



## *ESTRATTO*

L'autore ha il diritto di stampare o diffondere copie di questo PDF esclusivamente per uso scientifico o didattico. Il Centro Studi Antoniani si riserva di mettere in vendita il PDF, oltre alla versione cartacea. L'autore ha diritto di pubblicare in internet il PDF originale allo scadere di 12 mesi.

The author has the right to print or distribute copies of this PDF exclusively for scientific or educational purposes. Centro Studi Antoniani reserves the right to sell the PDF, in addition to the paper version. The author has the right to publish the original PDF on the internet at the end of 12 months.

---

**ASSOCIAZIONE CENTRO STUDI ANTONIANI**

Piazza del Santo, 11 I-35123 PADOVA (ITALIA)

Tel. +39 049.860.3234 - Fax +39 049.82.25.989

e-mail: [info@centrostudiantoniani.it](mailto:info@centrostudiantoniani.it) - Sito Web: [www.centrostudiantoniani.it](http://www.centrostudiantoniani.it)

# IL SANTO

RIVISTA FRANCESCA  
DI STORIA DOTTRINA ARTE

QUADRIMESTRALE

LXI, 2021, fasc. 1-2

CENTRO STUDI ANTONIANI  
BASILICA DEL SANTO - PADOVA

CRISTINA GUARNIERI

## SULLE TRACCE DI STEFANO DA FERRARA NELLA BASILICA DEL SANTO DI PADOVA

*«qui stupendis miraculis gloriosi Antonii nostri cappellam  
figuris veluti se moventibus miro quodam modo configuravit». (Savonarola)*

Nella cappella della Madonna Mora al Santo di Padova, già Santa Maria *Mater Domini*, sono stati di recente restaurati alcuni affreschi collocati sulla parete meridionale in due registri sovrapposti<sup>1</sup>, a ridosso dell'entrata all'antico *locus* con la sepoltura di Antonio dalla cappella dell'Arca<sup>2</sup> (Tav. 1).

Nel registro superiore è raffigurata una monumentale, anche se frammentaria, *Madonna in trono col Bambino*, inquadrata da due cornici architettoniche all'antica con compassi a motivi vegetali e teste di imperatori romani entro clipei, concluse in alto da un soffitto a cassettoni retto da mensole prospettiche di forte impatto illusionistico<sup>3</sup>. Sotto tale monumentale

---

<sup>1</sup> Il restauro, svoltosi nel corso del 2019, è stato promosso dalla Veneranda Arca del Santo e reso possibile grazie al sostegno finanziario della famiglia Tabacchi. Gli affreschi sono stati restaurati da Valentina Piovan. Ringrazio la presidente della Veneranda Arca di Sant'Antonio, professoressa Giovanna Baldissin Molli, per avermi concesso di salire sui ponteggi, e la dottoressa Piovan per lo scambio di opinioni e per tutte le indicazioni fornitemi nel corso del restauro.

<sup>2</sup> È probabile che fin dal momento in cui la cappella di Santa Maria *Mater Domini* fu inglobata nella struttura della basilica, o perlomeno fin dall'inizio del Trecento, ossia da quando Giotto dipinse la parete retrostante l'altare posto ad est con la statua della *Madonna con il Bambino* (di epoca successiva e attribuita a Rinaldino di Francia), rappresentando i profeti *Davide* e *Isaia* e gli *angeli incoronanti*, essa fosse dotata di due accessi: quello verso il braccio settentrionale del transetto, poi trasformato dal 1350 in cappella dell'Arca del Santo, per l'accesso di pellegrini e fedeli dalla navata, e quello verso il presbiterio, al di là della barriera del tramezzo, utilizzata invece dai frati.

<sup>3</sup> Sotto è leggibile una breve scritta e una data, seppure incompleta, che colloca la

composizione, che proseguiva a sinistra e forse si protendeva in direzione di uno o più committenti, là dove nel 1651 fu trasportato il monumento funebre di Raffaele Fulgosio<sup>4</sup>, si dispongono in sequenza e su uno strato di intonaco precedente quattro *Santi*, anch'essi lacunosi nella parte bassa (Tavv. 2-4). Disposti in coppia e in atteggiamento dialogante, raffigurano da destra i due medici *Cosma e Damiano* seguiti da *san Bartolomeo* e un *santo cavaliere martire*. Quest'ultimo, con la palma del martirio e la mano sinistra alzata in atto interlocutorio, appare elegantemente vestito, con

---

pittura dopo il 1410 (HOC OPUS MiiiiX...), ma probabilmente non oltre quel decennio poiché, come mi indica Franco Benucci, è possibile forse intravedere dopo la X e prima dell'ampia lacuna una V, dunque 1415, a cui potevano aggiungersi anche alcune stanghette verticali, ottenendo al massimo una data tra 1416-18, periodo confermato anche dai caratteri stilistici dell'opera. Questi ultimi, come mi suggerisce Andrea De Marchi, indirizzano verso un'attribuzione al Maestro di Roncaiette, attivo a Padova nell'ultimo decennio del XIV e i primi del XV secolo e autore del polittico della chiesa di San Fidenzio a Roncaiette di Ponte di San Nicolò e della *Madonna col Bambino* della chiesa di San Clemente a Padova, opera quest'ultima con cui si avvertono stringenti affinità. La realizzazione di una composizione di tale livello, in bilico tra neogiotismo padovano e il gotico internazionale, vedrebbe il Maestro di Roncaiette all'apice della sua carriera artistica, fortemente influenzato dal linguaggio di Gentile da Fabriano, giunto dalla Lombardia a Venezia attorno al 1405. Dalla sua pittura rimasero affascinati e influenzati diversi artisti, tra i quali il pittore di origine francese Zanino di Pietro Charlier, uno dei protagonisti della pittura tardogotica lagunare con cui più tardi, a partire dalla fine degli anni venti il nostro maestro anonimo strinse a Padova un fecondo sodalizio (cf. VALENTINA BARADEL, *Zanino di Pietro. Un protagonista della pittura veneziana fra Tre e Quattrocento*, Il Poligrafo, Padova 2019, con un approfondimento sul Maestro di Roncaiette e la redazione del suo catalogo, alle pp. 150-160, 251-275). Accennano a quest'opera: ANTONIO SARTORI, *Guida storico-artistica della Basilica del Santo*, Il Messaggero di S. Antonio - Basilica del Santo, Padova 1947, p. 48; IDEM, *L'Arciconfraternita del Santo*, Tipografia della Prov. Patavina di S. Antonio dei Frati Min. Conv. - Basilica del Santo, Padova 1955, p. 18; ANDREA FERRARI, *Sugli affreschi della cappella della Madonna Mora al Santo*, «Il Santo», 4 (1931-1932), 2, pp. 55-67: 65-67. Quest'ultimo studioso non coglie la coerenza compositiva e stilistica tra la *Madonna in trono*, in alto, e la sottostante fascia con gli imperatori, ritenendole, l'una, di un seguace di Gentile da Fabriano, e l'altra di un più tardo pittore mantegnesco; MAURO LUCCO, *Il Quattrocento*, in *Le pitture del Santo di Padova*, a cura di CAMILLO SEMENZATO, Neri Pozza Editore, Vicenza 1984, pp. 119-143: 121, ne ribadisce invece l'unitarietà stilistica e accetta il riferimento all'ambito gentiliano.

