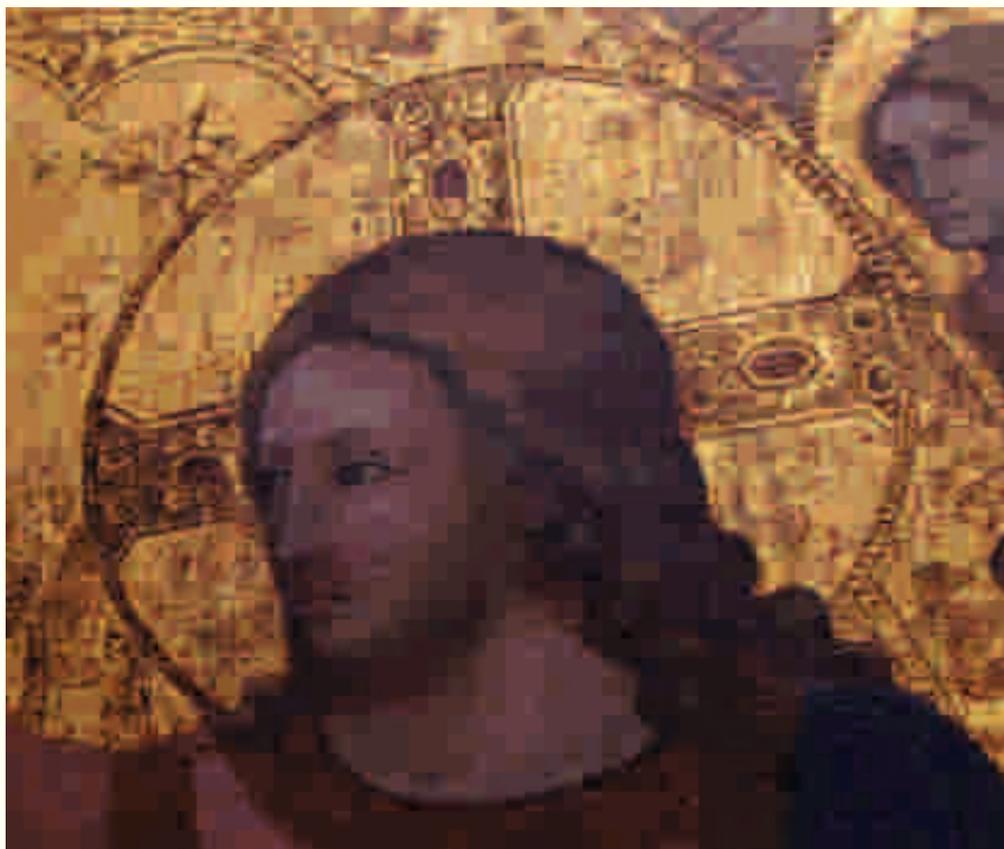


Tav. XXXI: Guariento, *Polittico dell'Incoronazione (particolare del Noli me tangere)*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.

Tav. XXXII: Guariento, *Polittico dell'Incoronazione (particolare del Giudizio universale)*. Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.



Tav. XXXIII: Guariento, Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.



Tav. XXXIV: Guariento,).
Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.

Tav. XXXV: Guariento,).
Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.



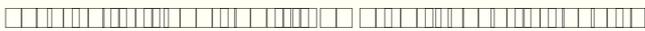
Tav. XXXVIII: Guariento, *Polittico dell'Incoronazione* (particolare del marchio Böhm sul retro).
Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.

Tav. XXXIX: Guariento, *Polittico dell'Incoronazione* (particolare del sigillo granducale sul retro).
Pasadena (L.A.), The Norton Simon Museum.



Tav. XL: Guariento, Londra, The Courtauld Art Gallery



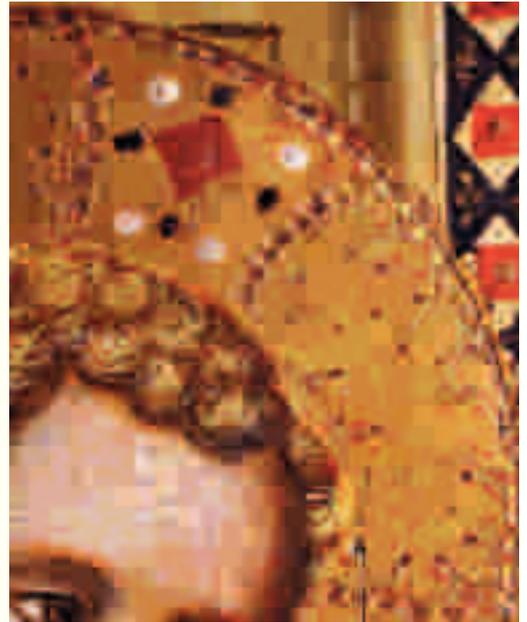
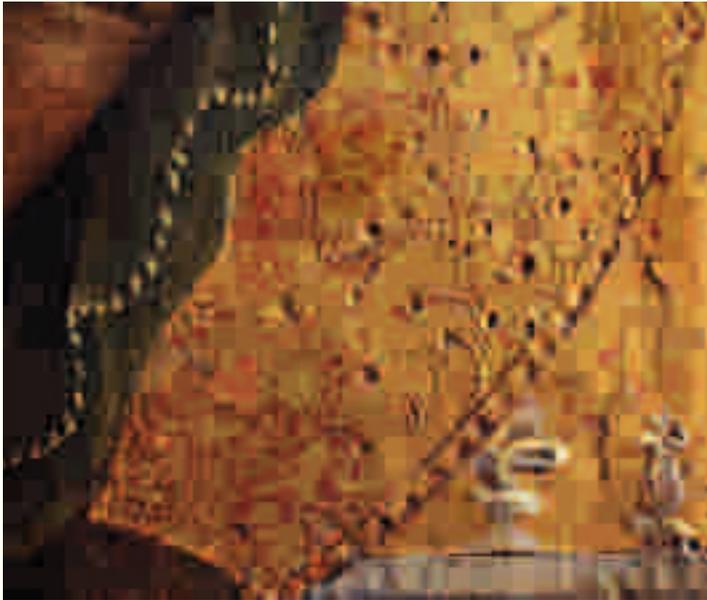
Tav. XLI: Guariento,  Londra, The Courtauld Art Gallery.

Tav. XLII: Guariento,  Londra, The Courtauld Art Gallery.



Tav. XLIII: Guariento, Londra, The Courtauld Art Gallery.

Tav. XLIV: Guariento, Londra, The Courtauld Art Gallery.



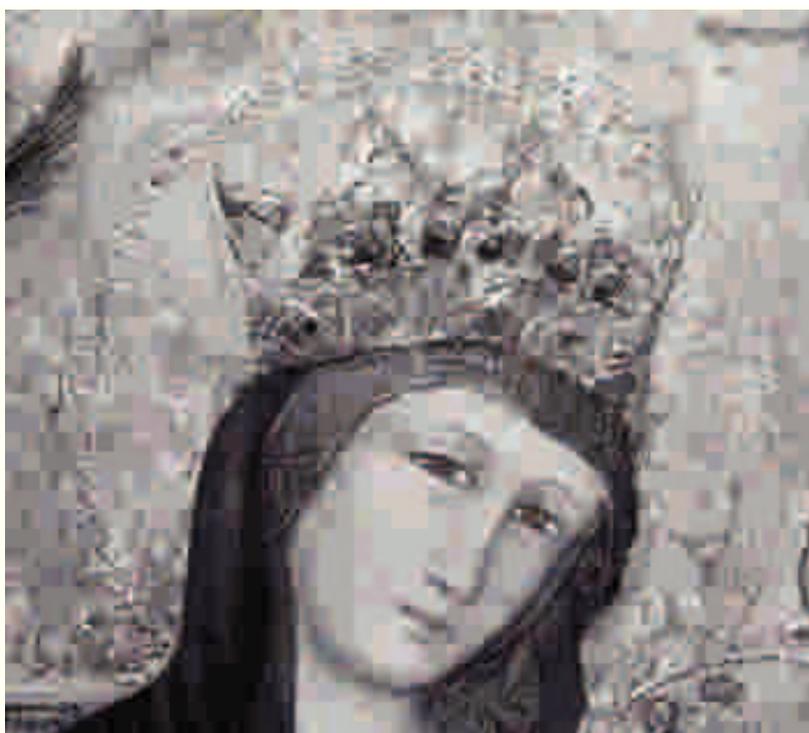
Tav. XLV: Guariento, *Vergine in trono con il Bambino* (particolare del nimbo di Maria). Londra, The Courtauld Art Gallery.

Tav. XLVI: Guariento, *Vergine in trono con il Bambino* (particolare del nimbo di Gesù). Londra, The Courtauld Art Gallery.

Tav. XLVII: Guariento, *Vergine in trono con il Bambino* (particolare della corona di Maria). Londra, The Courtauld Art Gallery.



Tav. XLVIII: Guariento, Ubicazione sconosciuta (già Svizzera, collezione privata).



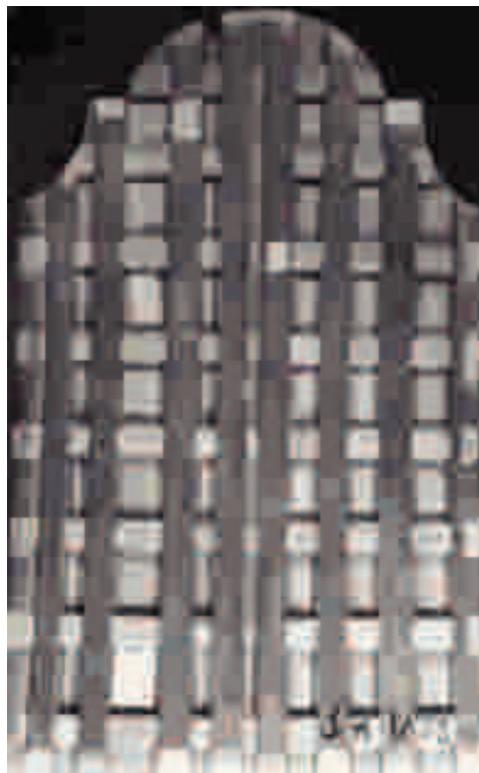
Tav. L: Guariento, *Vergine in trono con il Bambino* (particolare del volto di Maria). Ubicazione sconosciuta (già Svizzera, collezione privata).

Tav. LI: Guariento, *Vergine in trono con il Bambino* (particolare del volto di Gesù). Ubicazione sconosciuta (già Svizzera, collezione privata).

Tav. LII: Guariento, *Vergine in trono con il Bambino* (particolare della spilla di Maria). Ubicazione sconosciuta (già Svizzera, collezione privata).

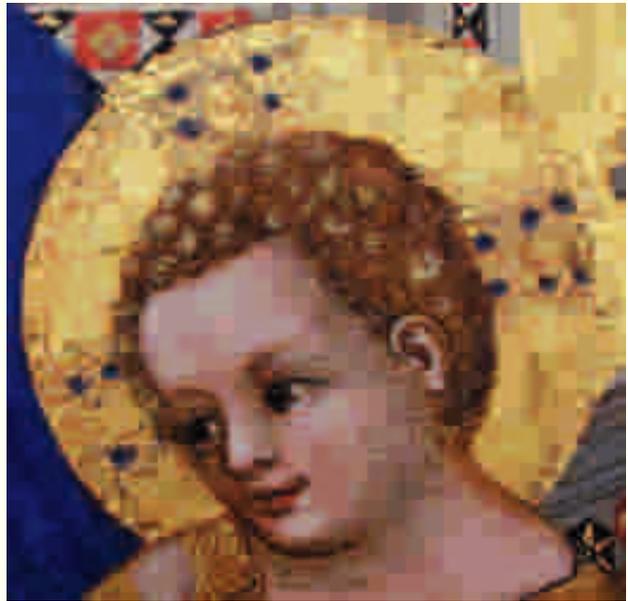


Tav. LIII: Guariento, Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.



Tav. LIV: Guariento, Berlino,
Gemäldegalerie, Staatliche Museen.

Tav. LV: Guariento, Berlino,
Gemäldegalerie, Staatliche Museen.



Tav. LVI: Guariento, *Vergine in trono con il Bambino e offerente* (particolare del volto di Maria). Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.

Tav. LVII: Guariento, *Vergine in trono con il Bambino e offerente* (particolare del volto di Gesù). Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.

Tav. LVIII: Guariento, *Vergine in trono con il Bambino e offerente* (particolare del volto dell'offerente). Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.



Tav. LIX: Guariento, *Vergine in trono con il Bambino e offerente* (particolare della decorazione del trono). Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.

Tav. LX: Guariento, *Vergine in trono con il Bambino e offerente* (particolare della base del trono). Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.

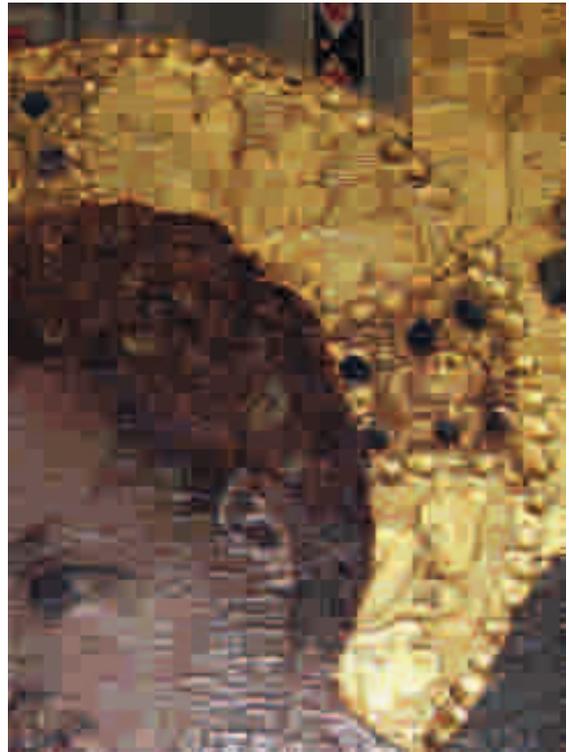
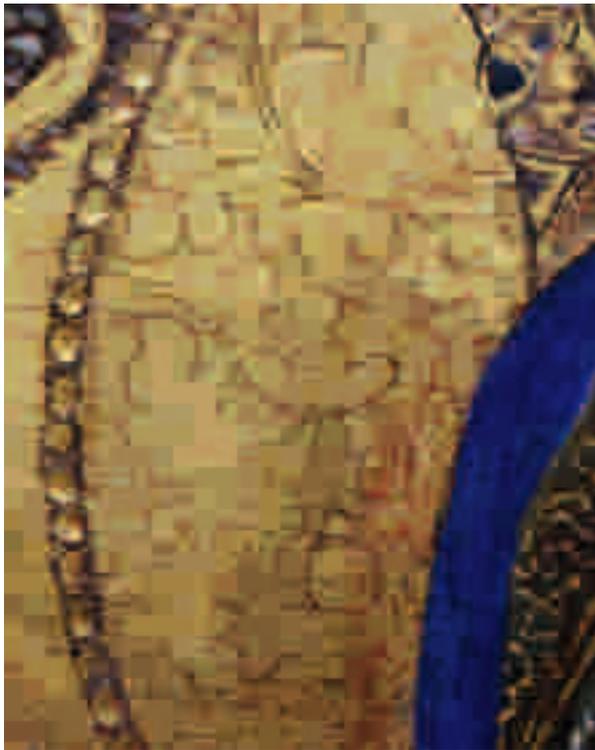


Tav. LXI: Guariento,  
 Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.

Tav. LXII: Guariento,  
 Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.

Tav. LXIII: Guariento,  
 Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.

Tav. LXIV: Guariento,  
 Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.



Tav. LXV: Guariento, *Vergine in trono con il Bambino e offerente* (particolare del nimbo di Maria). Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.

Tav. LXVI: Guariento, *Vergine in trono con il Bambino e offerente* (particolare del nimbo di Gesù). Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.

