

**ALBERTO DA PADOVA  
E LA CULTURA DEGLI AGOSTINIANI**

A CURA DI  
**FRANCESCO BOTTIN**



Nella collana *Medioevo veneto, Medioevo europeo. Identità e alterità*, sono pubblicate opere sottoposte a revisione valutativa con il procedimento in «doppio cieco» (*double blind peer review process*), nel rispetto dell'anonimato dell'autore e dei due revisori.

**Comitato direttivo:**

Francesco Bottin  
Furio Brugnolo  
Dario Canzian  
Giovanna Valenzano

**Comitato scientifico:**

Xavier Barral i Altet, *Univeristé Rennes 2 - Haute Bretagne*  
Corinne Beck, *Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis*  
Philippe Braunstein, *École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris*  
Charles Burnett, *The Warburg Institute, London*  
Pieter De Leemans, *KU Leuven*  
John Richards, *University of Glasgow*  
Raymund Wilhelm, *Alpen-Adria-Universität, Klagenfurt*  
Henning Krauss, *Universität Augsburg*

**Della stessa collana**

- Z. Murat, S. Zonno (a cura di), *Medioevo veneto, Medioevo europeo. Identità e alterità*. Atti del convegno, Padova 1 marzo 2012, 2014.
- F. Bottin (a cura di), *Alberto da Padova e la cultura degli Agostiniani*.
- L. Morlino (a cura di), *Enanchet. Dottrinale franco-italiano del XIII secolo sugli stati del mondo, le loro origini e l'amore*, Edizione critica con traduzione, commento e glossario.

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento FISPPA dell'Università di Padova, nell'ambito del progetto strategico "Medioevo Veneto – Medioevo Europeo. Identità e Alterità" / "Medieval Veneto – Medieval Europe: Identity and Otherness" – STPD08XMP, Unità di ricerca n. 2, responsabile prof. Francesco Bottin.

Prima edizione 2014, Padova University Press

Titolo originale *Alberto da Padova e la cultura degli Agostiniani*

© 2014 Padova University Press  
Università degli Studi di Padova  
via 8 Febbraio 2, Padova  
[www.padovauniversitypress.it](http://www.padovauniversitypress.it)

Redazione  
Francesca Moro

Progetto grafico  
Padova University Press

Immagine di copertina:

Alberto da Padova - (particolare della statua collocata all'esterno del Palazzo della Ragione con elaborazione di computer grafica); foto di E. Scek Osman

*Le riproduzioni delle immagini del Palazzo della Ragione e della Cappella Scrovegni sono state gentilmente concesse dall'Amministrazione.*

ISBN 978-88-6938-009-9

Stampato per conto della casa editrice dell'Università degli Studi di Padova - Padova University Press nel mese di dicembre 2014 da Nuova Grafica Tipografia (Vigrovea - PD).

Tutti i diritti di traduzione, riproduzione e adattamento, totale o parziale, con qualsiasi mezzo (comprese le copie fotostatiche e i microfilm) sono riservati.

# **Alberto da Padova e la cultura degli Agostiniani**

a cura di

Francesco Bottin

## Indice

<i>Presentazione</i> a cura di Francesco Bottin	p. 11
<i>Il convento dei Santi Filippo e Giacomo all'Arena di Padova nel Trecento. Studium, comunità conventuale, circolazione di frati</i> Roberta Monetti	p. 19
<i>La chiesa e il convento degli Eremitani negli anni di Alberto da Padova</i> Carlo Pùlisci	p. 75
<i>Sant'Antonio Eremita e propaganda agostiniana: considerazioni sul ciclo dipinto da Guariento agli Eremitani di Padova</i> Zuleika Murat	p. 97
<i>Egidio Romano e le Quaestiones padovane</i> Laura Capuzzo	p. 115
<i>Gli Agostiniani e l'averroismo: il caso di Egidio Romano</i> Francesco Bottin	p. 143
<i>Nuove ricerche per una biografia di Alberto da Padova</i> Arianna Bonato – Francesco Bottin	p. 165
<i>La concezione agostiniana del programma teologico della Cappella degli Scrovegni</i> Giuliano Pisani	p. 215
<i>Dall'exemplum dell'eremita di Alberto da Padova allo Zadig di Voltaire, alla eterogenesi dei fini di Pareto</i> Francesco Bottin	p. 269
Appendice Alberto da Padova, <i>Ystoria dominice Passionis</i> Arianna Bonato	p. 279
Indice dei nomi	p. 315
Appendice fotografica	p. 323