<sup>4</sup> Il monumento fu inserito sfruttando una precedente cavità nel muro in cui vi era la scala che conduceva a uno dei due organi della basilica, situato in prossimità del pilastro d'angolo addossato alla muratura orientale della cappella dell'Arca: cf. GIOVANNA BALDISSIN MOLLI, *1450, presbiterio e dintorni nel Santo di Padova*, «Il Santo», 60 (2020), pp. 93-140: 123. Cf. inoltre SANDRO SPONZA, *Padova, Basilica del Santo, Nicolò di Pietro Lamberti e aiuti, Monumento funebre di Raffaello Fulgosio*, in *Pisanello. I luoghi del gotico internazionale nel Veneto*, a cura di FILIPPA M. ALIBERTI GAUDIOSO, Electa, Milano 1996, pp. 195-196; GIULIA FOLADORE, *Il racconto della vita e la memoria della morte nelle iscrizioni del "corpus" epigrafico della basilica di Sant'Antonio di Padova (secoli XIII-XV)*. Tesi di dottorato, XXI ciclo, supervisor Nicoletta Giovè Marchioli - Antonio Rigon, 2009, I, pp. 160, 164; II, catt. 19-20, pp. 145-151.

mantellina corta, stretta calzamaglia, camicia con cappuccio e maniche leggermente svasate. Egli si rivolge verso *Bartolomeo*, riconoscibile grazie alla fisionomia (barba e corti capelli ricci), l'abbigliamento (tunica e mantello) e per l'attributo del coltello, stampigliato sull'intonaco e solo in parte visibile poco sopra l'ampia lacuna che ne ha compromesso l'integrità e, in passato, pure l'identificazione<sup>5</sup>. I due santi *anàrgiri* sono invece abbigliati secondo i canoni della loro professione, e cioè con tuniche dal colletto rigido ornate con manicotti e copricapo in vaio con becchetto, mentre recano stretti nel palmo della mano i vasi farmaceutici degli unguenti. Così come il *santo cavaliere* sul lato opposto, sembrano entrambi indicare o essere rivolti verso l'apostolo, che dunque, in quanto fulcro della composizione, poteva essere il santo patrono del committente. Questi, vista la peculiare scelta effettuata, svolgeva forse la professione di medico, mentre poco possiamo dire, non conoscendone il nome, circa la presenza del santo martire, per il quale si può solo supporre una venerazione legata a motivi personali o familiari.

L'affresco infatti sembra appartenere alla categoria dei riquadri isolati devozionali, secondo una prassi assai diffusa e particolarmente adottata in questa cappella, come dimostrano le numerose immagini con Santi o Madonne col Bambino che ne rivestono le pareti: uno tipologicamente simile è quello situato sullo stesso muro al di là del varco d'accesso dal presbiterio, che raffigura un *Santo Vescovo* (*Prosdocimo?*), *sant'Antonio*, *san Michele arcangelo*, *san Ludovico da Tolosa* e un *offerente*, la cui cornice a listelli marmorei segue il limite dello stipite della porta<sup>6</sup>. Anche il nostro riquadro poteva avere in basso una figurina di offerente, oggi scomparsa, e forse essere addirittura collegato a una sepoltura, ubicata sotto una lastra terragna. Nondimeno, le ricerche condotte da Maria Chiara Ganguzza Bilanovich riferiscono che la cappella fu assegnata il 29 ottobre del 1364 in giuspatronato a Gerardo Negri, membro di una delle casate padovane più insigni dell'epoca, dapprima solo con il diritto di celebrarvi messa e di apporre le insegne di famiglia, e in seguito, a partire dal 23 aprile del 1371, di erigere una sepoltura per sé e i propri eredi («*unam solam sepulturam... iuxta pilare a latere sinistro cappelle Beatii Antonii supradicti versus tantum aquilonem in angulo ipsius cappelle Sancte Marie*»)<sup>7</sup>. Dunque, un uni-

<sup>5</sup> Spesso fu interpretato come il *Redentore*, nonostante non avesse il nimbo cruciforme: cf. FERRARI, *Sugli affreschi*, p. 65.

<sup>6</sup> Si tratta di un artista al momento anonimo, che opera tuttavia nello stesso momento cronologico di Stefano da Ferrara, negli anni settanta. Tale affresco, insieme all'immagine ormai però quattrocentesca di *Sant'Antonio* realizzata sullo spessore dello stipite stesso, testimoniano della presenza antica dell'arco d'accesso alla cappella dal corridoio del presbiterio. Sull'affresco con i quattro *Santi*, cf. FERRARI, *Sugli affreschi*, pp. 64-65, e FRANCESCA D'ARCAIS, *Presenza di Giotto al Santo*, in *Le Pitture del Santo di Padova*, p. 13, che lo considerano della prima metà del Trecento e opera di un giottesco bolognese o riminese.

<sup>7</sup> Tale concessione, ottenuta grazie al «*cultum et ornatum que ipse dominus Gerar-*

co monumento funerario, che oggi identifichiamo con il celebre sarcofago in marmo rosso collocato a sinistra del varco d'accesso alla cappella del beato Luca Belludi<sup>8</sup>, e posato in realtà su un altro avello più antico e semi-sepolto, la cui presenza si può spiegare con la volontà del Negri di ricondurre in questo sito prestigioso, già sede della prima sepoltura del Santo, i resti degli antenati, evidentemente collocati altrove in basilica<sup>9</sup>. Considerate tali premesse, non pare giustificabile la presenza, in quel torno d'anni, di altre sepolture, mentre non si esclude la realizzazione di riquadri devozionali commissionati a più riprese dai vari membri del medesimo clan familiare, sia come ringraziamento di un beneficio ottenuto in vita, sia in qualità di raccomandazione *pro anima*<sup>10</sup>.

---

dus [Negri] et sui predecessores fecerunt et fieri fecerunt tam circa ecclesiam dicti Sancti Antonii quam circa cappellam infrascriptam», vietava inizialmente l'erezione di sepolture, permettendo unicamente la rappresentazione scolpita o dipinta degli stemmi di famiglia: MARIA CHIARA GANGUZZA BILLANOVICH, *Per la storia religiosa ed edilizia della basilica antoniana: la cappella della Madonna Mora e dell'Arca in un nuovo documento del XIV secolo*, «Il Santo», 19 (1979), pp. 67-79: 72, 77.

<sup>8</sup> Cf. WOLFGANG WOLTERS, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, I, Alfieri, Venezia 1976, p. 147, cat. 1.

<sup>9</sup> GANGUZZA BILLANOVICH, *Per la storia religiosa*, p. 74. Cf. inoltre: TIZIANA FRANCO, "Elegit sepulturam sui corporis apud ecclesiam sancti Antonii confessoris ordinis fratrum minorum". *Sepulture 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 LUCA BAGGIO - MICHELA BENETAZZO, Centro Studi Antoniani, Padova 2003, pp. 261-275: 273-274; LOUISE BOURDUA, *The Franciscans and Art Patronage in Late Medieval Italy*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, p. 105; BETTINA HEINEMANN, *Der Santo in Padua, ibidem-Verlag*, Stuttgart 2012, pp. 415-418; VALENTINA BARADEL, *Il tema del congedo di Cristo dalla madre in un affresco di Giusto de' Menabuoi nella cappella della Madonna Mora (più una postilla)*, «Il Santo», 59 (2019), pp. 117-142.

<sup>10</sup> Specie dopo il 1371, quando oltre al monumento funerario era verosimilmente possibile anche ornare la cappella, e non solo delle insegne di famiglia. I diritti d'uso della cappella e dell'altare della Vergine erano tuttavia condivisi con l'antica Confraternita di sant'Antonio, che qui svolse i suoi riti dal XIII secolo e fino al 1427, allorché i confratelli fecero costruire un proprio autonomo oratorio sul sagrato della Basilica: cf. BERNARDO GONZATI, *La Basilica di S. Antonio di Padova*, I, Antonio Bianchi, Padova 1852, p. 285; ANTONIO SARTORI, *L'Arciconfraternita del Santo*, p. 34; IDEM, *Archivio Sartori. Documenti di Storia e arte francescana*, IV, *Guida della Basilica del Santo, varie, artisti e musicisti al Santo e nel Veneto*, a cura di P. GIOVANNI LUISETTO, Biblioteca Antoniana - Basilica del Santo, Padova 1989, pp. 17, 36; GIACOMO GUZZINI, *Un nuovo Giotto al Santo di Padova: la cappella della Madonna Mora*, «Nuovi Studi», 20 (2015), 21, pp. 5-40: 17. È difficile tuttavia imputare la commissione del dipinto, anche per il soggetto raffigurato, alla Confraternita di sant'Antonio, che qui celebrava solo i propri riti; più facile, invece, ricondurre alla volontà dell'importante sodalizio l'immagine più tarda della *Madonna in trono col Bambino*, che poteva presentare in basso, a destra o a sinistra, le figure degli affiliati o di alcuni dei suoi membri più insigni. Oltretutto, a partire dai primi anni del XV secolo, i confratelli si impegnano, con le elemosine offerte, a realizzare la statua all'altare della Vergine e a ornare con pitture la cappella («Ut velit et esse debeat cum electis dicte Fratulee...ad determinandum picturas ornamenta reparatio-

Le quattro figure di *Santi* si distinguono tra le immagini votive dipinte all'interno della cappella per la loro qualità sostenuta, oggi maggiormente apprezzabile grazie all'intervento di restauro effettuato. Una pennellata sapiente, precisa, talora tagliente, delimita i contorni delle vesti e il profilo dei volti, per contro restituiti con un'incredibile naturalezza d'impasto che vede ben pochi precedenti nella pittura di quel momento. Agli incarnati morbidi, ottenuti con tinte chiare e soffuse, si aggiungono gli sguardi affabili, la cordialità dei gesti, attraverso i quali traspaiono impercettibili ma veridici moti d'animo. Con l'acume e la lucidità interpretativa che lo contraddistinguono Pietro Toesca li assegnava alla scuola di Tommaso da Modena, individuando in tal modo la matrice figurativa di un linguaggio che trova la sua ragion d'essere in terra emiliana, e i suoi prodromi in Tommaso e in Vitale da Bologna, attivi entrambi nel nord-est della penisola, tra Udine e Treviso negli anni a cavallo della metà del secolo<sup>11</sup>.