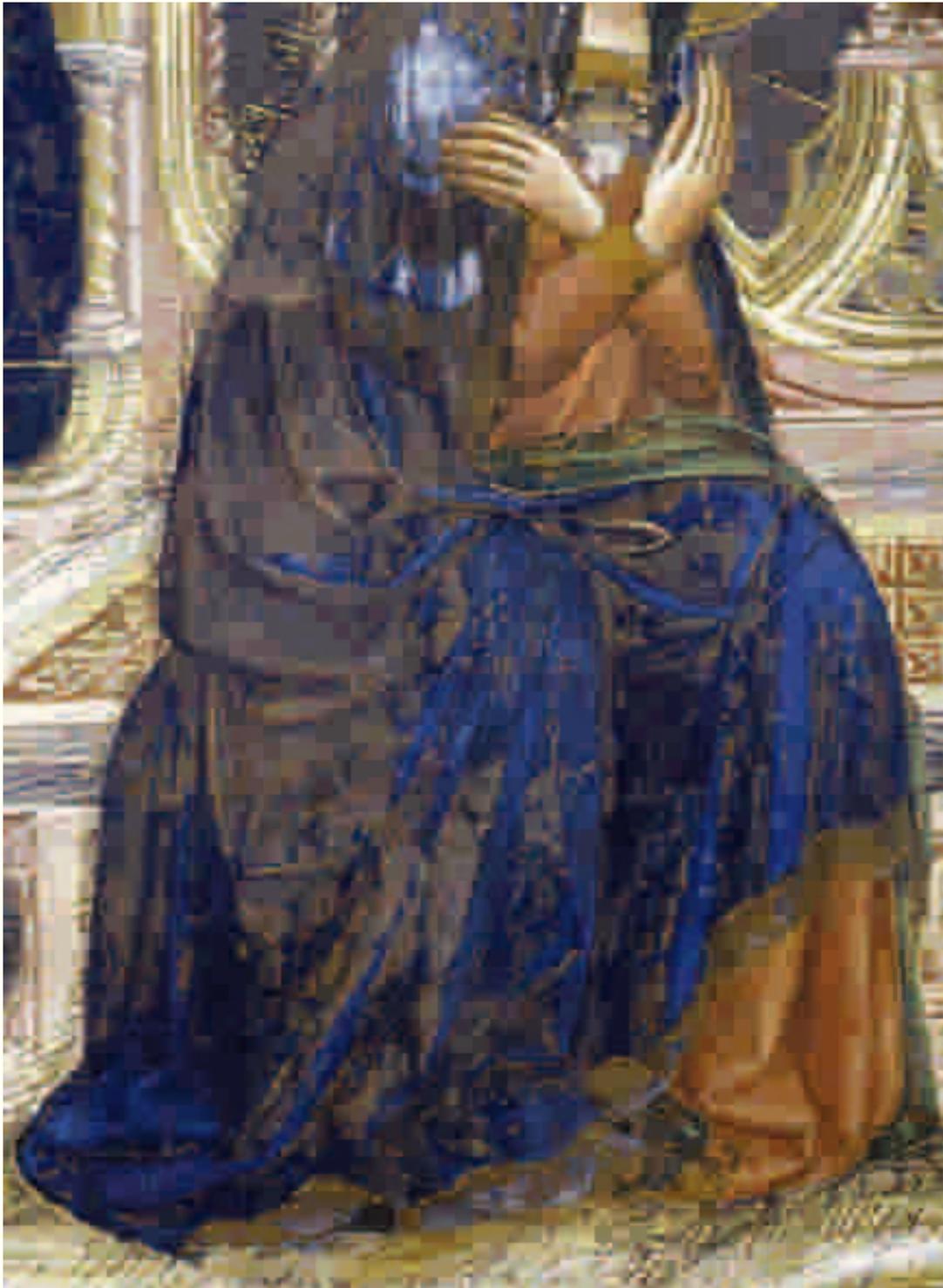
Tav. LXVII: Guariento, *Vergine in trono con il Bambino e offerente* (particolare della corona di Maria). Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.

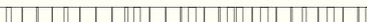


Tav. LXVIII: Guariento, Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore (da Padova, Chiesa di Sant'Agostino).



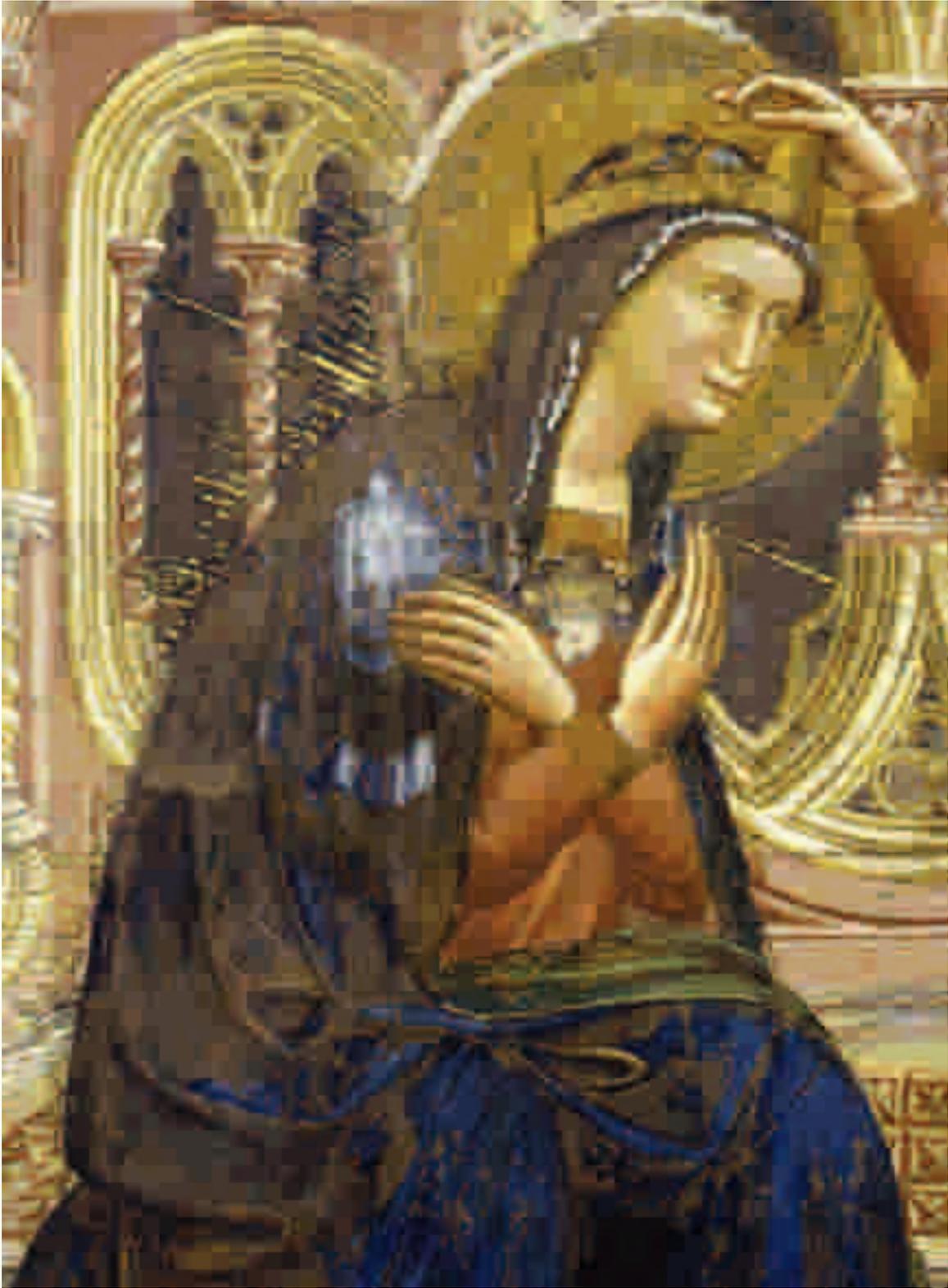
Tav. LXIX: Guariento, Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore (da Padova, Chiesa di Sant'Agostino).



Tav. LXX: Guariento,  Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore (da Padova, Chiesa di Sant'Agostino).



Tav. LXXI: Guariento, Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore (da Padova, Chiesa di Sant'Agostino).



Tav. LXXII: Guariento,  Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore (da Padova, Chiesa di Sant'Agostino).



Tav. LXXIII: Guariento, . Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore (da Padova, Chiesa di Sant'Agostino).



Tav. LXXIV: Guariento, □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore
(da Padova, Chiesa di Sant'Agostino).

Tav. LXXV: Guariento, □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore
(da Padova, Chiesa di Sant'Agostino).



Tav. LXXVI: Guariento, Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore (da Padova, Chiesa di Sant'Agostino). Proposta ricostruttiva.

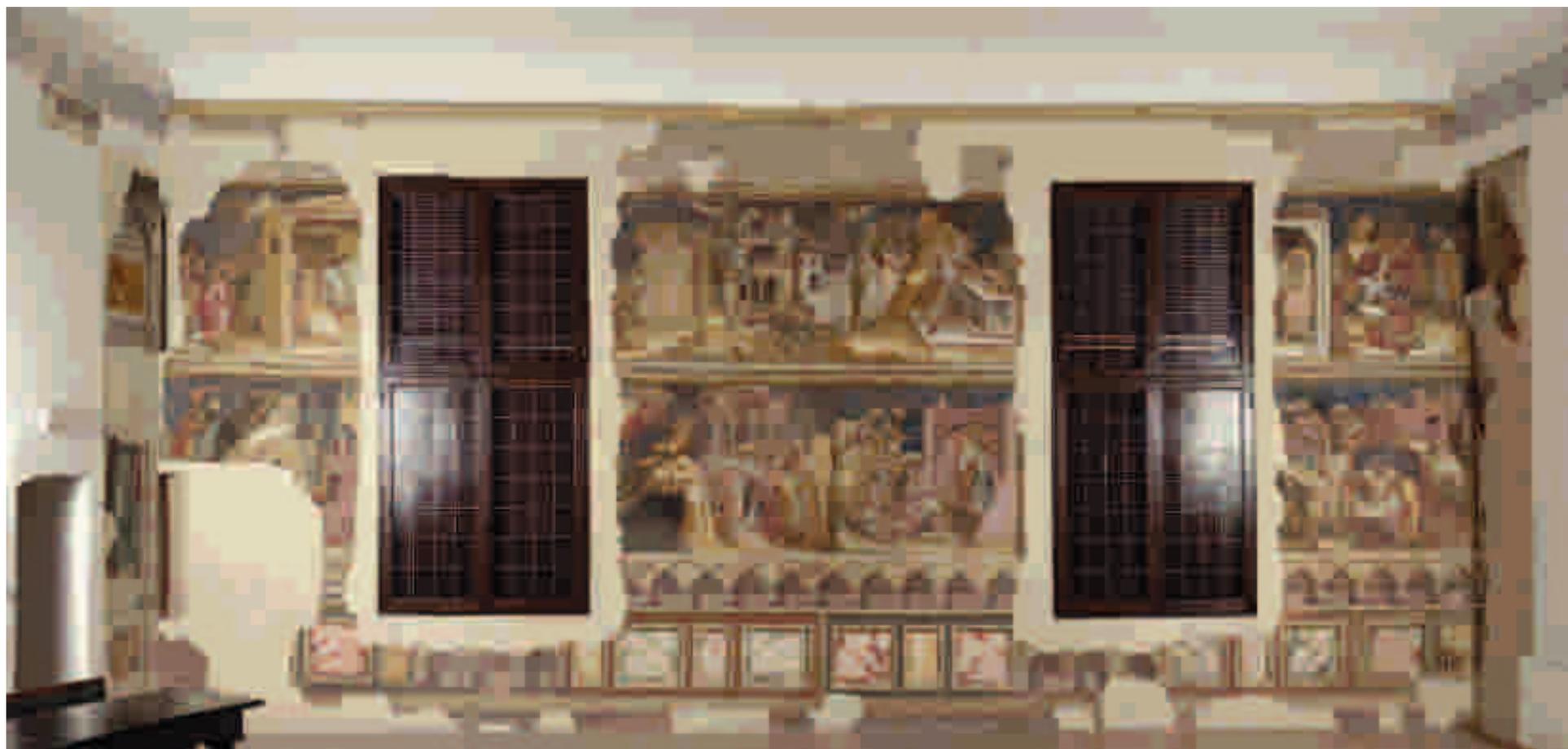


Tav. LXXVII: Guariento, Padova,
Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore (da Padova, Chiesa di Sant'Agostino).
Proposta ricostruttiva (particolare).

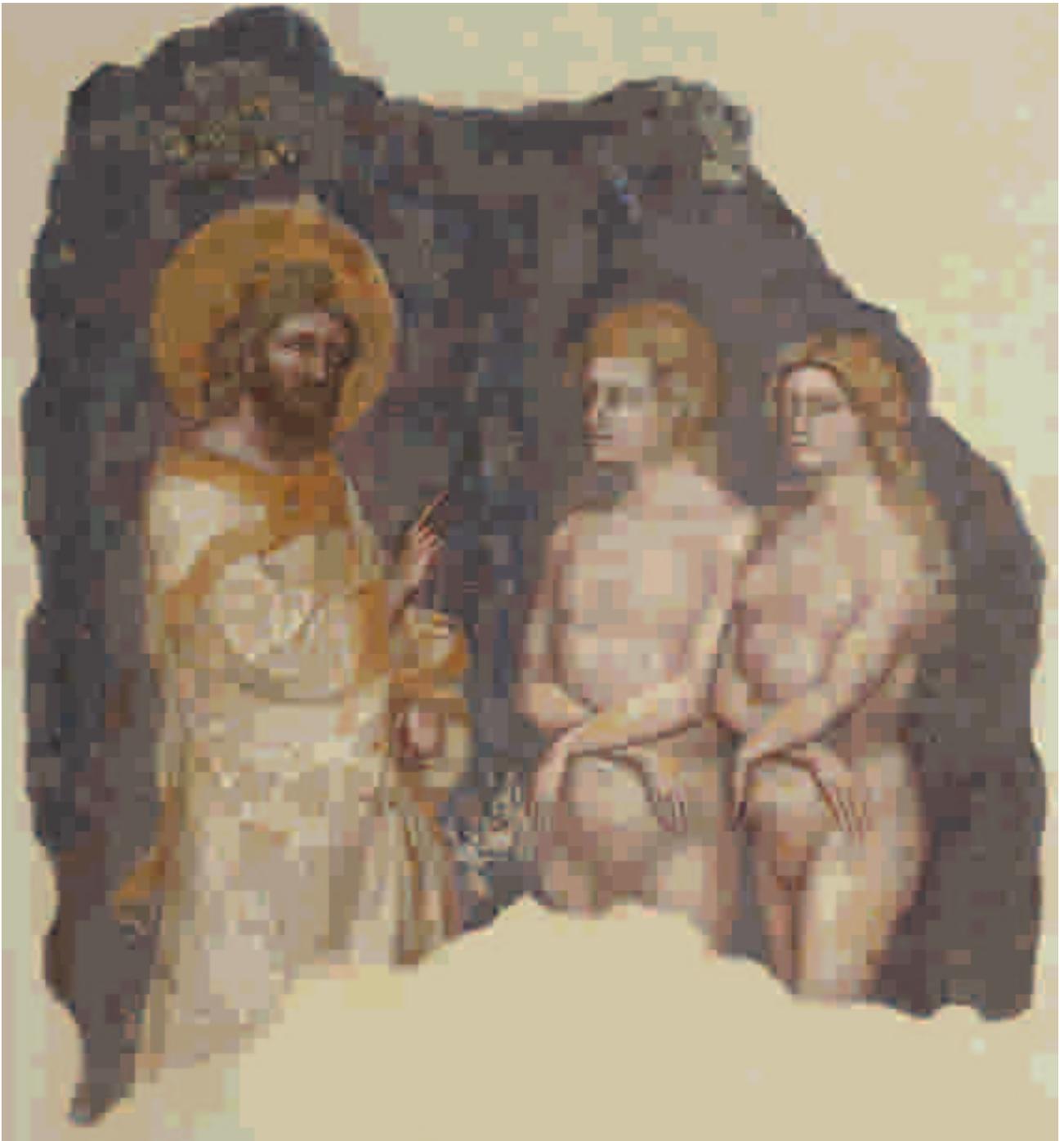


Tav. LXXVIII: Guariento, □□□□□□□□□□□□□□□□ Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum.

Tav. LXXIX: Guariento, □□□□□□□□□□□□□□□□ Pavia, Musei Civici, Pinacoteca Malaspina.



Tav. LXXX: Guariento, XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX XXXX. Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carraese); parete occidentale.



Tav. LXXXI: Guariento, XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carraese); parete orientale.



Tav. LXXXIII: Guariento, XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX e XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX XX Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carraese); parete occidentale.