ZULEIKA MURAT

## Sant'Antonio eremita e propaganda agostiniana: considerazioni sul ciclo dipinto da Guariento agli 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"<sup>1</sup>. 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"<sup>2</sup>. Attribuiti dubitativamente dal Lazzarini a Giusto de' Menabuoi, gli affreschi furono ricondotti alla mano di Guariento da Lucio Grossato<sup>3</sup>, 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 Forlati<sup>4</sup>. Ad oltre due secoli dalla sua chiusura, che ne aveva causato il completo oblio<sup>5</sup>, la cappella tornò quindi fruibile e gli affreschi

<sup>1</sup> *Descrizione della chiesa degli Eremitani*, in *Diario o sia giornale per l'anno 1762*, Conzatti, Padova 1762, pp. 98-111, in partic. p. 104.

<sup>2</sup> V. Lazzarini, *Un'altra cappella di Giusto pittore agli Eremitani di Padova*, in «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, su cui si veda: S. Bettini, *Giusto de' Menabuoi e l'arte del Trecento*, Le Tre Venezie, Padova 1944, p. 63-65.

<sup>3</sup> 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*, in «L'Orologio», LI, 1956, s.i.p.; Id., *Il Guariento agli Eremitani*, in *Per l'inaugurazione della Sagrestia degli Eremitani in Padova*, a cura di D. Bertizzolo, Tipografia Antoniana, Padova 1971, pp. 83-92.

<sup>4</sup> F. Forlati, *Restauro della chiesa degli Eremitani a Padova*, in «Bollettino d'Arte», XXXIII, 1948, p. 80-84: 80.

<sup>5</sup> La cappella è infatti ignota a tutte le fonti padovane, in genere molto attente ai fatti artistici locali; tale circostanza pare aver pesato anche sulla critica moderna, al punto che gli affreschi, pur notevolmente interessanti dal punto iconografico, non vengono citati nell'approfondito studio di George Kaftal: G. Kaftal, s.v. *St. Anthony the Great*, in *Iconography of the Saints in the painting of North East Italy*, with the

furono nuovamente visibili, ma irrimediabilmente deteriorati; allo stato attuale risulta completamente perduta la decorazione della volta a crociera, gran parte di quella della parete sinistra (fig. 1), ridotta a tre lacerti isolati, la porzione centrale della parete di fondo (fig. 2), parti di quella destra (fig. 3) e della controfacciata (fig. 4)<sup>6</sup>.

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'inizio<sup>7</sup> o alla fine della carriera dell'artista<sup>8</sup>, e gli episodi dipinti furono interpretati come storie francescane<sup>9</sup>. Più di recente Tiziana Franco<sup>10</sup>, che con convincenti argomenti stilistici data il ciclo alla fine degli anni Cinquanta, ne interpreta il tema come raffigurazione di vicende eremitiche, e Giu-

collaboration of F. Bisogni, Sansoni, Firenze 1978, p. 51-72.

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> 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*, Prefazione di S. Bettini, Alfieri, Venezia 1974<sup>2</sup> («Profili e saggi di arte veneta», 3), p. 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 (Ead., *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, S. Spada Pintarelli, Temi Editrice, Trento 2000, p. 119-133: 127), mentre di recente è tornata a proporre l'originaria datazione attorno al 1338 (Ead., *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, A. M. Spiazzi, Marsilio, Venezia 2011, p. 17-37: 18).