Credo che qui sia all'opera il pittore Stefano di Benedetto da Ferrara, ossia lo *Stephanus Ferrariensis pictor* che le fonti ci tramandano essere l'autore della decorazione della contigua cappella dell'Arca, ove furono traslate le spoglie di sant'Antonio nel 1350<sup>12</sup>. Personalità sfuggente, egli ci è noto solo grazie alle parole di lode che su di lui spendono, sia pure in maniera assai succinta, dapprima Michele Savonarola<sup>13</sup>, che lo ricorda in relazione alle mirabili pitture ricche di figure con i miracoli del santo (figure che, secondo un *topos* letterario piuttosto comune tra gli umanisti, parevano muoversi per quanto fossero vere<sup>14</sup>), e in seguito Marcantonio Michiel<sup>15</sup> e Giorgio Vasari<sup>16</sup>, che non ebbero però modo di vederle, poiché a quel tempo già oblitrate dai rilievi cinquecenteschi<sup>17</sup>. Quest'ultimo, nell'edizione giuntina

---

nes et queque fienda in dicta capella», doc. 1403, 22 gennaio: cf. SARTORI, *Archivio Sartori*, pp. 539-540.

<sup>11</sup> PIETRO TOESCA, *Il Trecento*, Utet, Torino 1951, p. 755, nota 281.

<sup>12</sup> GIOVANNA VALENZANO, *Il cantiere architettonico del Santo nel 1310*, in *Padova 1310. Percorsi nei cantieri architettonici e pittorici della basilica di Sant'Antonio*, a cura di LUCA BAGGIO - LUCIANO BERTAZZO, Centro Studi Antoniani, Padova 2012, pp. 65-78: 77-78; LUCA BAGGIO, *Le committenze dei cantieri architettonici del Santo dal 1231 al 1310*, in *Padova 1310*, pp. 33-64.

<sup>13</sup> MICHELE SAVONAROLA, *Libellus de magnificis ornamentis regie civitatis Padue*, a cura di ARNALDO SEGARIZZI, Editore S. Lapi, Città di Castello 1902 (*Rerum Italicarum Scriptores*, XXIV/15), p. 44.

<sup>14</sup> «Postremo Stephano Ferrariensi non parvum honorem dabimus, qui stupendis miraculis gloriosi Antonii nostri cappellam figuris veluti se moventibus miro quodam modo configuravit».

<sup>15</sup> [M.A. MICHIEL], *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia scritta da un anonimo di quel tempo, pubblicata e illustrata da D. Iacopo Morelli*, Bassano 1800, p. 9.

<sup>16</sup> GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* (1568), a cura di ROSANNA BETTARINI - PAOLA BAROCCHI, III, Sansoni, Firenze 1971, p. 555.

<sup>17</sup> «La pittura, per esser vecchia, è caduta mezza: fu ruinata per refarla de sculpture de marmi»: MICHIEL, *Notizia d'opere di disegno*, p. 9). Per la configurazione attuale della

della *Vita di Andrea Mantegna*, oltre a citare il ciclo antoniano, ricondusse alla sua mano anche la venerata immagine della *Madonna del pilastro*, raffigurata sul primo pilastro a sinistra entrando in basilica (Tav. 5), svelandoci così i tratti della sua pittura e dando corpo alla figura dell'artista, altrimenti destinato a restare un nome senza opere. Tuttavia, lo storico aretino ne fece un pittore quattrocentesco amico del Mantegna, forse confondendolo con il ferrarese che oggi denominiamo "pseudo Stefano da Ferrara", attivo a inizio del secolo successivo nel Salone del Palazzo della Ragione insieme ad Antonio di Pietro da Verona<sup>18</sup>. Benché poco più avanti nello stesso volume, nella *Vita di Vittore Scarpaccia et altri pittori viniziani e lombardi*, Stefano fosse tornato a essere pittore trecentesco contemporaneo di Giusto de' Menabuoi, tuttavia la critica successiva rimase tenacemente ancorata all'idea di un artista più tardo, forse per via degli angeli incoronanti dipinti superiormente, attribuiti da Michiel a Filippo Lippi<sup>19</sup> (Tav. 6).

Fu per primo il Gonzati, a metà '800, a riportare Stefano e l'unica sua opera nota sopravvissuta nel giusto contesto storico, ossia negli anni di Altichiero, Jacopo Avanzi e Giusto de' Menabuoi, nel terzo quarto del Trecento, considerando coevi e della stessa mano i due *Santi Giovanni battista ed evangelista* a lato del gruppo della Vergine col Bambino e riconoscendo negli angeli un'aggiunta posteriore di fattura rinascimentale<sup>20</sup>.

Di qui si ripartì per cercare di dare un volto e definire cronologicamente l'attività di Stefano, anche in considerazione di alcuni documenti rinve-

---

cappella, cf. SARAH BLAKE WILK, *La decorazione cinquecentesca della cappella dell'Arca di Sant'Antonio*, in *Le sculture del Santo di Padova*, a cura di GIOVANNI LORENZONI, Neri Pozza Editore, Vicenza 1984 (Fonti e studi per la storia del Santo a Padova. Studi, 4), pp. 109-171.

<sup>18</sup> Sulla decorazione del Palazzo della Ragione e sullo pseudo Stefano da Ferrara, si vedano i seguenti studi: CARLO LUDOVICO RAGGHIANI, *Stefano da Ferrara*, Critica d'Arte, Firenze 1972, pp. 27-48, 93-97, 99-118, 131-157; CARLO VOLPE, in *La Basilica di San Petronio a Bologna*, Silvana Editoriale, Milano 1983, pp. 284, 288-291, 294; FRANCESCA FLORES D'ARCAIS, *Note sulla decorazione a fresco del Palazzo della Ragione di Padova*, in *Il palazzo della Ragione di Padova. Indagini preliminari per il restauro - Studi e ricerche*, a cura di ANNA MARIA SPIAZZI, Canova, Treviso 1998, pp. 11-22; EADEM, *Sulla decorazione interna del Palazzo della Ragione*, «Padova e il suo territorio», 90 (2001), pp. 21-24; CHIARA GUERZI, *Pseudo-Stefano da Ferrara*, in *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, a cura di LAURA LAUREATI - LORENZA MOCHI ONORI, Electa, Milano 2006, pp. 106-109. Cf., inoltre, sul possibile intervento di Antonio di Pietro, ANDREA DE MARCHI, *Il nipote di Altichiero*, in *De lapidibus sententiae. Scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, a cura di TIZIANA FRANCO - GIOVANNA VALENZANO, Il Poligrafo, Padova 2002, pp. 99-110, con bibliografia precedente, e sull'attività del pittore veronese presso la pieve di Santa Giustina a Monselice, ZULEIKA MURAT, *Il "podium" della pieve di Monselice nella descrizione di Pietro Barozzi*, «Musica e Figura», 1 (2011), pp. 87-117.

<sup>19</sup> Per la vicenda critica del pittore, si veda da ultimo l'accurata voce biografica di VALENTINA BARADEL, *Stefano da Ferrara*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 94, 2019 (voce on line), con bibliografia precedente.

<sup>20</sup> GONZATI, *La basilica di S. Antonio*, pp. 57-58, 256.

nuti da Luigi Coletti nella città di Treviso, dove pare egli fosse giunto al seguito di Tommaso da Modena, probabilmente per sfuggire alla peste nera del 1348. Insieme al conterraneo, infatti, il 6 giugno 1349 presenziò a un legato nella chiesa di San Vito<sup>21</sup> e il 9 marzo 1351 fu testimone in un atto presso la chiesa dei predicatori di San Nicolò, là dove Tommaso dipinse l'opera sua più celebre, ossia la serie dei *Domenicani illustri*<sup>22</sup>.