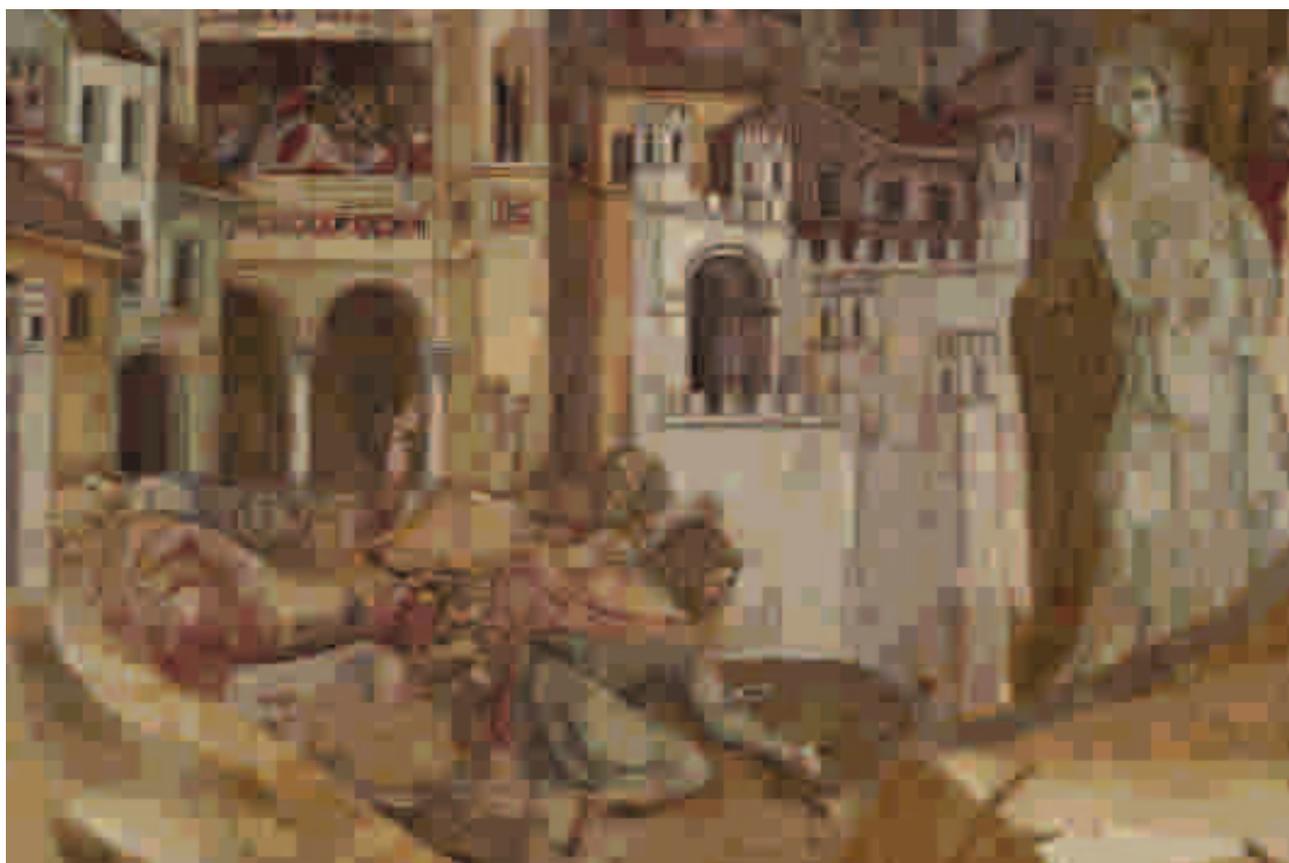
Tav. LXXXIV: Guariento, Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carraese); parete occidentale.



Tav. LXXXV: Guariento, ██████████ ██████████ ██████████ Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carraese); parete occidentale.



Tav. LXXXVI: Guariento, Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carraese); parete occidentale.

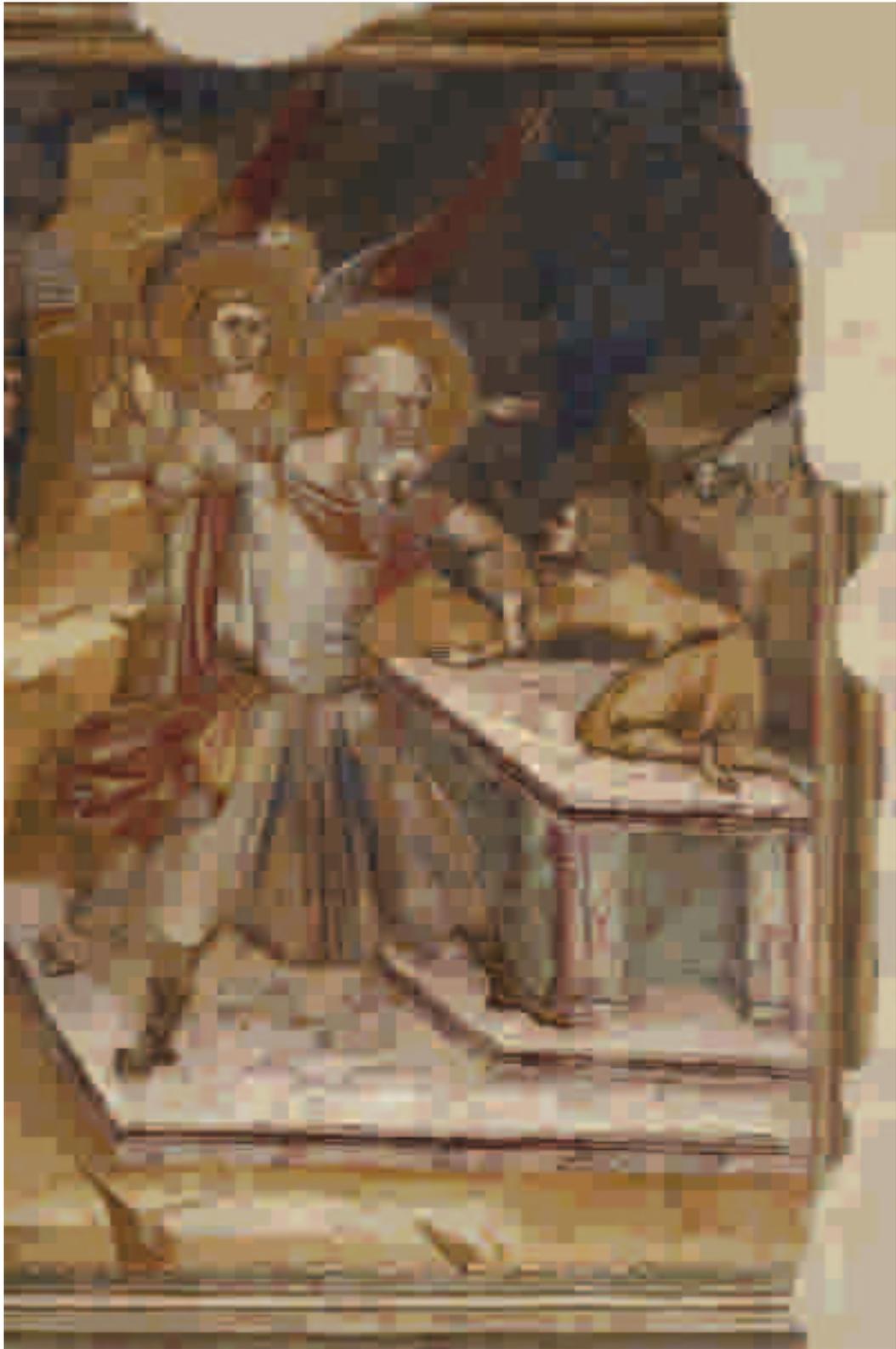


Tav. LXXXVII: Guariento,  Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carraese); parete occidentale.

Tav. LXXXVIII: Guariento,  Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carraese); parete occidentale.



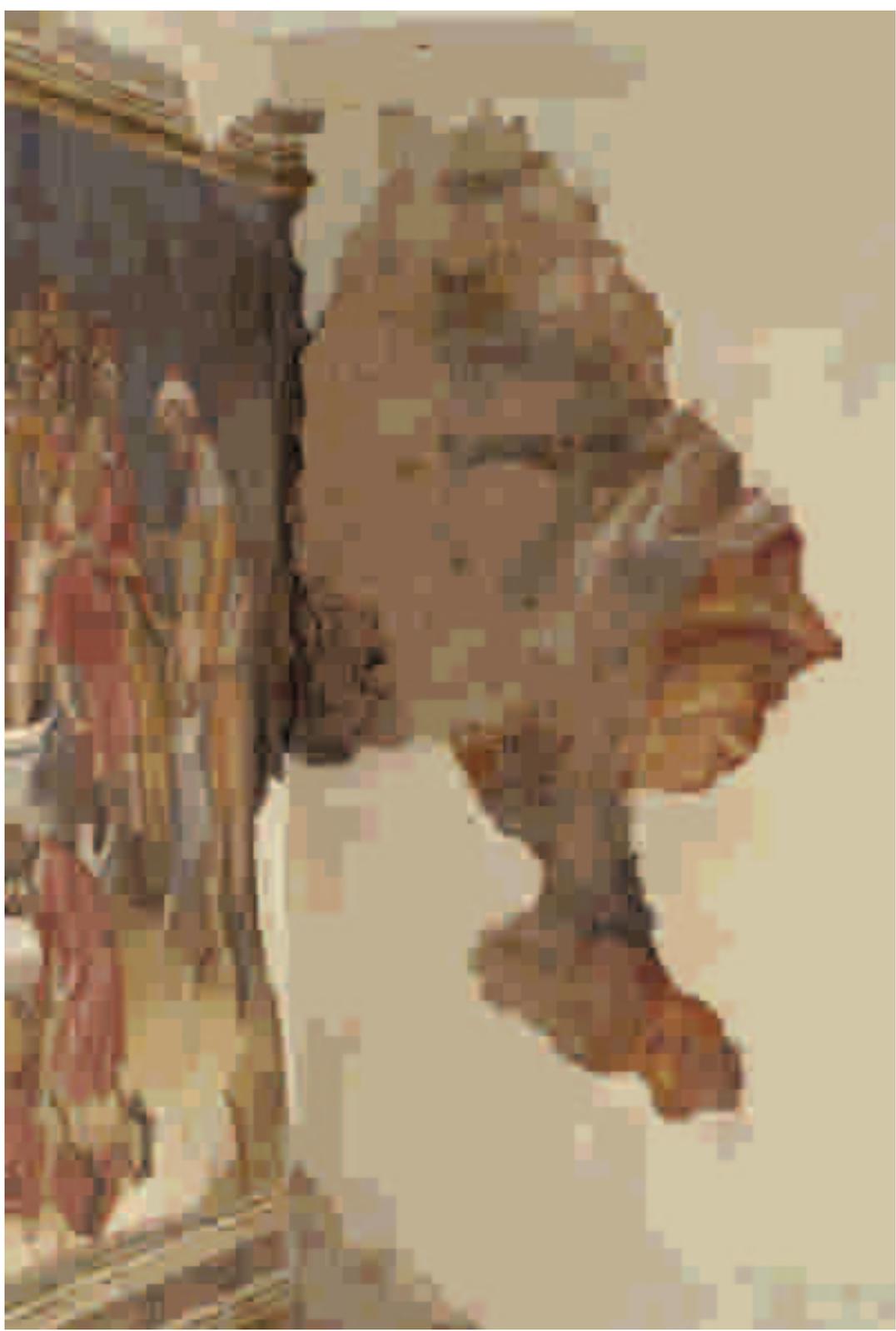
Tav. LXXXIX: Guariento, Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carraese); parete occidentale.



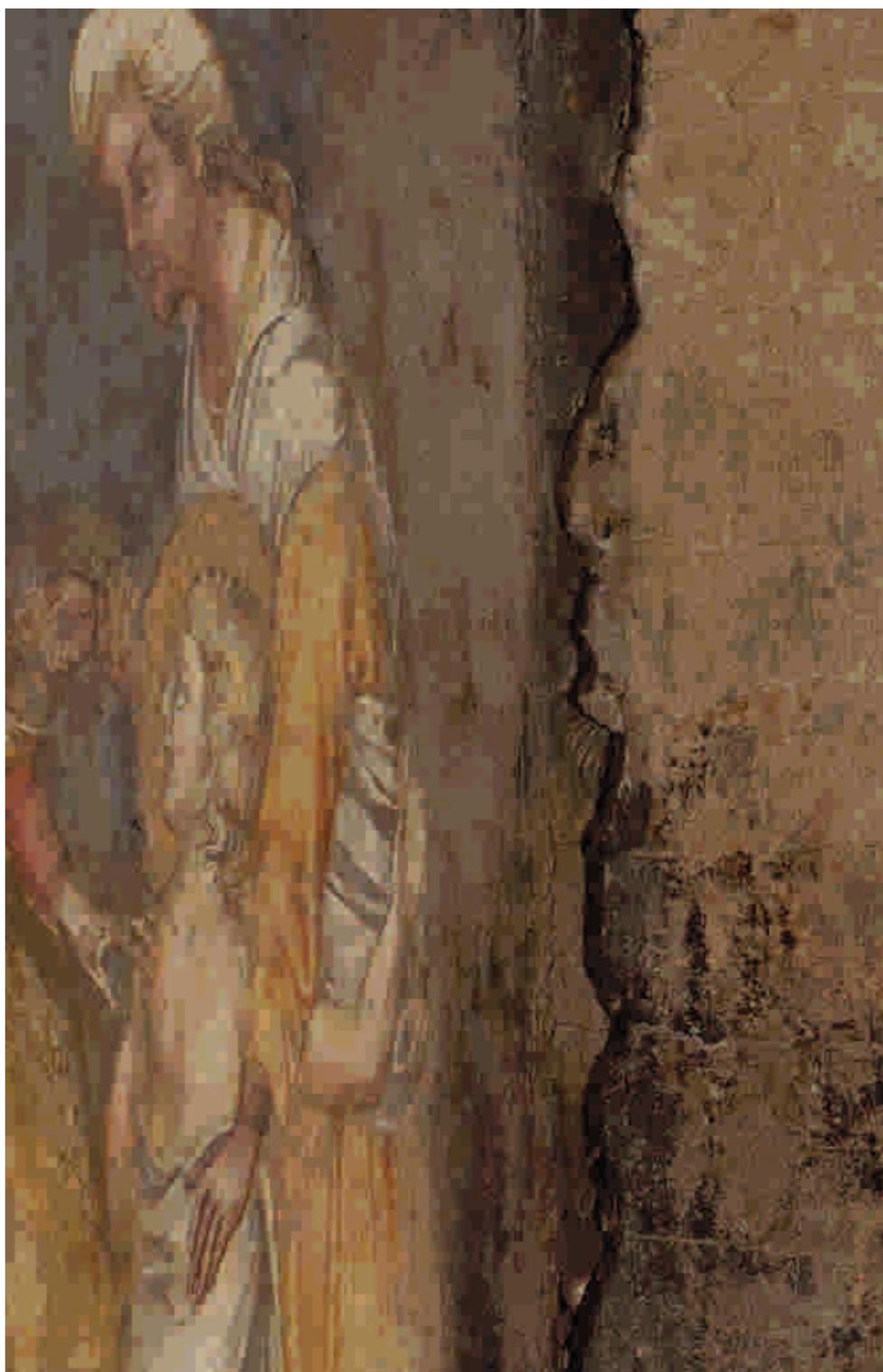
Tav. XC: Guariento, Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carraese); parete occidentale.



Tav. XCI: Guariento,  Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carraese); parete occidentale.



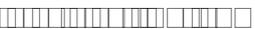
Tav. XCII: Guariento, XXXXXXXXXXXX XXXXXXXXXX Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carraese); angolo fra la parete occidentale e quella settentrionale.