<sup>8</sup> Sergio Bettini è incline a vedervi una delle ultime opere dell'artista; S. Bettini, *Le pitture di Giusto de' Menabuoi nel Battistero del Duomo di Padova*, Neri Pozza, Venezia 1960 («Saggi e studi di storia dell'arte», 3), p. 26-27; S. Bettini, L. Puppi, *La chiesa degli Eremitani di Padova*, Neri Pozza, 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*, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia 1964, p. 113. Con Bettini concordano Anna Maria Spiazzi e Davide Banzato; A. M. Spiazzi, *Padova*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, vol. II, a cura di M. Lucco, Electa, Milano 1992, p. 88-177: 112; 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, Motta, Milano 2000, p. 176-185: 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. Studi, ricerche e restauri*, Atti della Giornata di studi (Padova, 7 luglio 2011), a cura di V. Fassina, Antiga, Crocetta del Montello (TV) 2012, p. 181-193: 191.

<sup>9</sup> F. Flores D'Arcais, *Un'altra cappella dipinta dal Guariento agli Eremitani di Padova*, in «Arte Veneta», 13-14, 1959-1960 (1960), p. 189-191; Ead., *Guariento. Tutta la pittura*, cit.; Ead., *Profilo di Guariento*, cit.

<sup>10</sup> T. Franco, *Guariento: ricerche tra spazio reale e spazio dipinto*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. Valenzano, F. Toniolo, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, Venezia 2007 («Studi di Arte Veneta», 14), p. 335-349: 344-345.

liana Ericani<sup>11</sup> propone infine di identificare il santo protagonista degli episodi in Antonio abate, pur non fornendo alcuna interpretazione specifica delle singole scene.

Nondimeno, l'analisi delle porzioni pittoriche superstiti, tornate a discreta leggibilità dopo l'ultimo restauro<sup>12</sup>, e il riferimento a specifiche fonti agiografiche, permettono di proporre una circostanziata lettura degli 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 Sancti Antonii*"<sup>13</sup>. L'interpretazione iconografica del ciclo, che di seguito si propone, contribuisce a inserire a pieno titolo l'impresa padovana nel clima di attenta propaganda figurativa inaugurata dall'ordine agostiniano nella prima metà del Trecento, con la pilotata lettura delle biografie di determinati santi o vicende della loro vita in chiave encomiastica e celebrativa delle origini storiche, di matrice pauperistica ed eremitica, dell'ordine agostiniano stesso.

La vita di Antonio eremita fu estesamente narrata dal suo seguace Atanasio, che ne scrisse una minuziosa biografia nel IV secolo<sup>14</sup> destinata a divenire imprescindibile riferimento per tutte le successive *Vite* del santo, fra cui in particolare le *Vitae Patrum* di Domenico Cavalca<sup>15</sup> e la *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine<sup>16</sup>. 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 valorizzava le origini ascetiche dell'ordine.

Gli episodi affrescati 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. 5).

<sup>11</sup> Ericani, *Guariento tra Bassano e Padova*, cit., p. 190-191.

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> L'inventario è parzialmente trascritto in L. Gargan, *Libri di teologi Agostiniani a Padova nel Trecento*, in «Quaderni per la storia dell'Università di Padova», 6, 1973, p. 1-23: 15.

<sup>14</sup> Atanasio, *Vita di Antonio*, Introduzione di C. Mohrmann, testo critico e commento a cura di G.J.M. Bartelink, Traduzione di P. Citati, S. Lilla, Mondadori, Milano 1981 («Vite dei Santi», 1).

<sup>15</sup> D. Cavalca, *Cinque vite di eremiti dalle "Vite dei santi padri"*, a cura di C. Delcorno, Marsilio, Venezia 1992.