Da queste basi prende origine l'ampia quanto audace ricostruzione del profilo dell'artista ferrarese da parte di Miklós Boskovits, che ne fece uno dei pittori più importanti del Trecento figurativo padano. Con un percorso a ritroso rispetto alla sua città natale, il pittore si sarebbe formato nella città della Marca accanto a Tommaso, dove avrebbe dipinto alcuni affreschi nella chiesa servita di Santa Caterina<sup>23</sup>, si sarebbe spostato a Padova lavorando in forma ormai indipendente, e infine si sarebbe trasferito in terra lombarda ed emiliana. Qui egli avrebbe dato il meglio di sé nella *Madonna col Bambino* della chiesa di Sant'Agostino a Cremona<sup>24</sup>, e in un'opera di ca-

<sup>21</sup> TREVISO, ARCHIVIO DI STATO (= ASTV), *Notarile*, I serie, b. 94, notaio Giacomo da Lancenigo, libro P, alla data 6 giugno 1349, citato in LUIGI COLETTI, *L'arte di Tomaso da Modena*, Canova, Bologna 1933, p. 108; parzialmente trascritto in GIUSEPPE LIBERALI, *Schede biografiche per Tommaso da Modena Stefano da Ferrara e Andrea da Murano*, «Arte Veneta», (24) 1970, pp. 253, nota 18, e da ROBERT GIBBS, *Tomaso da Modena*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, p. 244.

<sup>22</sup> ASTV, *Notarile*, I serie, b. 79, notaio Domenico da Crespano, abbreviature 7 gennaio 1351 - 28 gennaio 1352; parzialmente trascritto in LIBERALI, *Schede biografiche*, pp. 252, 254.

<sup>23</sup> MIKLÓS BOSKOVITS, *Per Stefano da Ferrara, pittore trecentesco*, in *Hommage à Michel Laclotte. Études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, Electa-Réunion des musées nationaux, Milano-Parigi 1994, pp. 56-67. Sulla parete destra della chiesa si trovano in successione una serie di riquadri affrescati di qualità molto alta, diversamente attribuiti dalla critica. Se la splendida *Santa Caterina con il modellino della città di Treviso* e il busto di *Santo Vescovo* vengono assegnati da Boskovits allo stesso Tommaso, e dunque vengono considerati anteriori al 1358, anno in cui il pittore modenese è documentato di nuovo nella città natale, la frammentaria *Madonna dell'umiltà*, che si trova a destra della *Santa Caterina*, con cui in realtà la *Madonna* è strettamente collegata, costituirebbe un prodotto della collaborazione tra Tommaso e Stefano. A quest'ultimo in via indipendente sarebbero invece da attribuire, nell'opinione dello studioso, un'altra *Madonna in trono col Bambino* con accanto *santa Caterina*, ubicata più a sinistra lungo la parete, il notevole brano con l'*Annunciazione* sormontato dal *Thronus Gratiae*, e infine un riquadro sulla controfacciata della chiesa, in realtà più debole, raffigurante la *Madonna col Bambino e i santi Agnese, Giovanni battista e Caterina*, più giustamente assegnato da ROBERT GIBBS, *Treviso*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di MAURO LUCCO, I, Electa, Milano 1992, pp. 178-246: 231, a un anonimo trevigiano del 1390-1400.

<sup>24</sup> Fu MAURO LUCCO, *Stefano da Ferrara*, in *La pittura in Italia, II, Il Duecento e il Trecento*, a cura di ENRICO CASTELNUOVO, Electa, Milano 1986, p. 661), che per primo riconobbe quest'opera a Stefano, suggerendo probabilmente a Boskovits l'ulteriore accostamento del ciclo di Casa Minerbi, senza dubbio da assegnare alla stessa mano: cf. al riguardo anche LINDA 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», 2001, 18, pp. 75-78.

pitale importanza per la cultura figurativa trecentesca, qual è la decorazione di Palazzo Minerbi-Dal Sale a Ferrara<sup>25</sup>, il cui autore, certo di statura notevole, va tuttavia nuovamente ricondotto nell'alveo dell'anonimato<sup>26</sup>.

Converrà allora ripartire dall'unica opera rimasta dell'attività di Stefano, la *Madonna del pilastro*<sup>27</sup>, che, per quanto rimaneggiata (per lo più nelle decorazioni dei manti e nell'oro dei nimbi, e in parte negli incarnati), rivela comunque chiaramente i caratteri di una pittura dalle inequivocabili radici emiliane. Basti osservare l'arguzia degli sguardi dalle fisionomie infantili o il tenore affettuoso dell'abbraccio divino, che riesce in un istante a dissolvere l'astratta freddezza della versione bizantina della *glicophilousa*. Avvicinandosi ai volti, l'irregolarità dei tratti fisionomici, nella presa empirica di tre quarti, smorza l'aura sacrale e accentua, per contro, l'aspetto tutto umano e terreno dell'immagine, che mostra infine una giovane adolescente con il suo bambino, mentre indirizza lo sguardo benevolo verso lo spettatore, che in essa si identifica e da cui si aspetta conforto e protezione.

Con mano ferma, operando in punta di pennello, il pittore disegna regolarmente i riccioli dei capelli, allunga gli occhi, ingentilendoli con ciglia sfilate una a una e segnandoli inferiormente con un leggero rigonfiamento, mentre una linea sottile incide le sopracciglia e delimita la canna nasale, incoerentemente (ma forse a causa dei ritocchi) resa quasi di profilo (Tav. 7). Ai lati i due *san Giovanni*, l'*Evangelista* a sinistra e il *Battista* a destra, in proporzioni minori e a figura intera, assistono timorosi o indicano la celeste apparizione. Nelle fattezze del primo, tra l'altro, riconosciamo lo stesso modulo facciale del *san Damiano* nella cappella della Madonna Mora, specie nei lineamenti aggraziati e nell'attaccatura squadrata dei capelli (Tavv. 8-9). Tre vezzi contraddistinguono il suo *modus operandi*: la bocca, che nel

<sup>25</sup> CARLO LUDOVICO RAGGHIANI, *Gli affreschi di Casa Minerbi a Ferrara*, Associazione fra le Casse di Risparmio Italiane, Milano 1970; IDEM, *Arte a Ferrara*, «Critica d'Arte», n.s., 12 (1965), 76, pp. 55-64: 58; RANIERI VARESE, *Trecento ferrarese*, Silvana Editoriale d'Arte, Milano 1976, pp. 53-54.

<sup>26</sup> Su questo importante argomento rimando agli studi in corso di Dario De Cristofaro, condotti nell'ambito di una tesi di dottorato presso l'Università di Firenze, intitolata *Casa Minerbi-Dal Sale e la decorazione domestica a Ferrara tra Tre e Quattrocento*, ciclo XXXV, tutor prof. Andrea De Marchi.

<sup>27</sup> Sull'opera lo studio fondamentale è quello di ANTONIO SARTORI, *La Madonna del pilastro della Basilica del Santo a Padova*, «Le Venezie Francescane», 23 (1956), 2, pp. 97-114. Si vedano inoltre: MARCELLO CHECCHI - LUIGI GAUDENZIO - LUCIO GROSSATO, *Padova. Guida ai monumenti e alle opere d'arte*, Neri Pozza Editore, Venezia 1961, p. 277; GIULIO BRESCIANI ALVAREZ, *Stefano da Ferrara pittore del Trecento padovano*, «Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti», 75 (1962-1963), pp. 309-326: 322; RODOLFO PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Trecento*, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma 1964, pp. 129-130, figg. 462-463; BOSKOVITS, *Per Stefano da Ferrara*, p. 56; VALENTINA BARADEL, *Le molteplici "vite" di un'immagine medievale: la Madonna del pilastro e il suo culto*, in *La Basilica di Sant'Antonio in Padova. Archeologia Storia Arte Musica*, 3 voll., a cura di LUCIANO BERTAZZO - GIROLAMO ZAMPIERI, Padova 2021 (Chiese Monumentali Padovane, 6).

caso del bambino si schiude a far vedere i due piccoli incisivi, troppo ravvicinata rispetto al naso, la forma così caratteristica dei padiglioni auricolari, talora attaccati troppo bassi, e infine le pupille che si aprono a corolla sull'iride bruna<sup>28</sup>.