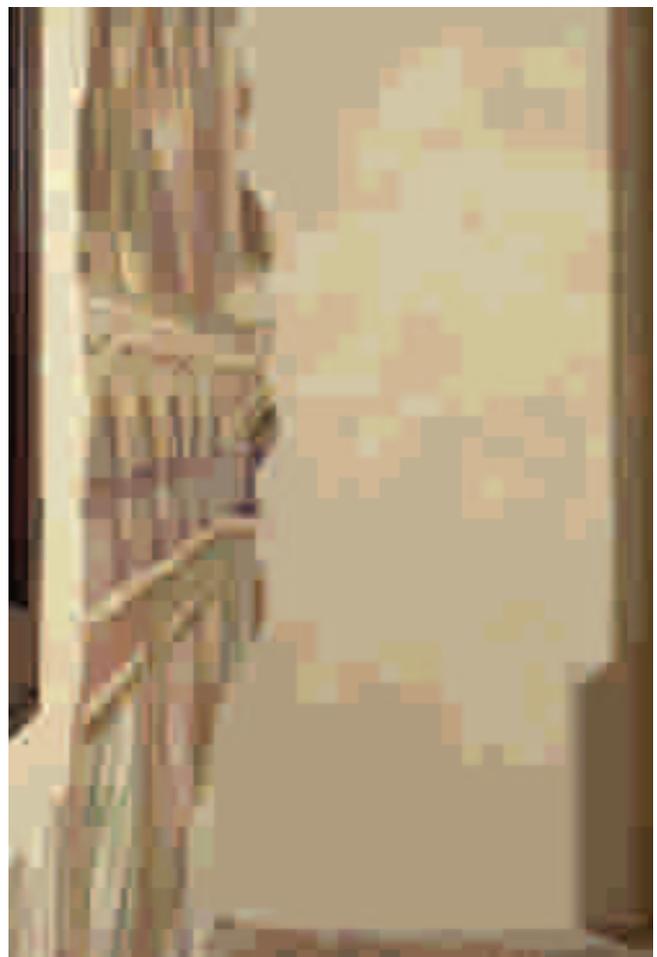


Tav. XCIII: Guariento, XXXXXXXXXXXX XXXXXXXXXX Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carraese); angolo fra la parete occidentale e quella settentrionale.



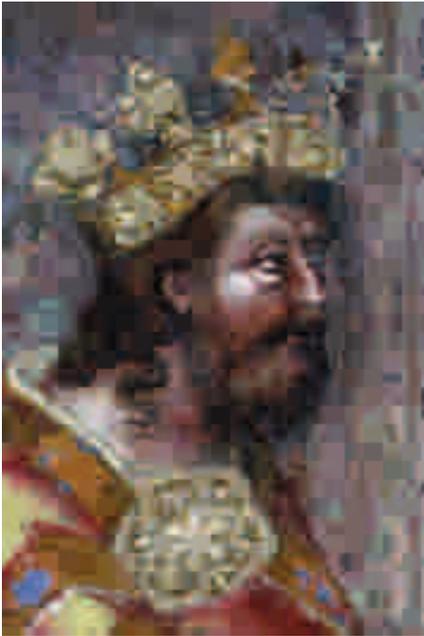
Tav. XCIV: Guariento, 
 Padova, Accademia Galileiana,
Sala delle Adunanze (già cappella carraese);
angolo fra la parete occidentale e quella
settentrionale.

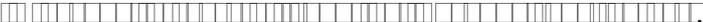
Tav. XCV: Guariento, 
 Padova, Accademia Galileiana,
Sala delle Adunanze (già cappella carraese);
angolo fra la parete occidentale e quella
settentrionale.



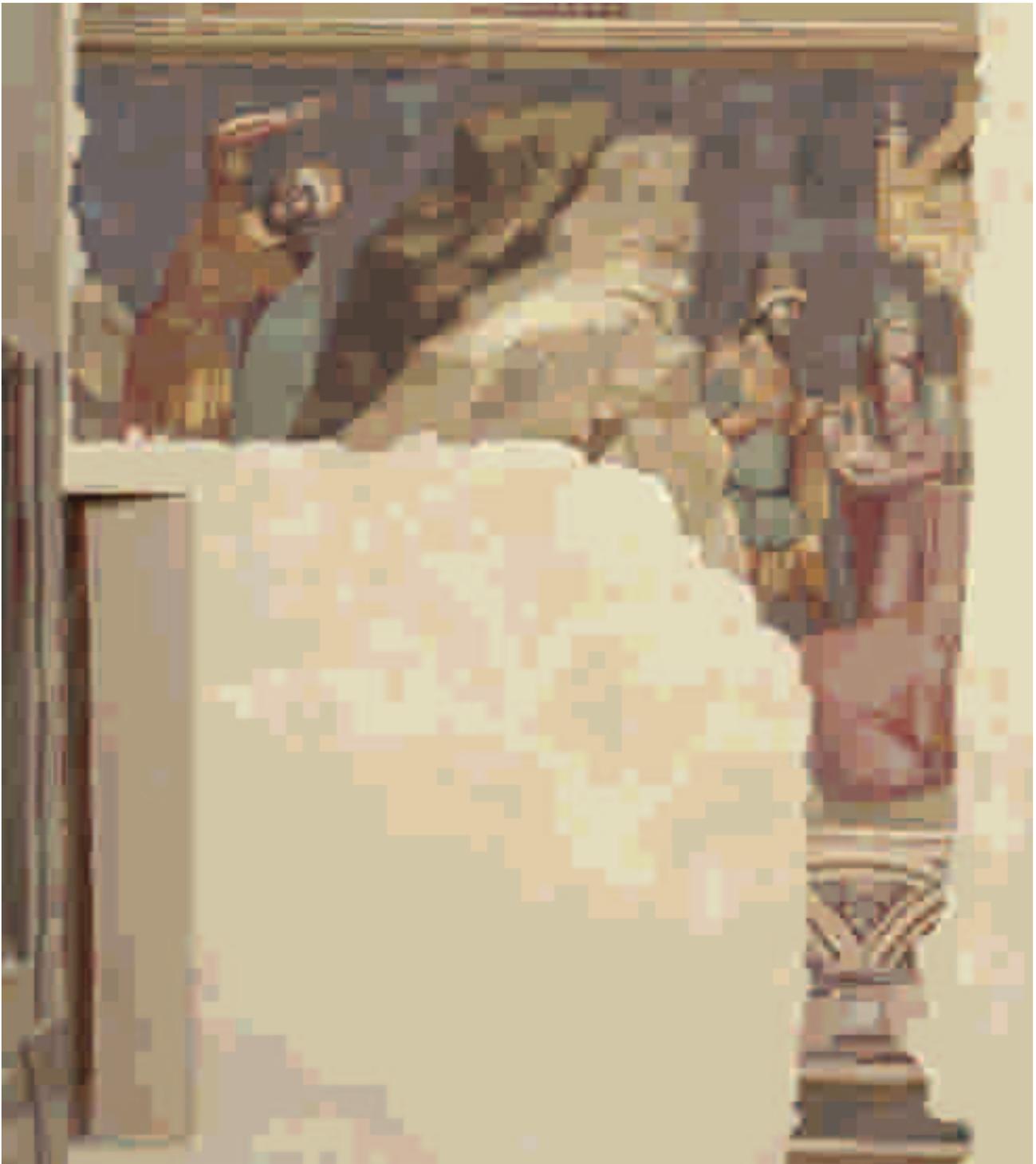


Tav. XCVI: Guariento, Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carraese); parete orientale.

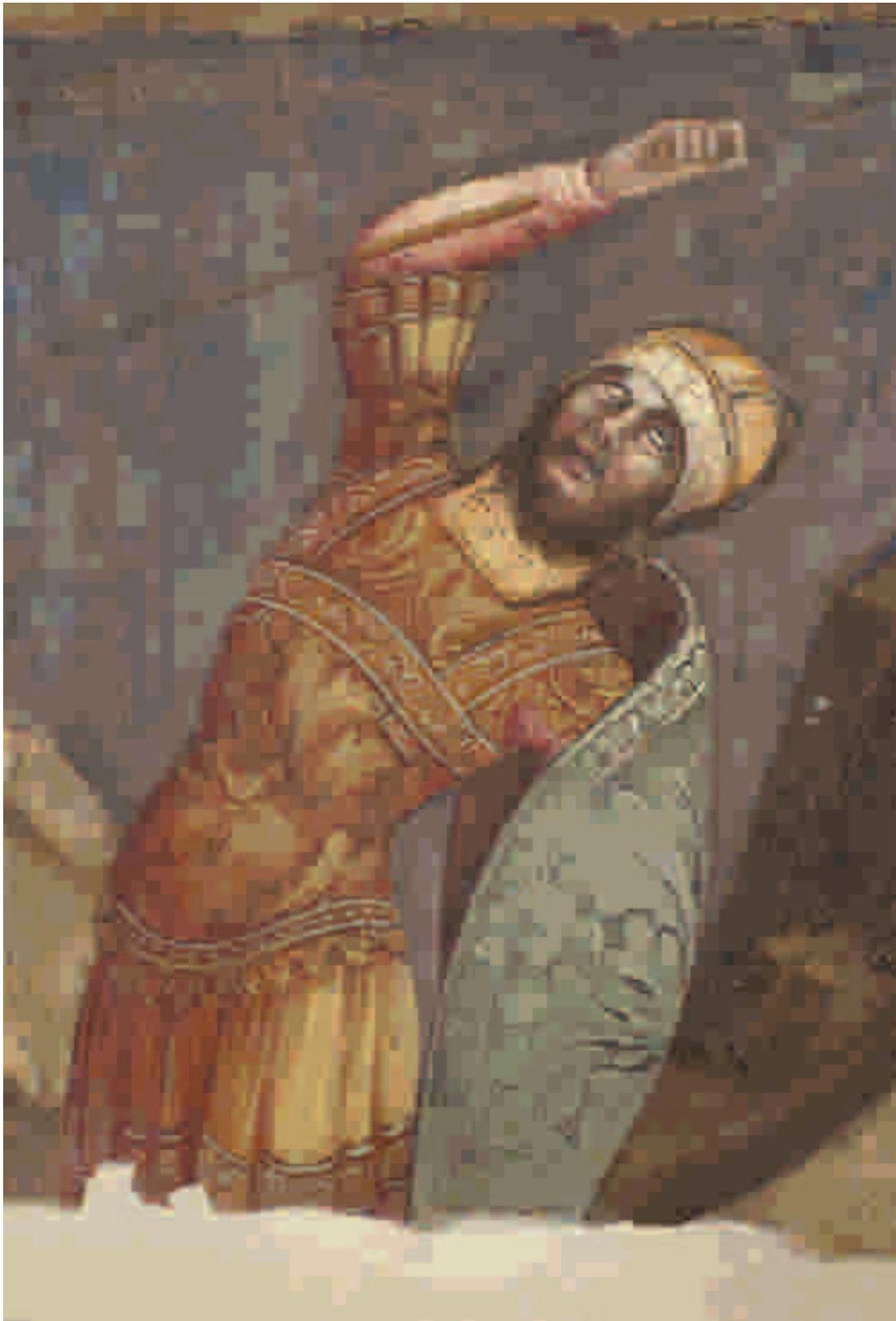


Tav. XCVII: Guariento,  Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carraese); parete orientale.

Tav. XCVIII: Pittore del XVI secolo,  Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carraese); parete meridionale.



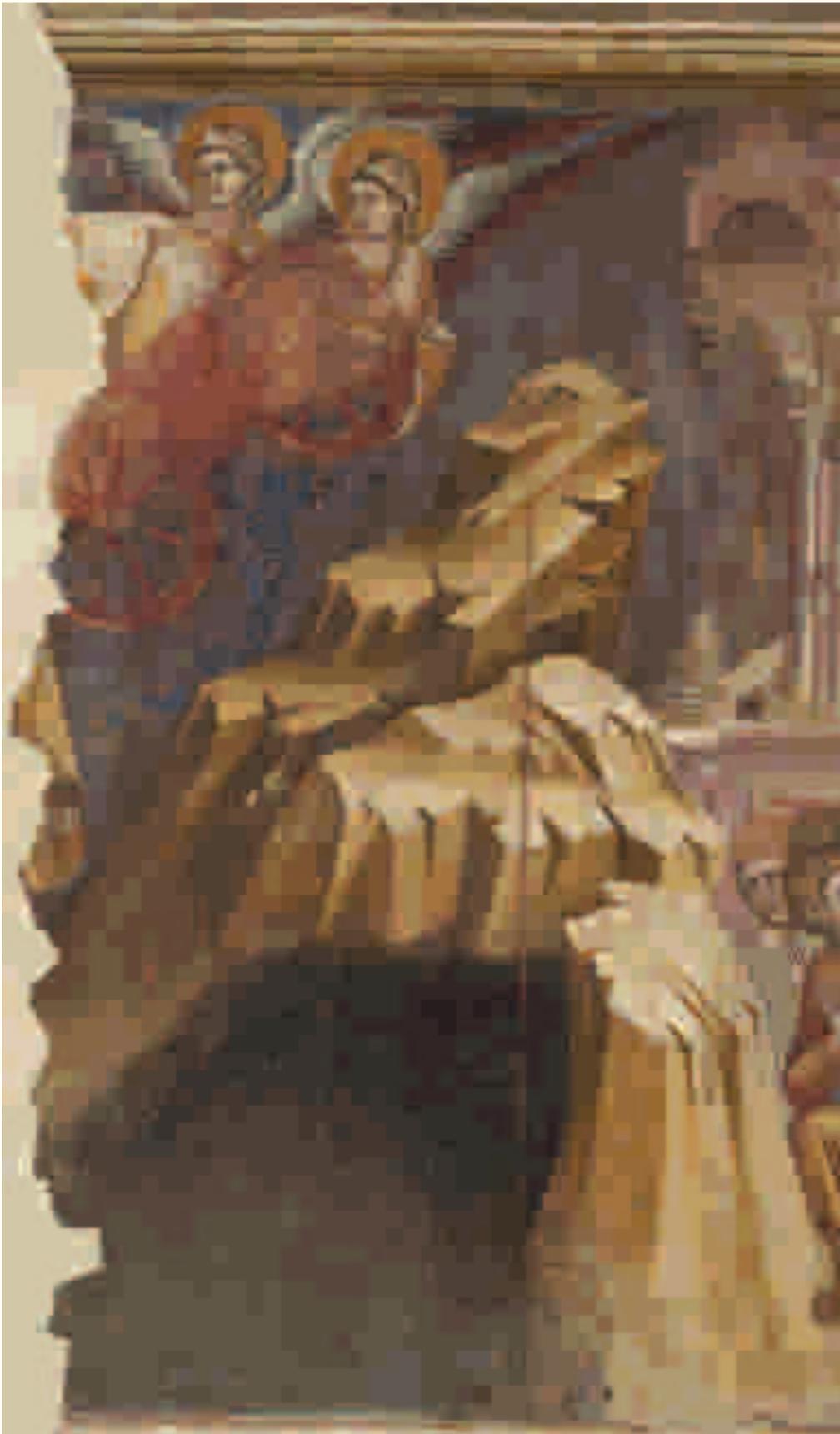
Tav. XCIX: Guariento, *Il vescovo che benedice* (1375-80). Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carraese); parete occidentale.