<sup>16</sup> J. Da Varazze, s.v. *De Sancto Antonio*, in *Legenda aurea. Con le miniature del codice Ambrosiano C 240*, vol. I, testo critico riveduto e commentato a cura di G. P. Maggioni, traduzione italiana di G. Agosti, Sismel Edizioni del Galluzzo, Firenze 2007 («Edizione nazionale dei testi mediolatini», 20), p. 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, vi sono due riquadri con l'*Angelo annunciante* e la *Vergine annunciata*<sup>17</sup>. 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 chiesa<sup>18</sup> – è possibile intuire la presenza di una *Adorazione dei Magi* (fig. 6): sulla destra si nota infatti un bambino fasciato adagiato in grembo alla madre, vestita di azzurro, mentre due travi lignee 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 interpretato 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 si osservano scene di non facile lettura (fig. 4), ma da riferire forse all'infanzia di Cristo; se così fosse, si dispiegherebbe sulla controfacciata una raffigurazione abbreviata degli episodi salienti della vita del giovane Gesù.

Nel sottarco di accesso alla cappella (fig. 7) rimangono sei figure di sante a mezzo busto accompagnate da iscrizioni e attributi solo parzialmente leggibili<sup>19</sup>, 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<sup>20</sup>.

La scansione narrativa del ciclo antoniano è accuratamente orchestrata (fig. 5): 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

<sup>17</sup> Erroneamente interpretati da Giuliana Ericani come episodi -non meglio specificati- della vita del santo abate; Ericani, *Guariento tra Bassano e Padova*, cit., p. 190.

<sup>18</sup> Prima della costruzione delle cappelle laterali, la parete corrispondeva di fatto a quella esterna della chiesa.

<sup>19</sup> Sono riconoscibili *Elena*, *Maria Maddalena*, e *Orsola*, mentre le altre sante non sono identificabili; si tratta di una santa con giglio e corona, una con libro, ed infine una con libro, palma del martirio e corona.

<sup>20</sup> Su quest'opera si veda, con bibliografia ivi citata, Z. Murat, G. Valenzano, *Donne dimenticate. Esempi di committenza femminile del Veneto medievale*, in *Medioevo. I committenti*, Atti del convegno (Parma, 21-26 settembre 2010), a cura di A.C. Quintavalle, Electa, Milano 2011, pp. 187-200. A.M. Spiazzi, in *Guariento e la Padova carrarese. Guariento*, cit., p. 191-197, cat. 33; Ead., *Il ciclo pittorico di Guariento nella chiesa Chiesa degli Eremitani: distruzione, recupero, restituzione*, in *Da Guariento a Giusto de' Menabuoi*, cit., p. 157-171.

episodi di *Antonio rinuncia ai propri averi* e *Antonio si allontana dalla casa paterna e affida la sorella alle suore*, mentre l'ultimo riquadro che concludeva la triade narrativa è totalmente scomparso. La sequenza narrativa qui ipotizzata 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 (fig. 8)<sup>21</sup>.

Il primo riquadro (fig. 9) 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 lasciato<sup>22</sup>. 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 (fig. 10), 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. È visibile l'interno di un edificio, che la suddivisione in navate, la presenza di una calotta absidale, e quella di un tabernacolo 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 do-

<sup>21</sup> 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, p. 23-24. Gli affreschi di Bassano, a differenza di quelli dipinti da Guariento a Padova, sono citati e riprodotti in Kaftal, s.v. *St. Anthony the Great*, cit., p. 59-64, figg. 79, 81, 82. Si veda inoltre il più recente F. Pietropoli, in *Atlante. Tr3cento. Pittori gotici a Bolzano*, a cura di A. De Marchi, T. Franco, V. Gheroldi, S. Spada Pintarelli, Temi Editrice, Trento 2002, p. 69-72, cat. 3.2.

<sup>22</sup> Atanasio, *Vita di Antonio*, cit., p. 9-11.

mani. 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 ascetica<sup>23</sup>. 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 episodio (fig. 11); 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 insegnamenti<sup>24</sup>.

Nel primo registro della parete destra (fig. 12), 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*»<sup>25</sup>, 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 riccioluti impudicamente sciolti sulle spalle e lo sguardo insolente fisso davanti a sé. La 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. È probabile che l'episodio fosse completato dal simbolo della vittoria di Antonio sul demonio: questi, infatti, non riuscendo a vincerlo, sconfitto e umiliato, era apparso al santo con l'aspetto che aveva assunto nella sua mente, e cioè

<sup>23</sup> Ivi, p. 11-12.