Risulta facile, mi pare, come intuì a suo tempo la Novelli<sup>29</sup>, accostare alla *Madonna del pilastro* un'altra *Madonna col Bambino* tra una gloria di angeli, ampliata e valorizzata da Marcello Fogolino nel primo Cinquecento con uno sfondo architettonico e paesaggistico cosparso di angeli incoronanti, sorreggenti la mandorla e musicanti, e presidiato dalle due statuarie figure delle *sante Caterina e Giustina*, entro un dossale architettonico che evidentemente sostituì un altare trecentesco già sulla parete nord della chiesa padovana degli Eremitani (Tavv. 10-11). Il medesimo sorriso appena accennato anima i tratti del volto della Vergine, che si flette a sinistra, le stesse carni grassocce e delicatamente sfumate ne ammorbidiscono l'ovale, mentre il Bambino si volta, con quella così peculiare smorfia espressiva, verso una scomparsa figura di offerente.

Per dovere di cronaca accostiamo alle due immagini finora considerate anche una terza, assai evanescente, *Madonna col Bambino*, dipinta entro una nicchia in un ambiente dell'Osservatorio astronomico di Padova, un tempo Castello carrarese (Tav. 12). Benché sia davvero malridotta, per avvalorarne l'attribuzione basterà osservare, insieme a qualche dettaglio fisionomico, lo stesso atteggiamento smaliziato del Bambino che si volta complice verso l'osservatore<sup>30</sup>.

Maggiore attenzione merita invece, al Santo, la bella *Madonna col Bambino* ancora una volta affiancata da *san Giovanni battista* e dall'*Evangelista* e adorata da una figura femminile inginocchiata a mani giunte, dipinta sul quarto pilastro di destra della navata in cui oggi è collocato il pulpito<sup>31</sup> (Tav. 13). Già Ludovico Ragghianti notava alcune affinità stilistiche tra questo dipinto e la *Madonna del pilastro*, mentre Mauro Lucco ne riconosceva giustamente l'identità di mano<sup>32</sup>. La figura monumentale della *Madonna col Bambino* e quelle di minori dimensioni dei due *san Giovanni* campeggiano su

<sup>28</sup> Oggi l'immagine risulta appesantita dalle corone in lamina metallica dorata poste sui capi dei personaggi centrali, dall'oro finto e troppo lucido sulle vesti e sui nimbi, e, più in generale dall'incorniciatura architettonica cinquecentesca e dagli angeli dipinti di primo Seicento.

<sup>29</sup> MARIANGELA NOVELLI, *Opere venete in Emilia*, «Arte veneta», 13-14 (1959-1960), pp. 191-194.

<sup>30</sup> ZULEIKA MURAT, «Speciosissima et devota figura Virginis». *Cappelle domestiche dei Da Carrara*, in *Pregare in casa. Oggetti e documenti della pratica religiosa tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di GIOVANNA BALDISSIN MOLLI - CRISTINA GUARNIERI - ZULEIKA MURAT, Viella, Roma 2018, pp. 111-130, tav. 9.

<sup>31</sup> Sulla storia e gli spostamenti del pulpito dalla sua posizione originaria in corrispondenza del tramezzo, vedi, in questo fascicolo, GIOVANNA BALDISSIN MOLLI, *La basilica del Santo e il pulpito che non c'è*.

<sup>32</sup> Lucco, *Il Quattrocento*, pp. 122-123, nota 17.

uno sfondo blu trapunto di stelle delimitato da una cornice ottocentesca con compassi vegetali e volti giovanili entro losanghe, a costituire una sorta di trittico devozionale riquadrato, così come doveva essere in origine la venerata immagine della *Madonna del pilastro*, depurata dalle aggiunte rinascimentali e barocche. Il vispo Gesù bambino si volta verso sinistra e poggia curiosamente la mano sinistra sul ginocchio, mentre con la destra indica una figura femminile di offerente, abbigliata con ampia tunica nera e stretta nell'abbondante soggolo bianco, che le fascia il capo (Tav. 14), secondo una consuetudine in genere adottata dalle donne vedove. Davvero impietosa è la restituzione della fisionomia del volto, cadente, solcato dalle rughe e segnato da profonde occhiaie: al momento le carte d'archivio non restituiscono un nome o un patronato familiare di un'eventuale sepoltura o di un altare sottostante, che dovevano collocarsi al di sotto dell'odierno pulpito ottocentesco, qui ricomposto una volta distrutto quello in corrispondenza del tramezzo all'altezza del pilastro successivo<sup>33</sup>. Tanto più che, al di sotto del riquadro del ferrarese, rimangono i resti di una figurazione precedente, di primo Trecento e di stampo giottesco, ove si riescono ancora a intravedere alcune figure dai nimbi razzati e punzonati lungo la circonferenza, tra cui riconosciamo il Cristo tra angeli al centro e gli apostoli ai lati, a comporre probabilmente l'iconografia della *Dormitio Virginis*<sup>34</sup>, a cui il primitivo altare o l'avello sottostante potevano forse essere collegati.

Ma tornando a Stefano, non mi soffermerò ulteriormente sul così peculiare tenore espressivo e sull'aspetto accattivante di questa immagine, che forse volutamente intendeva replicare la devotissima *Madonna* collocata all'entrata della chiesa. Conviene piuttosto, a confortare l'attribuzione, concentrarsi sui due *Santi* ai lati, e in particolare sul *Battista*, in considerazione del fatto che ci è giunto nella sua interezza. Una breve comparazione con il santo omonimo del primo pilastro dimostrerà senza alcun dubbio l'identità di mano, specie osservandone il volto, identico nella fisionomia, nel trattamento di barba e capelli, persino nel ciuffetto che, alla bizantina, scivola fuori dalla scriminatura centrale, oppure nella piega che incide profondamente la guancia a lato del naso. Non si mancherà di osservare, infine, lo sguardo così penetrante, concentrato, da cui tuttavia sembra trasparire una soffusa e impercettibile vena malinconica (Tavv. 15-16).

Ai piedi della committente si legge ancora chiaramente una data frammentaria, [...] LXXVI, a cui vanno dunque aggiunte le lettere MCCC, così da indicarci il 1376 quale anno di realizzazione dell'opera. Si tratta di un dato

<sup>33</sup> BALDISSIN MOLLI, *La basilica*. Per una mappa e una restituzione della struttura interna della basilica del Santo nella prima metà del Quattrocento, con l'indicazione della collocazione del tramezzo e del perimetro del coro, cf. GERALDINE JOHNSON, *The original placement of Donatello's bronze Crucifix in the Santo in Padua*, «The Burlington Magazine», 139 (1997), 1137, pp. 860-862, fig. 32. Cf. inoltre BALDISSIN MOLLI, *1450, presbiterio e dintorni, passim*.

<sup>34</sup> L'osservazione è di Valentina Baradel, che ringrazio. Cf. anche BALDISSIN MOLLI, *La basilica*.

importante poiché, a parte l'indicazione del 1350, data della traslazione del corpo del Santo nella nuova cappella, che non va tuttavia strettamente correlata all'intervento pittorico di Stefano (ma su questo punto torneremo più avanti), esso è ancora sicuramente l'attività del pittore in basilica agli anni settanta del Trecento.

A tale appiglio cronologico credo se ne possa oggi aggiungere un altro, non molto distante da questo, grazie a un'ulteriore proposta attributiva che si intende avanzare in questa sede e che consacrerebbe Stefano come uno dei pittori più prolifici in basilica. Al ferrarese va infatti a mio avviso assegnata anche la lunetta affrescata sotto l'arcosolio del monumento pensile del soldato e podestà di Padova Federico Lavellongo, collocato nell'andito che dalla basilica conduce al chiostro del Capitolo e che reca la rappresentazione scolpita del defunto, morto nel 1373, come recita l'epigrafe (Tavv. 17-19). Opera assai interessante per la molteplicità dei riferimenti culturali, essa presenta, oltre al *gisant* raffigurato in armi e a mani giunte sopra il sarcofago, una serie di figurine sotto archi a sesto acuto sulla fronte della cassa che, come è stato ipotizzato, potrebbero essere di fattura inglese<sup>35</sup>. Attorno a quella data, pertanto, dovette operare il nostro pittore, che vi dipinse una *Madonna dell'umiltà* nella sua variante apocalittica di *Regina coeli*, vestita di sole, coronata di stelle e con la falce di luna sotto i piedi (Ap 12,1-4). La affiancano sei *Santi*, tra cui a sinistra *san Francesco*, *san'tAntonio abate* e *san Giacomo* che presentano il committente (Tav. 20), e a destra *san Pietro*, un *santo vescovo* e *san Paolo*, che mostrano invece lo scudo e il cimiero, con corpo di drago e testa di vecchio barbuto, identico a quello scolpito all'apice dell'arcosolio (Tav. 21). Nel sottarco, inframmezzati da eleganti girali classicheggianti, vi sono dei clipei con mezze figure di *Santi*, di non facile identificazione a causa del loro precario stato conservativo, ma tra cui scorgiamo il *beato Pellegrino* (Tav. 22).