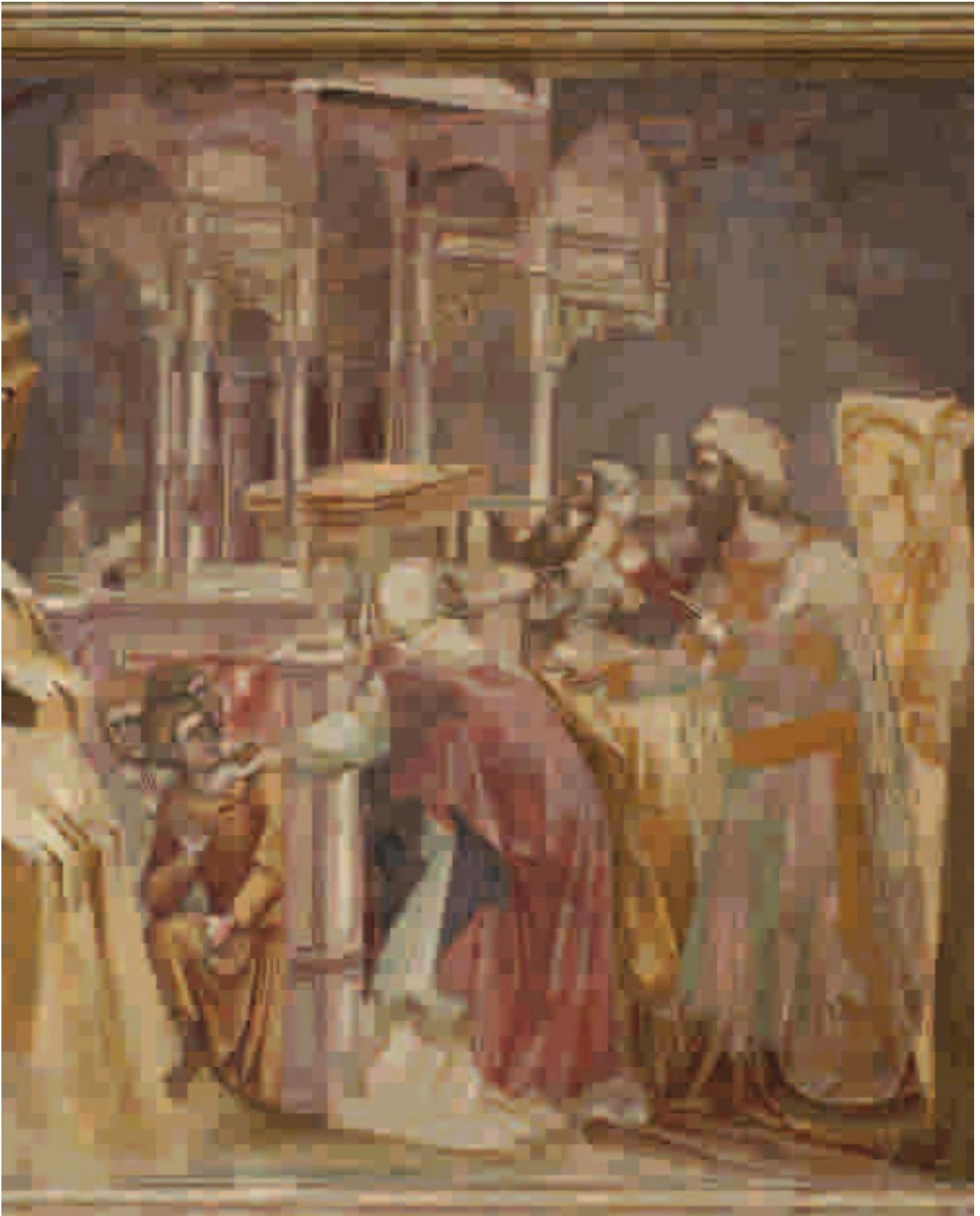
Tav. C: Guariento, Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carraese); parete occidentale.



Tav. CI: Guariento, Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carraese); parete occidentale.



Tav. CII: Guariento, Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carraese); parete occidentale.



Tav. CIII: Guariento, Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carraese); parete occidentale.



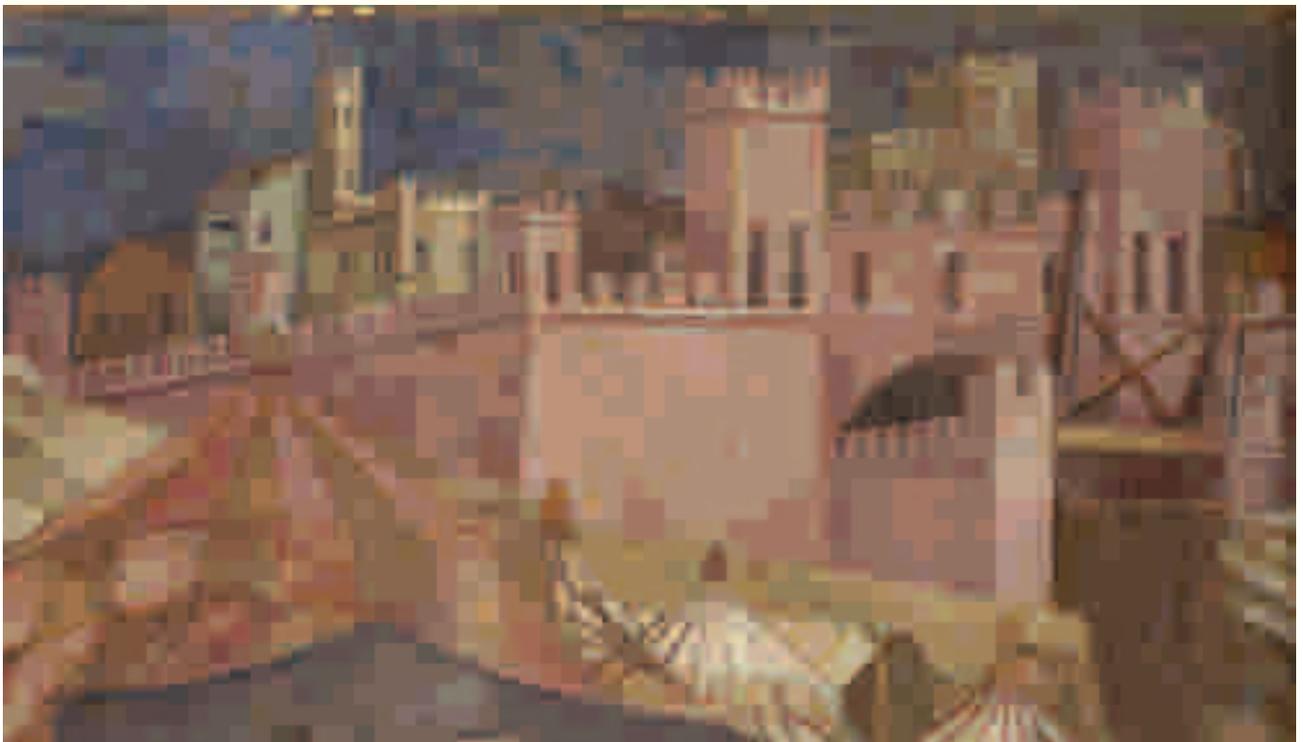
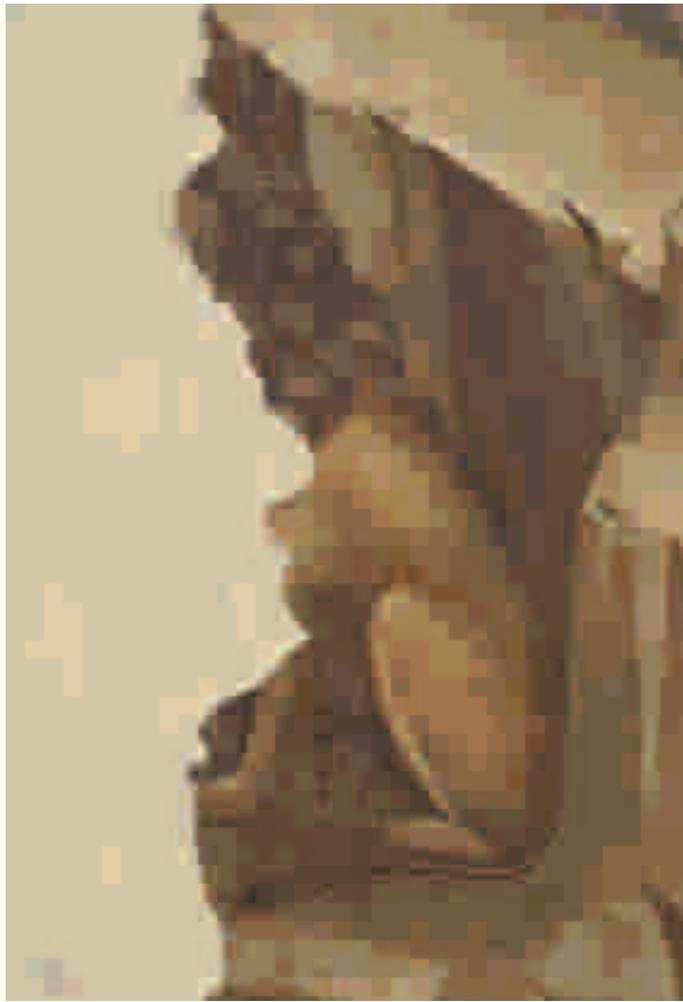
Tav. CIV: Guariento, Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carraese); parete occidentale.

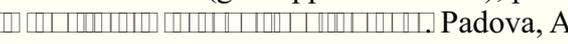


Tav. CV: Guariento, *L'angelo salva i compagni di Daniele gettati nella fornace* (particolare). Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carraese); parete occidentale.
Tav. CVI: Guariento, *L'angelo salva i compagni di Daniele gettati nella fornace* (particolare di Nabucodonosor). Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carraese); parete occidentale.



Tav. CVII: Guariento, e Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carraese); parete occidentale.



Tav. CVIII: Guariento,  Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carraese); parete occidentale.
Tav. CIX: Guariento,  Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carraese); parete occidentale.



Tav. CX: Guariento, Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carraese); parete occidentale.

Tav. CXI: Guariento, Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carraese); parete occidentale.

Tav. CXII: Guariento, Padova, Accademia Galileiana, Sala delle Adunanze (già cappella carraese); parete occidentale.



Tav. CXIII: Guariento,                               Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).

Tav. CXIV: Guariento,                            Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).



Tav. CXV: Guariento, □□□□□□□□. Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).



Tav. CXVI: Guariento, □□□□□□□□ Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).

Tav. CXVII: Guariento, □□□□□□□□ Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).

Tav. CXVIII: Guariento, □□□□□□□□ Pavia, Musei Civici, Pinacoteca Malaspina.

Tav. CXIX: Guariento, □□□□□□□□ Pescara, collezione privata.

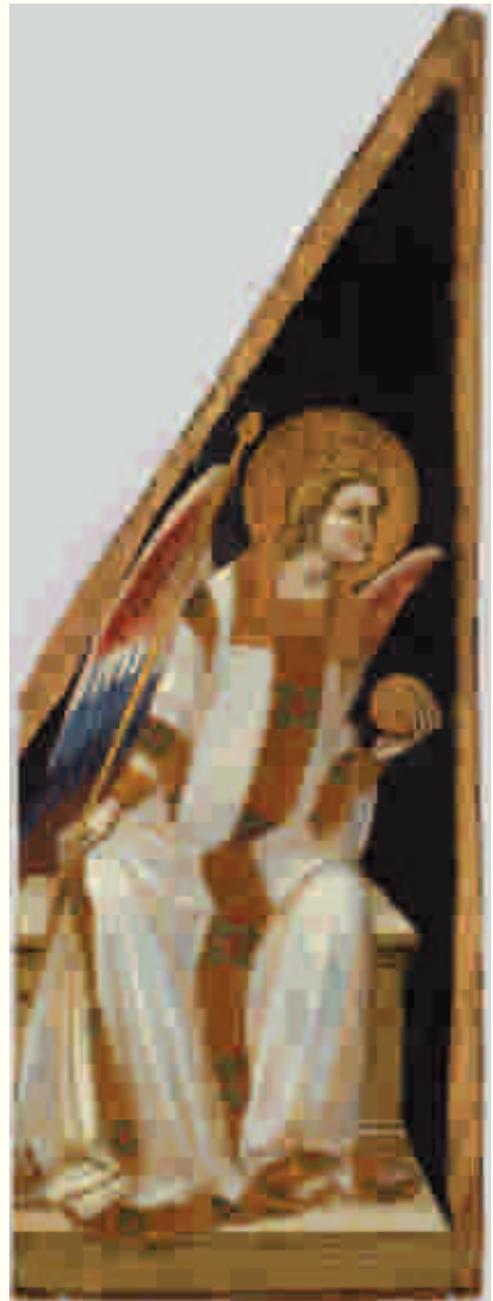


Tav. CXX: Guariento, □□□□ Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).

Tav. CXXI: Guariento, □□□□ Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).

Tav. CXXII: Guariento, □□□□ Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).





Tav. CXXIII: Guariento, □□□□ Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).

Tav. CXXIV: Guariento, □□□□ Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).



Tav. CXXV: Guariento, □□□□□□□□□□ Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).

Tav. CXXVI: Guariento, □□□□□□□□□□ Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).

Tav. CXXVII: Guariento, □□□□□□□□□□ Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).

Tav. CXXVIII: Guariento, □□□□□□□□□□ Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).



Tav. CXXIX: Guariento, □ □ □ □ □ □ □ □ □ □
Padova, Collezione privata.

Tav. CXXX: Guariento, □ □ □ □ □ □ □ □ □ □
Collezione privata.





Tav. CXXXI: Guariento, □□□□□ Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).



Tav. CXXXII: Guariento, □□□□□ Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).



Tav. CXXXIII: Guariento, □□□□□ Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).



Tav. CXXXIV: Guariento, □□□□□□□□ Padova,
Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte
Medioevale e Moderna).

Tav. CXXXV: Guariento, □□□□□□□□ Padova,
Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte
Medioevale e Moderna).

Tav. CXXXVI: Guariento, □□□□□□□□ Padova,
Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte
Medioevale e Moderna).





Tav. CXXXVII: Guariento, □□□□□□□ Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).

Tav. CXXXVIII: Guariento, □□□□□□□ Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).

Tav. CXXXIX: Guariento, □□□□□□□ Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).





Tav. CXL: Guariento, □□□□□□□□□□ Padova,
Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte
Medioevale e Moderna).

Tav. CXLI: Guariento, □□□□□□□□□□ Padova,
Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte
Medioevale e Moderna).





Tav. CXLII: Guariento,  Arezzo, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna.
Tav. CXLIII: Guariento,  Cambridge (MA), Fogg Art Museum.



Tav. CXLIV: Guariento, □□□□□□□□ Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).



Tav. CXLV: Guariento, □□□□□ Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).

Tav. CXLVI: Guariento, □□□□□ Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).

Tav. CXLVII: Guariento, □□□□□ Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).





Tav. CXLVIII: Guariento, Cambridge (MA), Fogg Art Museum.

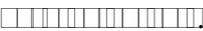


Tav. CXLIX: Guariento, Cambridge (MA), Fogg Art Museum.



Tav. CL: Guariento, □□□□□□□□ Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).



Tav. CLI: Guariento,  Ubicazione sconosciuta (già Roma, collezione privata).

Tav. CLII: Guariento,  Ubicazione sconosciuta (già Roma, collezione privata).



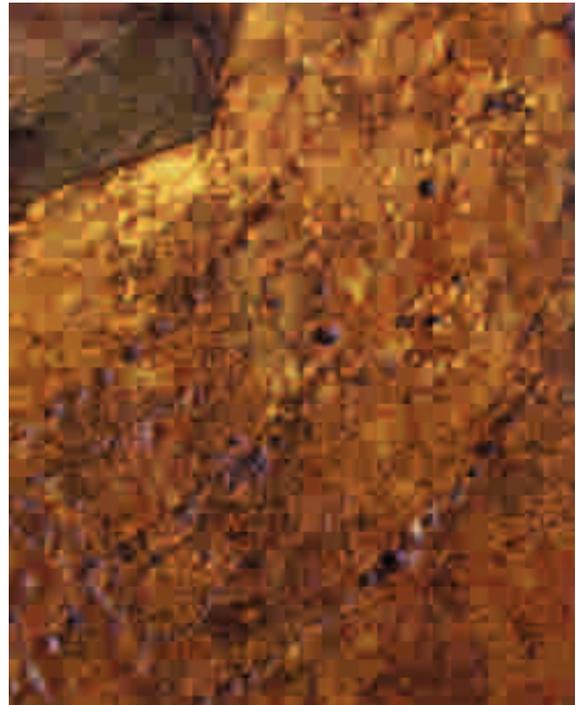
Tav. CLIV: Guariento, Cambridge (MA), Fogg Art Museum. Proposta ricostruttiva.



Tav. CLV: Guariento, Cambridge (MA), Fogg Art Museum. Proposta ricostruttiva.



Tav. CLVIII: Guariento,  Cambridge (MA), Fogg Art Museum.
Tav. CLIX: Guariento,  Cambridge (MA), Fogg Art Museum.



Tav. CLXI: Guariento, *Croce dipinta* (*particolare della decorazione incisa*). Cambridge (MA), Fogg Art Museum.

Tav. CLXII: Guariento, *Redentore* (*particolare della decorazione incisa*). Padova, Musei Civici, Museo Bottacin (Museo d'Arte Medioevale e Moderna).

Tav. CLXIII: Guariento, *Vergine dolente* (*particolare della decorazione incisa*). Collezione privata.

Tav. CLXIV: Guariento, *Vergine dolente* (*particolare della decorazione del nimbo*). Collezione privata.



Tav. CLXV: Guariento, *Trittico con la Crocefissione e i santi Giovanni Battista, Bartolomeo, Andrea e Caterina d'Alessandria*. New York, collezione Alana.



Tav. CLXVI: Guariento, *Trittico con la Crocefissione e i santi Giovanni Battista, Bartolomeo, Andrea e Caterina d'Alessandria* (particolare di Santa Caterina). New York, collezione Alana.



Tav. CLXVII: Guariento, *Trittico con la Crocefissione e i santi Giovanni Battista, Bartolomeo, Andrea e Caterina d'Alessandria* (particolare di Santa Caterina). New York, collezione Alana.



Tav. CLXVIII: Guariento, □□□□□□□□ South Hadley, Mount Holyoke College Art Museum.