<sup>24</sup> Ibid.

<sup>25</sup> Ivi, p. 17-21.

quello di un ragazzino nero. I due momenti narrativi sono raffigurati all'interno di un unico riquadro anche a Bassano (fig. 13), 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.

Il successivo riquadro (fig. 14), 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 demonio, 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 vita<sup>26</sup>. 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 e appuntite, artigli e zampe 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 oltre 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 (fig. 15) 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 demonio. Allora questi, meravigliato del fatto che l'eremita avesse avuto il coraggio di tornare, chiamò a raccolta tutti i suoi seguaci

<sup>26</sup> Ivi, p. 25-26.

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*»<sup>27</sup>. 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 fiere demoniache si scagliano contro di lui ma (a differenza dei demoni del riquadro precedente) non arrivano nemmeno a sfiorarlo, come narrato da Atanasio. Le bestie 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, in atteggiamento supplichevole. Racconta Atanasio che il santo, invocando l'aiuto divino, vide un raggio di luce scendere fino a lui; i demoni allora scomparvero improvvisamente, e 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. È 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 (fig. 16) 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. Appena fuori, 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*

<sup>27</sup> Ivi, p. 27-31

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»<sup>28</sup>. 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 demone. 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 rara<sup>29</sup>, forse anche per la difficoltà di rendere i vari elementi in modo efficace e comprensibile; la sua presenza all'interno del ciclo padovano, 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 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 (fig. 17) 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'ultima scena (fig. 18) 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 esistente<sup>30</sup>. La scena è di dubbia

<sup>28</sup> Ivi, p. 129-131.

<sup>29</sup> L'approfondito studio di Kaftal, ad esempio, non menziona alcun caso analogo; Kaftal, s.v. *St. Anthony the Great*, cit.

<sup>30</sup> Le ridipinture appaiono di colore grigiastro, mentre gli originali fondali rocciosi mostrano una calda tonalità ocra, 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 il loro stile 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. Sulla cappella Cortellieri si veda, con bibliografia precedente: P. Di Simone, *Giusto e gli Eremitani: ipotesi*

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'estremo saluto, si sdraiò e morì<sup>31</sup>.

Una fluida narratività e una compiaciuta 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 fra la decorazione della cappella dei Rossi-Botsch nella chiesa dei domenicani di Bolzano, compiuta da Guariento entro il 1360<sup>32</sup>, e la chiamata a Venezia per dipingere la tomba del doge Giovanni Dolfin ai Santi Giovanni e Paolo, successiva al 1362<sup>33</sup>, o subito dopo la conclusione di quest'ultima impresa. La particolare *verve* con cui sono ritratti i personaggi rimanda ai briosi episodi raffigurati nella cappella maggiore della stessa chiesa degli Eremitani, opera condotta a termine da Guariento entro la prima metà degli anni Sessanta<sup>34</sup>. 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. 19) con la *Santa Giustina* nell'intradosso dell'arco che immette in cappella maggiore (fig. 20). Le due imprese agostiniane sono accostabili inoltre 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 della fronda neogiottesca rappresentata a Padova da Giusto de' Menabuoi, Altichiero e Jacopo Avanzi.

*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 meridional en dos canvis de segle*, R. Alcoy ed. Universitat de Barcelona, Barcelona 2012, p. 371-382.

<sup>31</sup> Atanasio, *Vita di Antonio*, cit., p. 171-173

<sup>32</sup> Si veda, con bibliografia precedente, T. Franco, in *Atlante. T3cento*, cit., p. 111-134, catt. 3.13.1-3.13.3; Ead., *Il Trecento. Pitture murali nella chiesa e nel convento dei Domenicani*, in *Domenicani a Bolzano*, catalogo della mostra (Bolzano, Galleria Civica e Chostro dei Domenicani, 20 marzo – 20 giugno 2010), a cura di S. Spada Pintarelli, H. Stampfer, Comune di Bolzano, Bolzano 2010 («Quaderni di storia cittadina», 2), p. 162-183: 171-173.