Tutt'altro che di scarsa qualità, l'affresco è stato variamente attribuito dalla critica, senza tuttavia che ne venisse individuata la giusta configurazione stilistica<sup>36</sup>. Se da un lato colpisce l'impianto monumentale delle figure

<sup>35</sup> GONZATI, *La Basilica di S. Antonio*, II, p. 71; WOLFGANG WOLTERS, *Il Trecento*, in *Le sculture del Santo*, pp. 5-30: 18-19; LOUISE BOURDUA, *Committenza francescana nel Veneto*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di MAURO LUCCO, Electa, Milano 1992, pp. 474-475; FOLADORE, *Il racconto della vita e la memoria della morte*, vol. I, p. 151. Probabilmente le figurine che sostano sotto gli archetti non rappresentano i vari uffici ricoperti in vita dal defunto, come riportato dalla bibliografia fin qui considerata, ma costituiscono una raffigurazione della rete di alleanze del defunto, con ritratti di parenti e sodali – o a volte anche figure generiche e soltanto simboliche – accompagnati dai rispettivi stemmi dinastici. Esse prendono il nome di *weepers* e sono tipiche delle tombe inglesi: cf. soprattutto ARTHUR GARDNER, *Alabaster Tombs of the Pre-Reformation Period in England*, Cambridge University Press, Cambridge 1940, pp. 13-21; ZULEIKA MURAT, in *'Alabaster': Sources and Uses of Calcite-Alabaster Across Archaeological Contexts*, a cura di SIMON J. BARKER - SIMONA PERNA, Brepols, Turnhout («Explorations in Archaeology»), in corso di stampa.

<sup>36</sup> Su quest'opera: GONZATI, *La Basilica di S. Antonio*, p. 71 (Jacopo Avanzi); SERGIO

– della *Vergine* col suo enfatico manto bianco, dei santi *Francesco* e *Paolo*, le cui vesti abbondano di pieghe profonde e ripetute (per cui non sembra fuori luogo parlare di “neogiottismo”) – dall’altro sorprende la verità fisionomica dei volti, dallo sguardo acuto, tutto compreso nell’immagine soprannaturale della *Vergine* in gloria. La visione di questo affresco da lontano e di sotto in su e le condizioni non ottimali dello strato pittorico non aiutano certo a formulare un giudizio obiettivo, ma la fisionomia del volto della *Vergine* e la struttura anatomica del corpo del *Bambino* nudo, dalla gestualità un po’ impacciata (da una parte succhia il latte materno, dall’altra si volta rigidamente a benedire il committente), si raffrontano ad esempio con l’immagine della *Madonna col Bambino* agli Eremitani (Tavv. 10-11, 20). Anche i *Santi*, di umore cupo e dai volti segnati da profonde occhiaie (si veda in primo piano il *san Francesco*, robusto ma scavato nel volto livido, i cui occhi attenti si immergono nella visione divina) presentano un’aria familiare, e il confronto più diretto è con l’attempata e un po’ arcigna committente della *Madonna col Bambino* sul pilastro del pulpito (Tav. 14).

Sarà ora il caso di riprendere le fila di un discorso più generale sui luoghi e i tempi della carriera di Stefano da Ferrara, riassumendo brevemente i dati a nostra disposizione. Come si è detto, sappiamo che il pittore si trovava a Treviso tra il 1349 e il 1351, ma della sua attività nella città della Marca non abbiamo sopravvivenze certe, e in particolare non pare oggi condivisibile l’ipotesi formulata da Boskovits che pensava di assegnargli gli affreschi della parete destra della chiesa di Santa Caterina, giudicati assai più tardi e di altra mano dalla critica successiva<sup>37</sup>. D’altro canto, la storiografia padovana aveva implicitamente legato al 1350, data della traslazione del corpo del Santo nella cappella dell’Arca, l’intervento pittorico del ferrarese, che va invece spostato più avanti, come dimostrano i documenti pubblicati dalla Billanovich, e collocato presumibilmente attorno al 1370<sup>38</sup>. Pertanto il nostro pittore risulta presente a Padova e attivo in basi-

---

BETTINI, *Giusto dei Menabuoi e l’arte del Trecento*, Le Tre Venezie, Padova 1944, p. 69 (Guariento); FRANCESCA D’ARCAIS, *Decorazioni tardotrecentesche nella basilica e nel chiostro della Magnolia*, in *Le pitture del Santo di Padova*, pp. 63-65: 63-64 (pittore padovano vicino all’autore della decorazione della parete sinistra della cappella Spisser agli Eremitani e ancora estraneo all’influsso altichieresco).

<sup>37</sup> ANDREA DE MARCHI, *Il “podiolus” e il “pergulum” 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 di Parma (18-22 settembre 2007), Electa, Milano 2008, pp. 385-407: 394-399.

<sup>38</sup> Sappiamo che la cappella dell’Arca fu promossa dal notaio Francesco Salgeri con un lascito testamentario del 5 marzo 1350, ma la sua costruzione si protrasse almeno fino al 1361, anno in cui tale lascito venne rinnovato, segno inequivocabile che i lavori erano ancora in corso. Al 1364 (vedi *supra*, nota 7) risale un atto di concessione alla famiglia Negri di celebrare messa e di apporre le proprie insegne nella contigua cappella di Santa Maria *Mater Domini*, ove non si accenna alla cappella del Santo, mentre in un ulteriore documento rogato il 23 aprile del 1371, Tommaso da Frignano, ministro ge-

lica nel corso di quel decennio, come dimostrerebbero anche gli affreschi presi in considerazione in questa sede, datati 1373 (lunetta della tomba Lavellongo) e 1376 (*Madonna del pulpito*) e realizzati con ogni probabilità a seguito della prestigiosa commissione della decorazione della cappella dell'Arca, con *Storie della vita e dei miracoli di sant'Antonio*. A ciò si aggiunga che alcuni documenti, rinvenuti da Bresciani Alvarez riguardanti la demolita chiesa benedettina padovana di Santo Stefano, ricordano una perduta pala lignea raffigurante la *Vergine col Bambino* al centro e vari *Santi* ai lati (tra cui *santo Stefano* e *san Lorenzo*), firmata «Hoc opus Stephani de Ferrara 1376»<sup>39</sup>.

Considerando le opere che ci sono pervenute, per lo più di carattere devozionale, e la perdita dell'unica testimonianza di carattere narrativo, non è facile stabilire una sequenza cronologica dei suoi diversi interventi in basilica, che credo tuttavia prendesse avvio, oltre che dal ciclo antoniano, dai contigui quattro *Santi* nella cappella della Madonna Mora realizzati probabilmente per qualche membro della famiglia Negri. Di qui la sua fama dovette espandersi a tal punto da sollecitare diverse richieste di altre famiglie, che per i propri altari o monumenti funebri reclamarono specificamente la sua mano e le sue doti pittoriche. Per quel che riguarda invece la sua attività come pittore su tavola, certificata dal summenzionato documento del 1376, nonché il possibile ampliamento del suo raggio d'azione, suggeriamo in questa sede di considerare come di Stefano da Ferrara anche due tavole dipinte raffiguranti un'iconografia piuttosto singolare, la *Madonna orante a cui appare Cristo benedicente*, destinate questa volta a Venezia, città a cui il pittore potrebbe aver semplicemente inviato le sue opere, spedendole via terra o via acqua, o dove addirittura potrebbe aver soggiornato<sup>40</sup>.

I due dipinti, attualmente conservati in Palazzo Ducale<sup>41</sup> (Tavv. 23, 25) e nella chiesa di San Trovaso<sup>42</sup> (Tav. 24), presentano un formato quadran-

---

nerale dell'Ordine minorita, concedeva alla stessa famiglia di erigere un monumento funerario in cappella, che si specifica essere stata «constructa iuxta sepulcrum et mausoleum Sancti Antonii confessoris predicti versus orientem», periodo durante il quale la struttura dovette raggiungere il suo assetto definitivo.

<sup>39</sup> BRESCIANI ALVAREZ, *Stefano da Ferrara*, pp. 323-324.

<sup>40</sup> Avevo già brevemente formulato tale proposta attributiva in CRISTINA GUARNIERI, *Per un corpus della pittura veneziana del Trecento al tempo di Lorenzo*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», (2006, ma 2008), 30, p. 56.