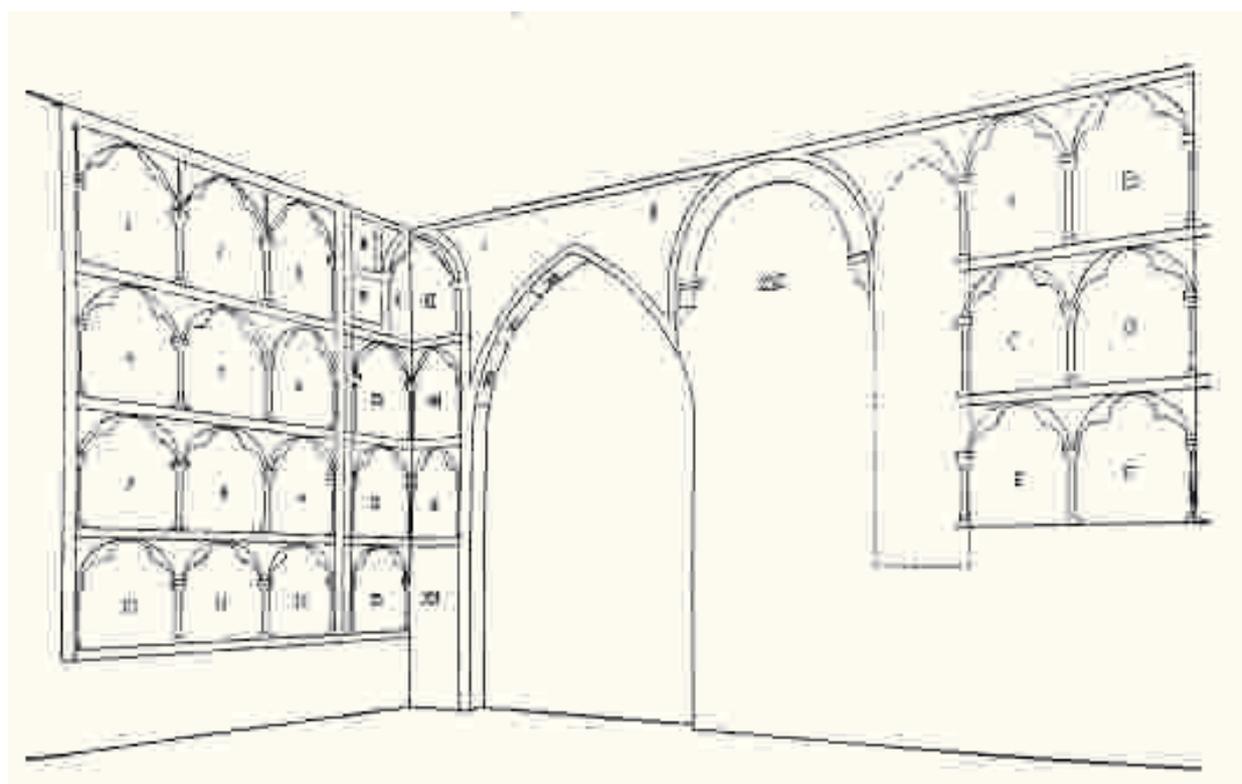
Tav. CLXIX: Guariento, □□□□□□□□□□□□□□□□ South Hadley, Mount Holyoke College Art Museum.

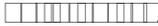
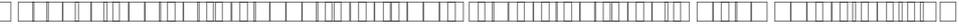
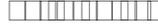


Tav. CLXXI: Guariento, South Hadley, Mount Holyoke College Art Museum.



Tav. CLXXII: Guariento, Ubicazione sconosciuta (già Monaco, collezione Böhler).



Tav. CLXXIII: Guariento,   Bolzano, Chiesa dei Domenicani, ricostruzione grafica (da Franco 2002).
 Tav. CLXXIV: Guariento,   Bolzano, Chiesa dei Domenicani, ricostruzione grafica (da Rasmò 1955)



Tav. CLXXV: Guariento, □□□□□□□□ Bolzano, Chiesa dei Domenicani, cappella di San Nicolò, controfacciata.



Tav. CLXXVI: Guariento, □□□□□□□□ Bolzano, Chiesa dei Domenicani, cappella di San Nicolò, sottarco.



Tav. CLXXVII: Guariento, XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX Bolzano, Chiesa dei Domenicani, angolo fra la parete sinistra e la controfacciata della chiesa.



Tav. CLXXVIII: Guariento, □□□□□□□□ Bolzano, Chiesa dei Domenicani, cappella di san Nicolò, prospetto esterno.
Tav. CLXXIX: Guariento, □□□□□□□□ Bolzano, Chiesa dei Domenicani, cappella di san Nicolò, prospetto esterno.



Tav. CLXXX: Guariento, □□□□□□□□□□ Bolzano, Chiesa dei Domenicani, parete sinistra.



Tav. CLXXXI: Guariento, Bolzano, Chiesa dei
Domenicani, controfacciata.



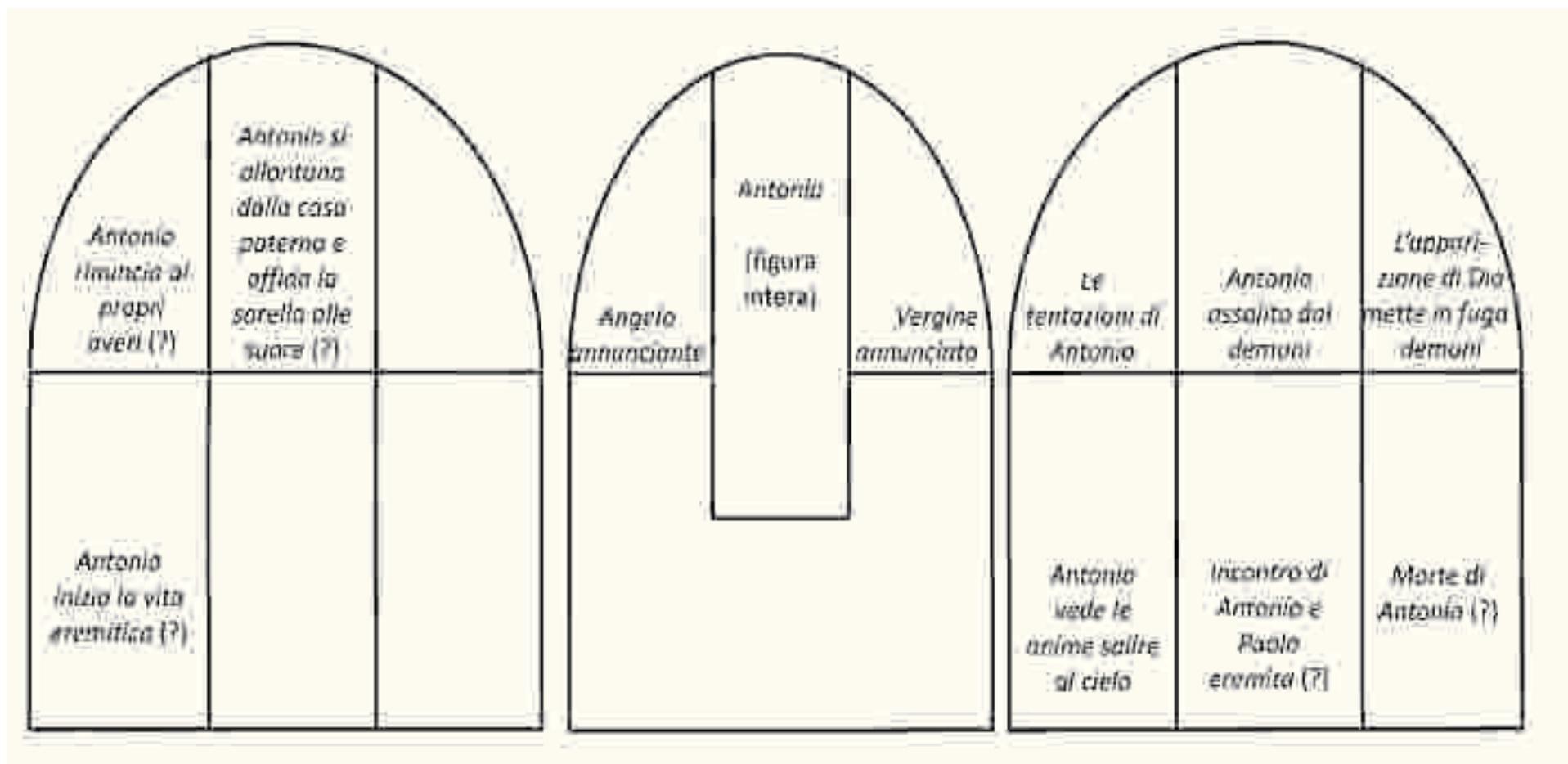
Tav. CLXXXII: Guariento, Bolzano, Chiesa dei Domenicani, parete sinistra.



Tav. CLXXXIV: Guariento, Bolzano, Chiesa dei Domenicani, parete sinistra.



Tav. CLXXXV: Guariento, New York, Metropolitan Museum of Art.



Tav. CLXXXVII: Guariento, Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella di Sant'Antonio, ricostruzione grafica.



Tav. CLXXXVIII: Guariento, □□□□□□□□□□□□ Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella di Sant'Antonio, parete di fondo.

Tav. CLXXXIX: Guariento, □□□□ □□□□□□□□□□□□ Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella di Sant'Antonio, parete di fondo.

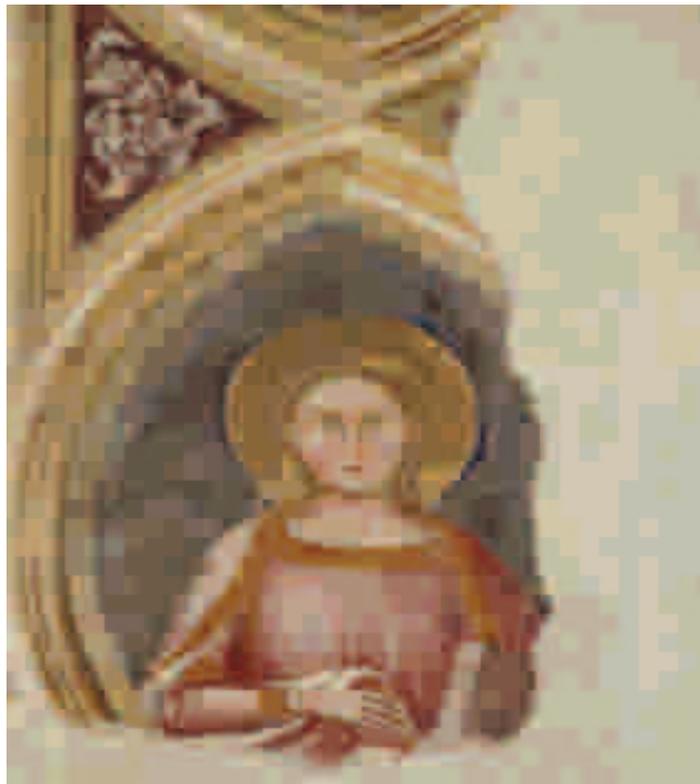


Tav. CXCI: Guariento, XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX XXXXe XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella di Sant'Antonio, controfacciata.

Tav. CXCII: Guariento, XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX XXXXe XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella di Sant'Antonio, controfacciata.



Tav. CXCIII: Guariento, □□□□ Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella di Sant'Antonio, sottarco.



Tav. CXCIV: Guariento, Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella di Sant'Antonio, sottarco.

Tav. CXCV: Guariento, Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella di Sant'Antonio, sottarco.



Tav. CXCVI: Guariento, Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella di Sant'Antonio, parete sinistra.



Tav. CXCVII: Guariento, Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella di Sant'Antonio, parete sinistra.



Tav. CXCVIII: Guariento, *Antonio si allontana dalla casa paterna e affida la sorella alle suore.*
Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella di Sant'Antonio, parete sinistra.

Tav. CXCIX: Guariento, *Antonio inizia la vita eremitica (?)*. Padova, Chiesa degli Eremitani,
cappella di Sant'Antonio, parete sinistra.



Tav. CC: Guariento, Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella di Sant'Antonio, parete destra.



Tav. CCI: Guariento, Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella di Sant'Antonio, parete destra.



Tav. CCII: Guariento, Padova,
Chiesa degli Eremitani, cappella di Sant'Antonio, parete destra.



Tav. CCIII: Guariento, *Antonio assalito dai demoni e L'apparizione del Signore mette in fuga i diavoli*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella di Sant'Antonio, parete destra.



Tav. CCIV: Guariento, . Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella di Sant'Antonio, parete destra.

Tav. CCV: Guariento, . Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella di Sant'Antonio, parete destra.



Tav. CCVI: Guariento, □ □□□ □□□□□□□□□□ □□□□□□ □□□□□□□□□□ □□. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella di Sant'Antonio, parete destra.



Tav. CCVII: Venezia, Basilica dei Santi Giovanni e Paolo, cappella maggiore, parete sinistra.



Tav. CCVIII: Guariento, *Decorazione pittorica dell'arca del doge Giovanni Dolfin (particolare di Speranza)*. Venezia, Basilica dei Santi Giovanni e Paolo, cappella maggiore, parete sinistra.

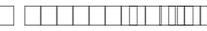


Tav. CCIX: Guariento, *Decorazione pittorica dell'arca del doge Giovanni Dolfin (particolare di Giustizia)*. Venezia, Basilica dei Santi Giovanni e Paolo, cappella maggiore, parete sinistra.



Tav. CCX: Guariento, *Decorazione pittorica dell'arca del doge Giovanni Dolfin (particolare di Speranza)*. Venezia, Basilica dei Santi Giovanni e Paolo, cappella maggiore, parete sinistra.



Tav. CCXI: Guariento,  Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.



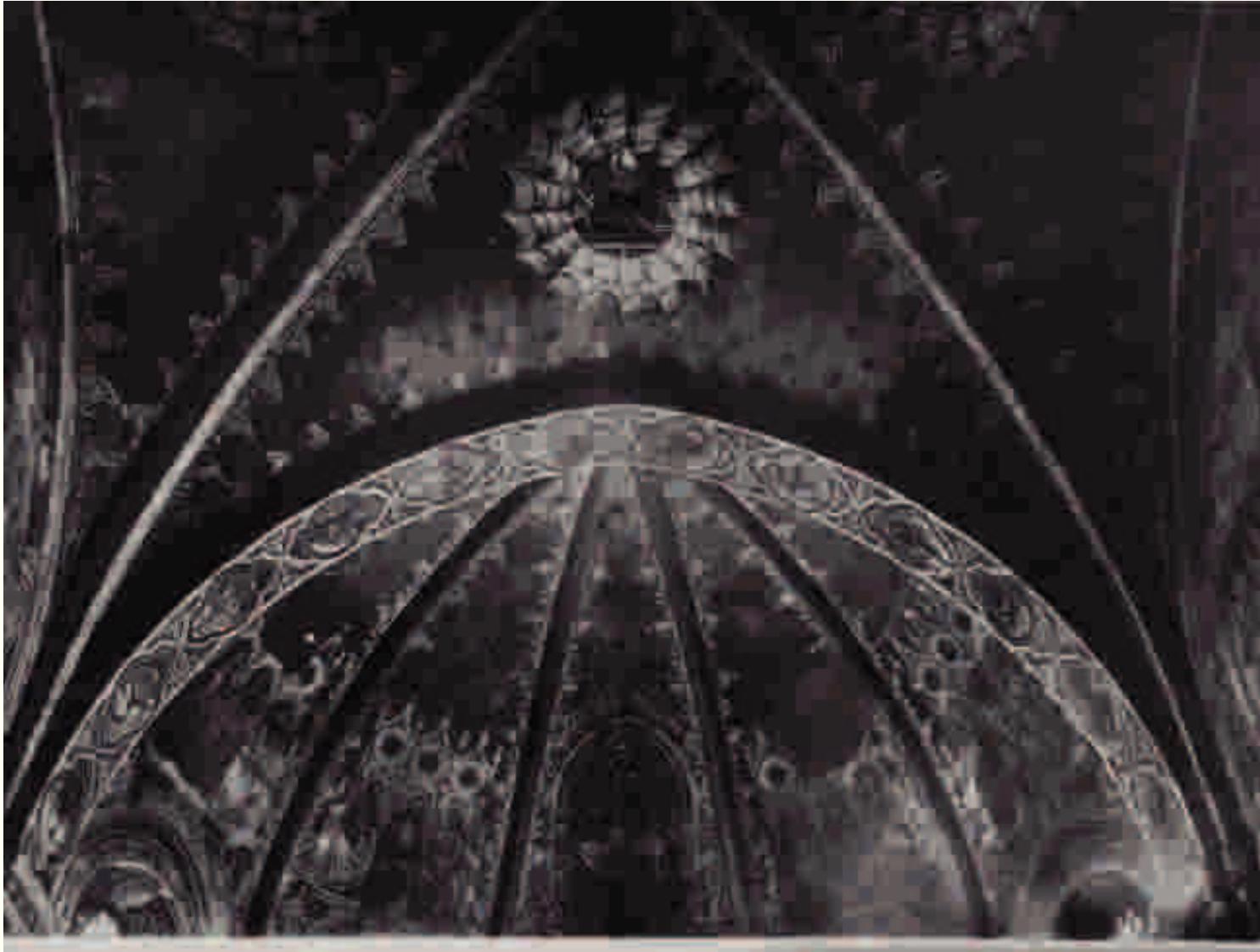
Tav. CCXIV: Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore.