<sup>41</sup> Tavola, cm 74 × 48: PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia-Roma 1964, pp. 193-194, fig. 592, che assegnava l'opera dubitativamente al pittore veneziano Stefano di Sant'Agnese.

<sup>42</sup> Tavola, cm 46 × 48: MICHELANGELO MURARO, *Paolo da Venezia*, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1969, p. 147, fig. 96, che confondeva il dipinto con quello di Palazzo Ducale e lo considerava di «un pittore provinciale sul tipo di Guglielmo Veneziano». Lo studioso, inoltre, accenna a una sua precedente collocazione nella chiesa veneziana di Santa Maria Maggiore.

golare e, nell'identico soggetto, costituiscono la replica l'uno dell'altro. Vi è raffigurata la Vergine a mezzo busto che si volge di tre quarti verso il Cristo benedicente, situato in alto a destra all'interno di una mandorla luminosa. Le mani giunte e lo sguardo rivolto verso l'osservatore tradiscono il loro carattere di dipinti isolati per la devozione e il ruolo di Maria quale intermediaria di uno o più devoti nei confronti di Cristo. Databili a mio avviso nello stesso torno d'anni degli affreschi padovani, ossia nel corso dell'ottavo decennio del Trecento, essi sembrano un'originale revisione in chiave lagunare del tema della *Vergine advocata*, un soggetto raffigurato in diverse celebri icone mariane, tra le quali la più antica è la tavola di Santa Maria in Tempulo a Roma (VI secolo, ora in Santa Maria del Rosario a Monte Mario)<sup>43</sup>.

Delle due, la *Madonna* di Palazzo Ducale è senz'altro quella meglio conservata e libera dai rifacimenti o dalle inserzioni di lamine metalliche che invece interessano pesantemente la versione di San Trovaso. Il largo piano del volto è appena accarezzato da ombre leggere che ne delineano l'ovale scorcio e i sottili lineamenti si organizzano in un tenue sorriso, che benevolmente attrae l'osservatore. Le capacità comunicative, il tono affabile di questa immagine sono aspetti che trapelano anche dalle opere padovane che abbiamo assegnato a Stefano, con cui non mancano di confrontarsi anche precise modalità esecutive, quasi *tic* morelliani, come il bel naso affilato e all'insù, identico a quello del Bimbo nella *Madonna del pilastro*, gli occhi allungati e valorizzati da ciglia sottilissime, la bocca atteggiata in una piccola smorfia. Anche il Cristo, più sciupato, mostra qualche affinità nell'attaccatura dei capelli e nella veste a pieghe decise con i santi del ferrarese, in particolare con i vari *san Giovanni battista*.

Così ristretto all'ambito padovano, e con un'incursione veneziana, mi pare che il catalogo di Stefano da Ferrara assuma ora una maggiore coerenza. Nondimeno, il celebre pittore intraprese una carriera che oggi diremmo sovranazionale, spostandosi dalla sua città d'origine verso il nord della penisola e attraversandone alcuni dei principali centri artistici, come Treviso, forse Venezia, e infine Padova. Le proposte trevigiane effettuate da Boskovits sono indubbiamente accattivanti, ma difficilmente percorribili, troppo marcato è il cambiamento stilistico rispetto alla produzione padovana. Attendiamo allora il proseguimento degli studi e confidiamo

<sup>43</sup> Al momento, tale peculiare iconografia si rintraccia solo in un'altra tavola veneziana in collezione privata attribuita a un maestro noto con il nome convenzionale di Maestro di Teplice. In quest'opera, tuttavia, è raffigurato anche un devoto laico inginocchiato, in piccole dimensioni in basso a destra. Nondimeno, non è chiaro se la destinazione della tavola fosse pubblica o privata e se stesse su un altare ecclesiale o fosse stata concepita per la devozione domestica. Cf. per il Maestro di Teplice, GUARNIERI, *Per un corpus*, pp. 50-51, e per la *Madonna orante* di collezione privata, IRENE SAMASSA, in *La Collezione Corsi, dipinti italiani dal XIV al XV secolo*, a cura di SONIA CHIODO - ANTONELLA NESI, Centro Di, Firenze 2011, pp. 213-216, cat. 28.

piuttosto, a dispetto della sentenza longhiana<sup>44</sup>, nel rinvenimento di una testimonianza ferrarese, che riconduca il nostro artista in patria, alle radici della sua pittura.

## SOMMARIO

Il contributo parte dall'analisi dell'affresco trecentesco con *Quattro santi (Cosma e Damiano, Bartolomeo e un santo cavaliere)*, di recente restaurato nella cappella della Madonna Mora al Santo, insieme a una soprastante *Madonna in trono col Bambino* più tarda, di primo Quattrocento. I *Santi* vengono ricondotti alla mano dell'autore della venerata immagine della *Madonna del pilastro* che Giorgio Vasari, nell'edizione giuntina della *Vita di Andrea Mantegna*, assegna al celebre pittore Stefano da Ferrara, responsabile, secondo le fonti antiche più autorevoli, dei perduti *Miracoli di sant'Antonio* dipinti nella cappella dell'Arca. Sulla base di questo collegamento viene ricostruita l'attività di Stefano in basilica, che comprende, oltre alla *Madonna col Bambino e una committente* dipinta sul pilastro del pulpito, già assegnatagli da Mauro Lucco e datata 1376, anche la *Madonna dell'umiltà e santi* dipinta nella lunetta della tomba del soldato e podestà di Padova Federico Lavellongo, morto nel 1373, collocata nell'andito che dalla basilica conduce al chiostro del Capitolo. A fronte di una vicenda critica assai complessa, che vede l'artista ferrarese come uno dei principali protagonisti del Trecento figurativo padano, attivo secondo gli studi più recenti tra Ferrara (casa Minerbi-Dal Sale), Cremona (chiesa di Sant'Agostino), Treviso (chiesa di Santa Caterina) e Padova (chiesa degli Eremitani, chiesa di Santo Stefano e cappella del castello carrarese), si è tentato di ridefinire i tempi e i luoghi dell'attività del pittore, affidandosi per il momento alla sua documentata attività padovana e all'unica opera legata al suo nome.

*Parole chiave:* Padova; Stefano da Ferrara; Pittura XIV secolo.

## ABSTRACT

This contribution begins by analysing the fourteenth-century fresco *Four Saints (Cosmas, Damian, Bartholomew and a Knight Saint)*, which has recently been restored in the *Madonna Mora* Chapel of Saint Anthony's Basilica, together with the later, early-fifteenth century *Madonna in Throne with Child*. Giorgio Vasari, in the "Life of Andrea Mantegna" in the second edition of his *Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects*, attributes the *Four Saints* to the renowned painter Stefano da Ferrara, also author of the venerated image of the *Madonna del Pilastro*. The oldest and most authoritative sources also attribute the now-lost *Miracles of Saint Anthony* painted in the Chapel of the Ark to Stefano da Ferrara. Based on this connection, the contribution reconstructs Stefano's work in St. Anthony's Basilica which includes, in addition to the *Madonna and Child with Client* painted on the pil-

<sup>44</sup> «Stefano da Ferrara, così esaltato dal Savonarola, non pare aver fatto scuola in patria, ché difficilmente ne sarebbe caduto ogni segno, anche riflesso, mentre lo sappiamo con Tomaso da Modena a Treviso, e operoso a Padova; uno spaesato, probabilmente»: ROBERTO LONGHI, *Officina ferrarese*, Sansoni, Firenze 1956, p. 7

lar of the pulpit, attributed to Stefano by Mauro Lucco and dated 1376, the *Madonna of Humility and Saints* painted in the lunette over the tomb of Federico Lavellongo, soldier and podestà of Padua who died in 1373. The lunette is located in the corridor that leads from the Basilica to the Chapter Cloister. Facing a quite complex critical history, which considers the artist from Ferrara as one of the protagonists of fourteenth-century figurative painting in Padua, and who according to studies worked in Ferrara (Minerbi-Dal Sale house), Cremona (Church of Saint Augustine), Treviso (Church of Saint Catherine) and Padua (Church of the Eremitani, Church of Saint Stephan and Chapel of the Carrarese Castle), the present article attempts to redefine the times and locations of the painter's activity, relying for now on his documented activity in Padua, as well as on the only work connected to his name.

*Keywords:* Padua; Stefano da Ferrara; Painting XIV<sup>th</sup> Century.

Cristina Guarnieri  
Dipartimento dei Beni Culturali  
Università degli Studi di Padova  
cristina.guarnieri@unipd.it



**Tav. 1:** Padova, basilica del Santo, cappella della Madonna Mora, parete meridionale.



- Tav. 2:** STEFANO DA FERRARA, *Santi*. Padova, basilica del Santo, cappella della Madonna Mora, parete meridionale.
- Tav. 3:** STEFANO DA FERRARA, *Santo cavaliere martire*. Padova, basilica del Santo, cappella della Madonna Mora, parete meridionale.
- Tav. 4:** STEFANO DA FERRARA, *San Cosma*. Padova, basilica del Santo, cappella della Madonna Mora, parete meridionale.



**Tav. 5:** STEFANO DA FERRARA, *Madonna del pilastro*. Padova, basilica del Santo, particolare della *Madonna col Bambino e dei santi Giovanni evangelista e battista*.

**Tav. 6:** STEFANO DA FERRARA, *Madonna del pilastro*. Padova, basilica del Santo.



- Tav. 7:** STEFANO DA FERRARA, *Madonna del pilastro*. Padova, basilica del Santo, particolare dei volti della *Madonna col Bambino*.
- Tav. 8:** STEFANO DA FERRARA, *San Damiano*. Padova, basilica del Santo, cappella della *Madonna Mora*, parete meridionale.
- Tav. 9:** STEFANO DA FERRARA, *Madonna del pilastro*. Padova, basilica del Santo, particolare di *san Giovanni evangelista*.



- Tav. 10:** STEFANO DA FERRARA, *Madonna col Bambino*. Padova, chiesa degli Eremitani, parete settentrionale.
- Tav. 11:** STEFANO DA FERRARA e MARCELLO FOGOLINO, *Madonna col Bambino in una gloria di angeli*. Padova, chiesa degli Eremitani, parete settentrionale.
- Tav. 12:** STEFANO DA FERRARA, *Madonna col Bambino*. Padova, Osservatorio astronomico.



**Tav. 13:** STEFANO DA FERRARA, *Madonna col Bambino, i santi Giovanni evangelista e battista e una committente*. Padova, basilica del Santo, pilastro del pulpito.



**Tav. 14:** STEFANO DA FERRARA, *Madonna col Bambino, i santi Giovanni evangelista e battista e una committente*. Padova, basilica del Santo, pilastro del pulpito, particolare della committente.



**Tav. 15:** STEFANO DA FERRARA, *Madonna col Bambino, i santi Giovanni evangelista e battista e una committente*. Padova, basilica del Santo, pilastro del pulpito, particolare di san Giovanni battista.

**Tav. 16:** STEFANO DA FERRARA, *Madonna del pilastro*. Padova, basilica del Santo, particolare di san Giovanni battista.



**Tav. 17:** STEFANO DA FERRARA e scultore inglese, tomba di Federico Lavellongo. Padova, basilica del Santo, andito che conduce dalla basilica al chiostro del Capitolo.

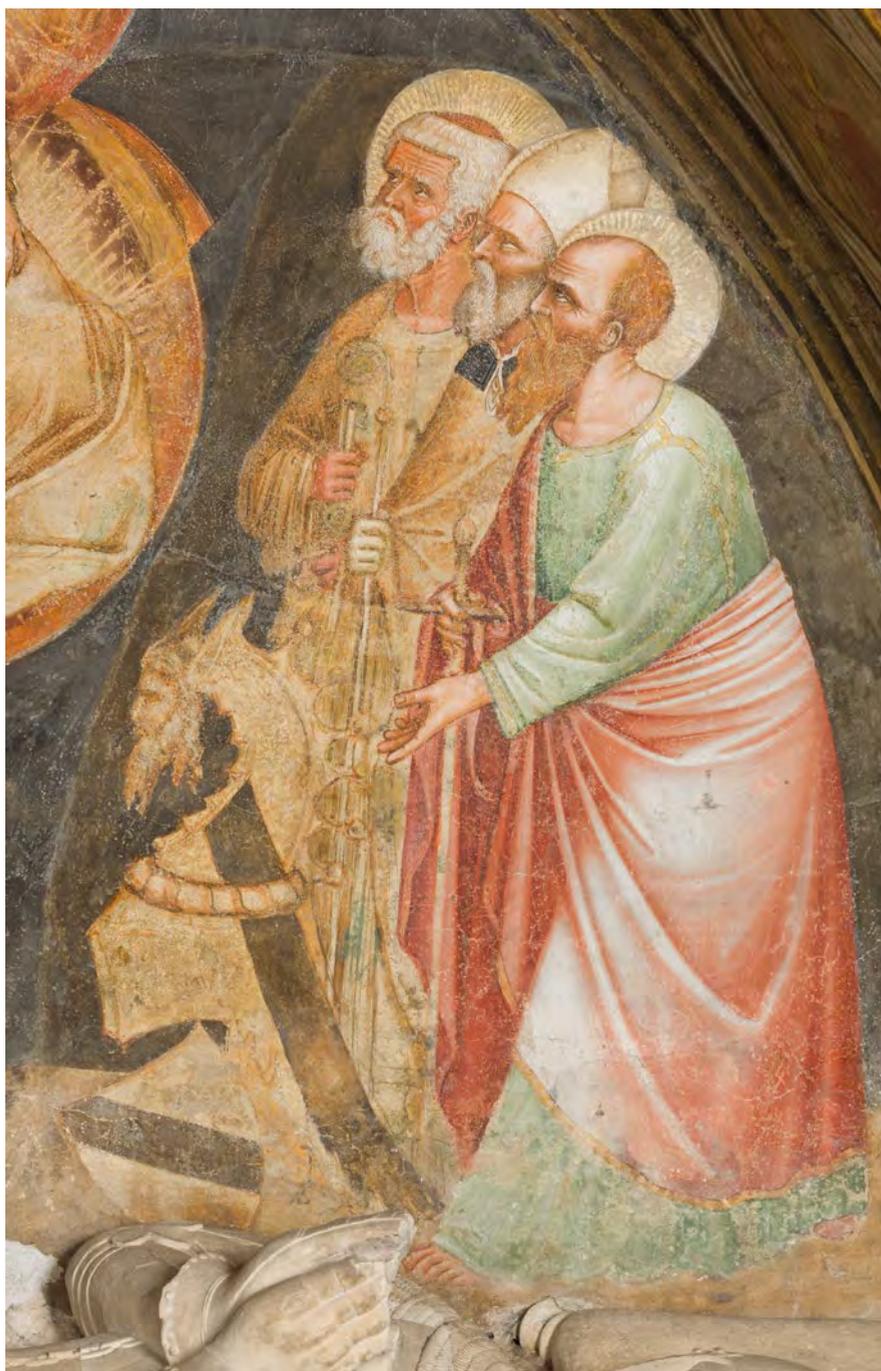
**Tav. 18:** STEFANO DA FERRARA e scultore inglese, tomba di Federico Lavellongo. Padova, basilica del Santo, andito che conduce dalla basilica al chiostro del Capitolo, particolare del *gisant* e della lunetta affrescata.



**Tav. 19:** STEFANO DA FERRARA, tomba di Federico Lavellongo.  
Padova, basilica del Santo, andito che conduce dalla basilica al chiostro  
del Capitolo, particolare della *Madonna col Bambino*.



**Tav. 20:** STEFANO DA FERRARA, tomba di Federico Lavellongo.  
Padova, basilica del Santo, andito che conduce dalla basilica al chiostro  
del Capitolo, particolare dei *santi Francesco, Antonio abate e Giacomo*.



**Tav. 21:** STEFANO DA FERRARA, tomba di Federico Lavellongo.  
Padova, basilica del Santo, andito che conduce dalla basilica al chiostro  
del Capitolo, particolare dei *santi Paolo, santo vescovo e Pietro*.



**Tav. 22:** STEFANO DA FERRARA, tomba di Federico Lavellongo.  
Padova, basilica del Santo, andito che conduce dalla basilica al chiostro  
del Capitolo, particolare del sottarco con il *santo Pellegrino* (?).



**Tav. 23:** STEFANO DA FERRARA, *Madonna orante a cui appare Cristo benedicente*. Venezia, Palazzo Ducale.



**Tav. 24:** STEFANO DA FERRARA, *Madonna orante a cui appare Cristo benedicente.*  
Venezia, San Trovaso.



**Tav. 25:** STEFANO DA FERRARA, *Madonna orante a cui appare Cristo benedicente*. Venezia, Palazzo Ducale, particolare.