Tav. CCXV: Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore (foto precedente ai bombardamenti).



Tav. CCXVI: Guariento, *Giudizio finale* (particolare del Cristo Giudice fra gli Apostoli). Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore (foto precedente ai bombardamenti).



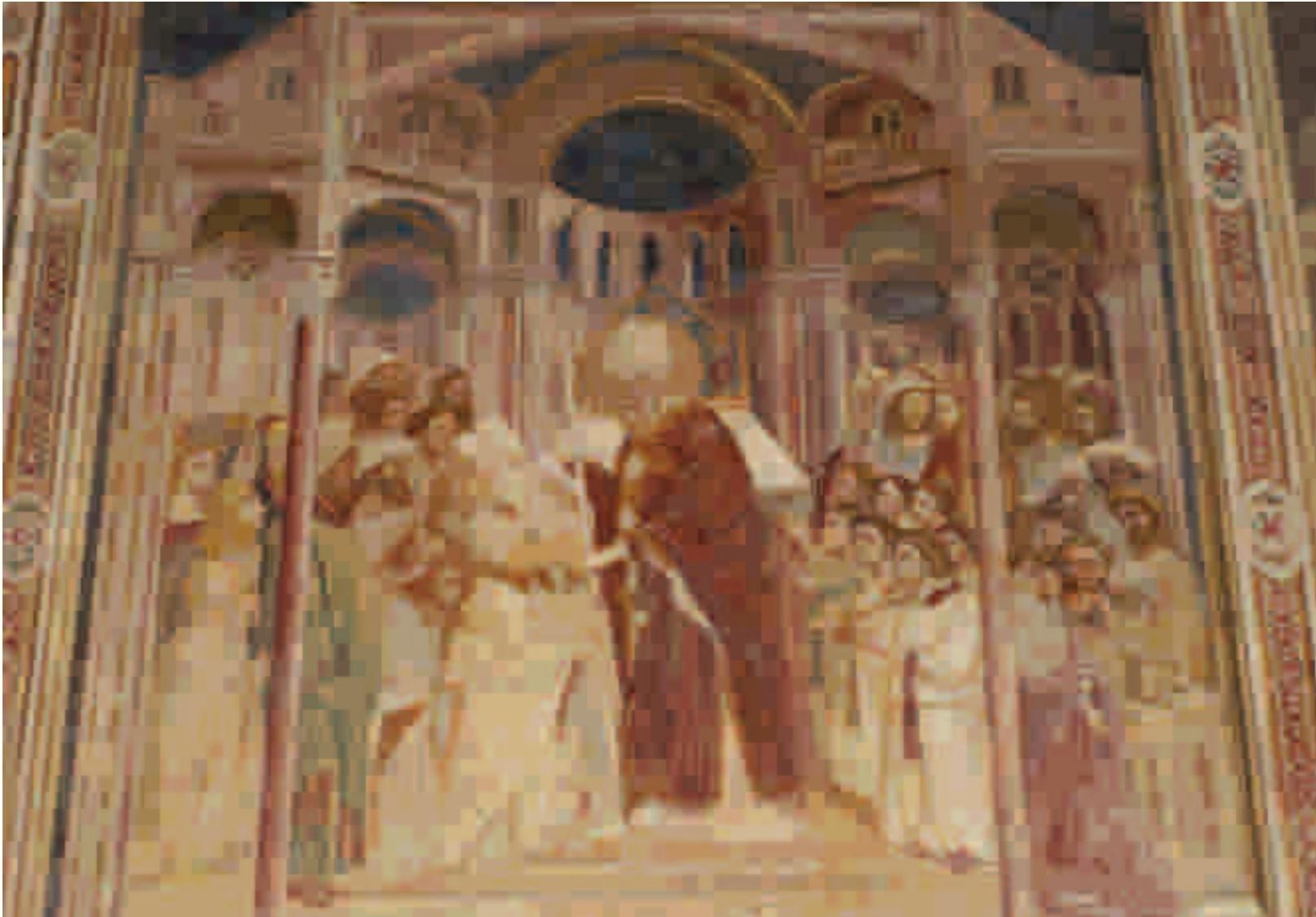
Tav. CCXVII: Guariento, *Giudizio finale* (particolare del Cristo Giudice fra gli Apostoli); Patriarchi; Dottori della chiesa. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore (foto precedente ai bombardamenti).



Tav. CCXVIII: Guariento, Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete sinistra.



Tav. CCXIX: Guariento, Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete sinistra.



Tav. CCXXI: Guariento, Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete sinistra.



Tav. CCXXII: Guariento, Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete sinistra.



Tav. CCXXIII: Guariento, Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete destra (foto precedente ai bombardamenti).

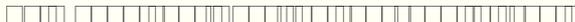


Tav. CCXXIV: Guariento, ; ; Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete sinistra.



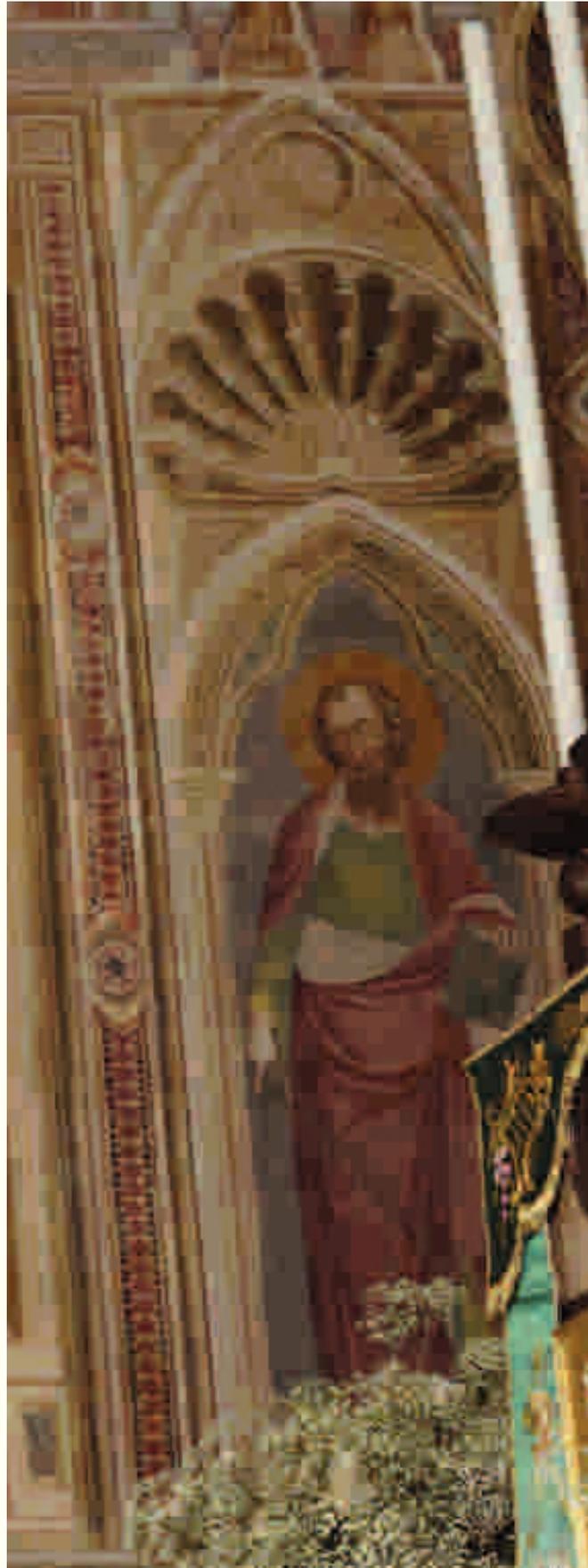
Tav. CCXXV: Guariento, Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete sinistra.



Tav. CCXXVI: Guariento,  Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete destra (foto precedente ai bombardamenti).



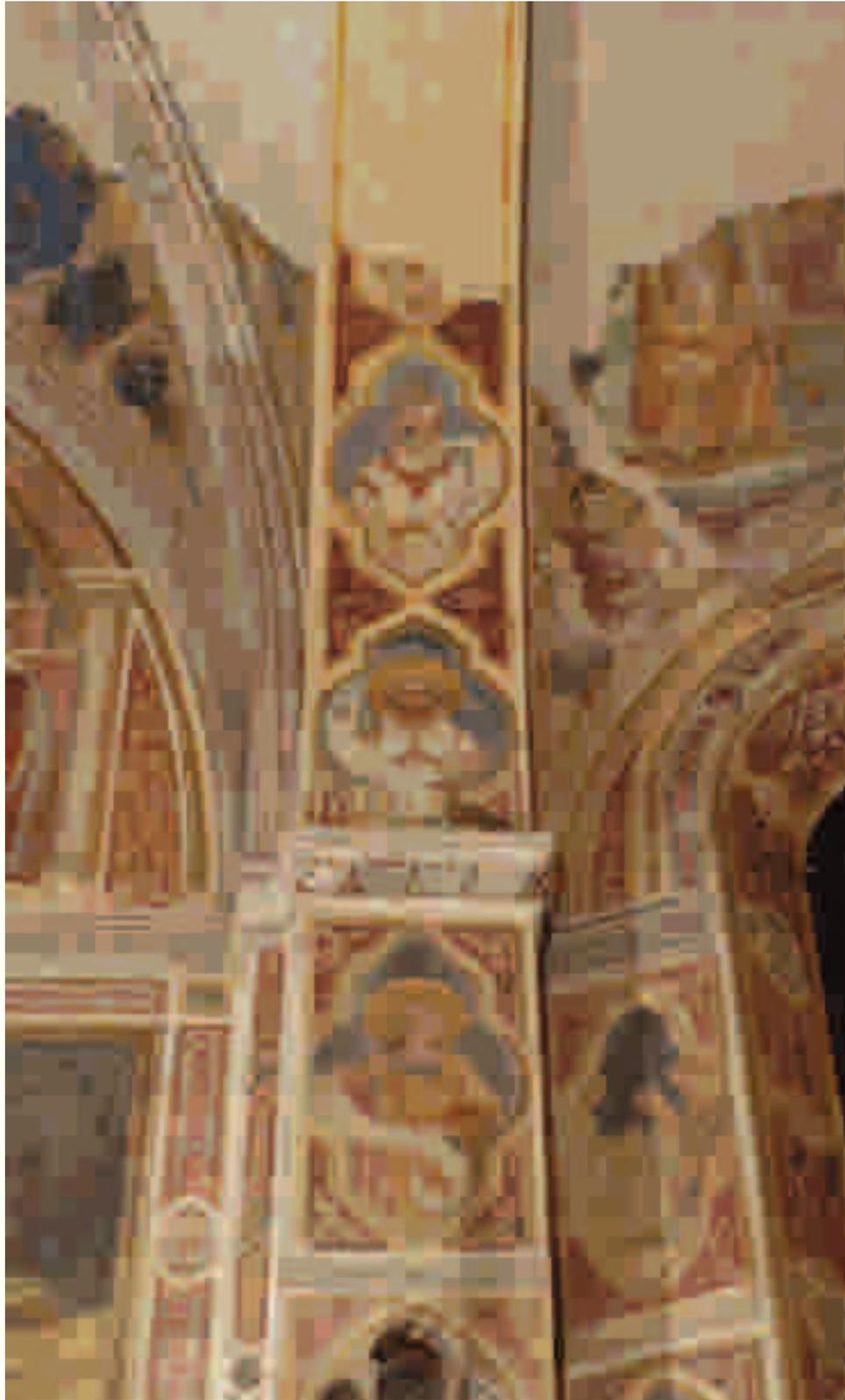
Tav. CCXXVII: Guariento, Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete destra (foto precedente ai bombardamenti).



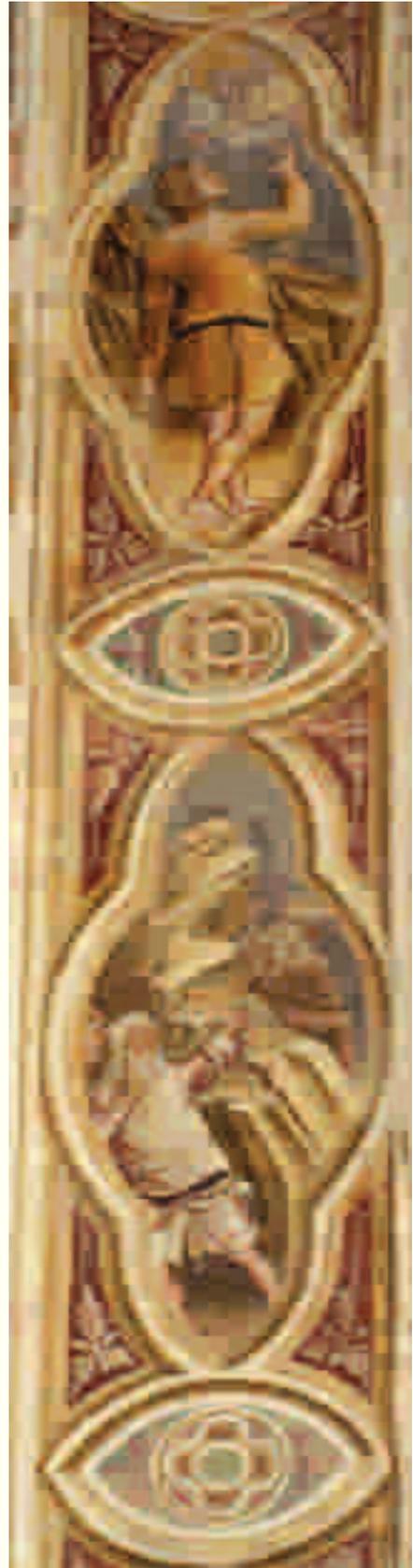
Tav. CCXXVIII: Guariento, Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete sinistra.



Tav. CCXXIX: Guariento, Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete sinistra, semipilastro.

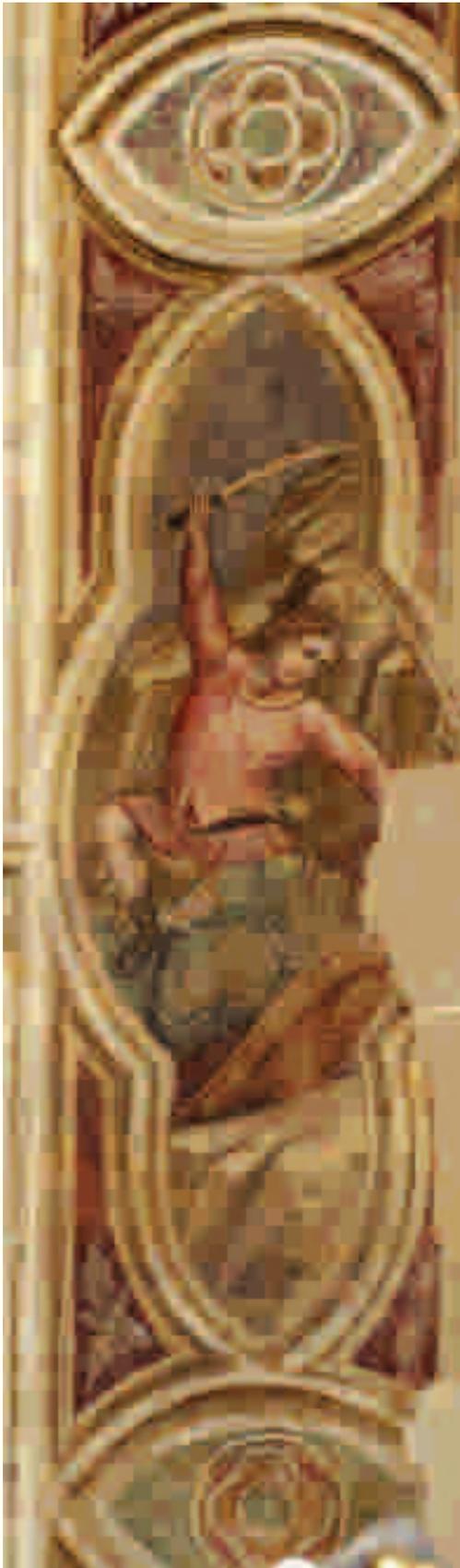


Tav. CCXXX: Guariento, □□□□□□□□□□ Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete sinistra, semipilastro e sottarco.



Tav. CCXXXI: Guariento, *Caino e Abele offrono sacrifici; Caino uccide Abele*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete sinistra.

Tav. CCXXXII: Guariento, *Dio appare a Caino; Il cieco Lamech uccide Caino*. Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete sinistra.



Tav. CCXXXIII: Guariento, □□□□□□□□□□□□□□□□ Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete sinistra.

Tav. CCXXXIV: Guariento, □□□□□□□□□□□□□□□□ Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete destra (foto precedente ai bombardamenti).



Tav. CCXXXV: Guariento, *Patriarchi*; *Giudizio finale* (particolare degli Apostoli). Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore.



Tav. CCXXXVI: Guariento,  Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete sinistra.

Tav. CCXXXVII: Guariento,  Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete sinistra, semipilastro.



Tav. CCXL: Guariento, □□□□ Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete sinistra

Tav. CCXLI: Guariento, □ □□□□□□□ Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete sinistra.



Tav. CCXLII: Guariento, [] Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete sinistra

Tav. CCXLIII: Guariento, [] Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete sinistra.



Tav. CCXLIV: Guariento, □ □ □ □ Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete destra (foto precedente ai bombardamenti).

Tav. CCXLV: Guariento, □ □ □ □ Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete destra (foto precedente ai bombardamenti).



Tav. CCXLVI: Guariento, [] [] [] [] [] [] [] [] Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, parete destra (foto precedente ai bombardamenti).

Tav. CCXLVII: Guariento, [] [] [] [] [] [] [] [] Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, abside.



Tav. CCXLVIII: Guariento, Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, abside (foto precedente ai bombardamenti).

Tav. CCXLIX: Guariento, Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella maggiore, abside (foto precedente ai bombardamenti).



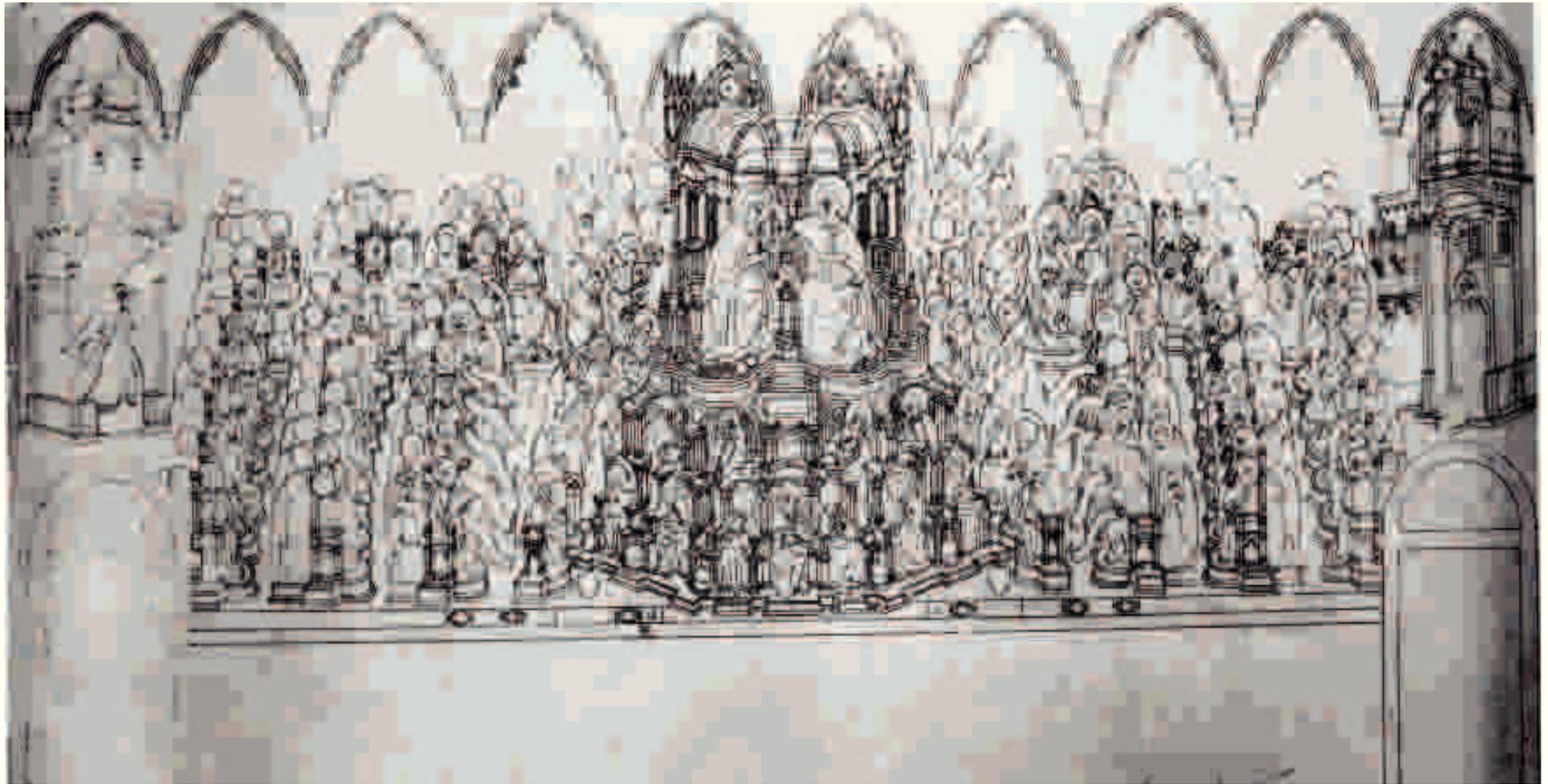
Tav. CCL: Guariento, Ferrara, Pinacoteca Nazionale.



Tav. CCLI: Guariento, *Madonna dell'umiltà con i santi Antonio da Padova, Giovanni Battista, Francesco ed Egidio*. Raleigh, North Carolina Museum of Art.

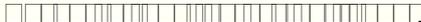


Tav. CCLII: Guariento, Bassano del Grappa (Vi), Chiesa di San Francesco.

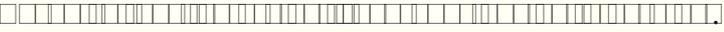


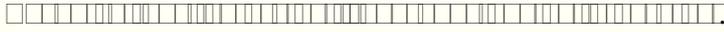
Tav. CCLIII: Guariento, □□□□□□ Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Maggior Consiglio, ricostruzione grafica.

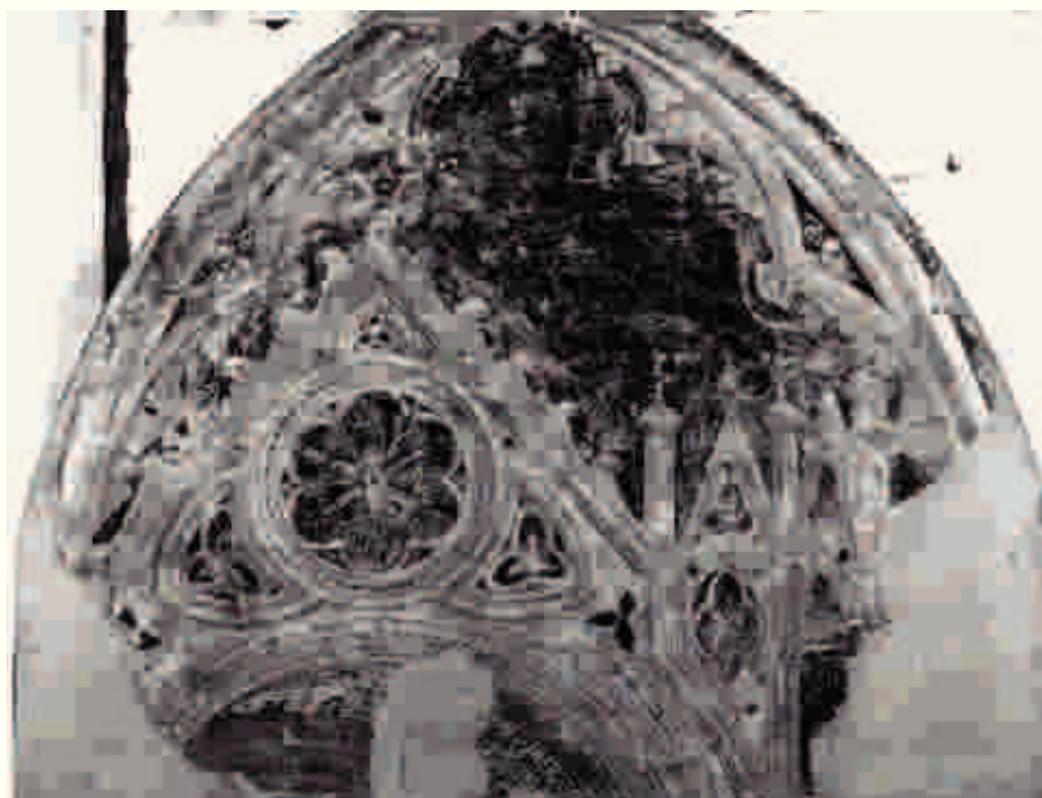


Tav. CCLIV: Guariento,  Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Maggior Consiglio, ricostruzione grafica.



Tav. CCLV: Guariento,  Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).

Tav. CCLVI: Guariento,  Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).

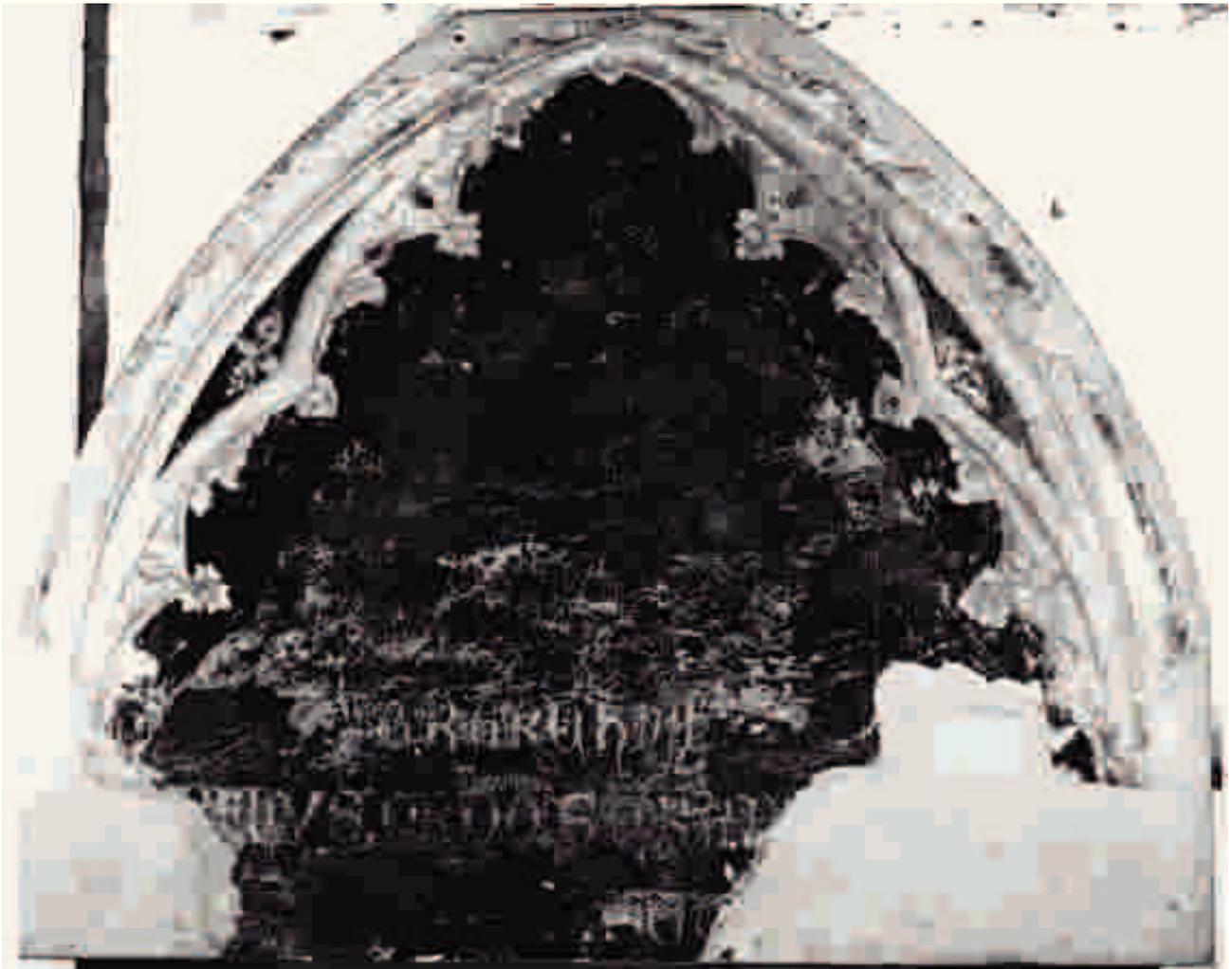


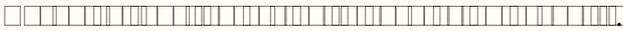
Tav. CCLVII: Guariento, [] Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento
(dalla Sala del Maggior Consiglio).

Tav. CCLVIII: Guariento, [] Venezia, Palazzo Ducale, Sala
Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).



Tav. CCLIX: Guariento,  Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).



Tav. CCLX: Guariento,  Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).



Tav. CCLXI: Guariento, Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).



Tav. CCLXII: Guariento, *Paradiso*
(particolare di San Luca Evangelista).
Venezia, Palazzo Ducale, Sala
Guariento (dalla Sala del Maggior
Consiglio).

Tav. CCLXIII: Guariento, *Paradiso*
(particolare di San Giovanni
Evangelista). Venezia, Palazzo Ducale,
Sala Guariento (dalla Sala del Maggior
Consiglio).





Tav. CCLXIV: Guariento, □□□□□□□□
 □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□ □□□□□
 □□□□□□□□□□ Venezia, Palazzo Ducale,
 Sala Guariento (dalla Sala del Maggior
 Consiglio).

Tav. CCLXV: Guariento, □□□□□□□□
 □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□ □□□□□
 □□□□□□□□□□ Venezia, Palazzo Ducale,
 Sala Guariento (dalla Sala del Maggior
 Consiglio).





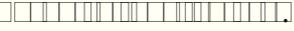
Tav. CCLXVI: Guariento, Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).



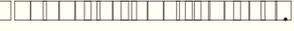
Tav. CCLXVII: Guariento, Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).



Tav. CCLXVIII: Guariento,  Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).

Tav. CCLXIX: Guariento,  Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).

Tav. CCLXX: Guariento,  Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).

Tav. CCLXXI: Guariento,  Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).



Tav. CCLXXIV: Guariento, *Paradiso* (particolare di Serafini, Patriarchi e Dominazioni). Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).

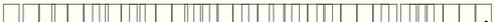


Tav. CCLXXV: Guariento, *Paradiso* (particolare di Cherubini, Profeti e Potestà). Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).

Tav. CCLXXVI: Guariento, *Paradiso* (particolare di Profeti e Potestà). Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).



Tav. CCLXXVII: Guariento,  Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).

Tav. CCLXXVIII: Guariento,  Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).



Tav. CCLXXIX: Guariento, *Paradiso* (*particolare di Santi martiri e Principati*). Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).

Tav. CCLXXX: Guariento, *Paradiso* (*particolare dei Santi Daniele e Lorenzo (?)*). Venezia, Palazzo Ducale, Sala Guariento (dalla Sala del Maggior Consiglio).