<sup>33</sup> Z. Murat, in *La Basilica dei Santi Giovanni e Paolo. Pantheon della Serenissima*, a cura di G. Pavanello, Marcianum Press, Venezia 2013, p. 88-90, cat. 13b.

<sup>34</sup> Si vedano: Murat, Valenzano, *Donne dimenticate*, cit., A. M. Spiazzi, in *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento*, cit., p. 191-197, catt. 33-33.14.

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 stesso<sup>35</sup>. 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 40 anni più tardi, nel 1256, quando con la *Magna Unio* papa Alessandro IV aveva riunito le diverse congregazioni di guglielmiti, Agostiniani, giamboniti, brettinesi ed eremiti di Monte Favale in un unico ordine<sup>36</sup>. La precaria e assai difficile situazione fu risolta solo nel 1298; in quell'anno Bonifacio VIII stabilì in via definitiva che gli Agostiniani, che fino a quel momento avevano rischiato la soppressione, potevano invece continuare ad esistere. Essi si diffusero con grande rapidità, e precocemente iniziarono ad elaborare una struttura coerente ed un collaudato sistema figurativo che ne potessero garantire efficacemente l'immagine pubblica. La "*coscienza corporativa agostiniana*"<sup>37</sup> individuò nelle figure di alcuni santi emblematici, *in primis* Agostino stesso, la sua colonna portante: se da un lato la trattatistica prodotta all'interno dell'ordine forniva una solida base teorica alla costruzione dell'identità agostiniana, dall'altro pari importanza ebbero le arti figurative, che ben presto diffusero modelli iconografici di riferimento, basati su quanto contemporaneamente si andava formulando in sede teorica<sup>38</sup>. Fu proprio in questi anni che si mise a punto e si impose velocemente la variante iconografica di Agostino presentato nelle vesti di eremita, in luogo della canonica versione che lo mostrava invece in abiti vescovili, funzionale a divulgare quanto i trattatisti dell'ordine elaboravano in campo dottrinale.

La fondazione agostiniana di Padova non fu esente dall'oculata gestione dell'immagine pubblica dell'ordine contemporaneamente attuata in altre città: Louise Bourdua<sup>39</sup> ha infatti dimostrato come le singolari e innovative iconografie adottate

<sup>35</sup> 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 San Nicola a Tolentino*, a cura del Centro Studi "Agostino Trapè", Argos, Roma 1992, p. 77-91.

<sup>36</sup> 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, G. Pittiglio, Città Nuova, Roma 2011 («Opere di Sant'Agostino», 41), p. 127-133: 127-129.

<sup>37</sup> B. Rano, s.v. *Agostiniani*, in *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, vol. I, Edizioni Paoline, Roma 1974, coll. 292-302.

<sup>38</sup> A. Cosma, *Il XIV secolo: Agostino e le sue immagini*, in *Iconografia Agostiniana*, cit., p. 155-178; A. Cosma, V. Da Gai, G. Pittiglio, *I cicli: le storie di Agostino*, Ivi, p. 261-267. Si vedano inoltre B. Rano, *San Agustín y los orígenes de su Orden. Regla, Monasterio de Tagaste y Sermones ad fratres in eremo*, in *San Agustín en el XVI centenario de su conversión (386/387-1987)*, in «La Ciudad de Dios», 200, 1987, 2-3, p. 649-727; E.L. Saak, *The Creation of Augustinian Identity in the Later Middle Ages*, in «Augustiniana», 49, 1999, p. 109-164 e 251-286; Id., *High Way to Heaven. The Augustinian Platform between Reform and Reformation, 1292-1524*, Brill, Leiden-Boston-Köln 2002, p. 160-234.

<sup>39</sup> L. Bourdua, *De origine et progressus ordinis fratrum heremitarum: Guariento and the Eremitani in Padua*, in «Papers of the British School at Rome», LXVI, 1998, p. 177-192; cfr. inoltre J. Elliott, *Augustine and*

da Guariento nelle *Storie di Agostino* dipinte in cappella maggiore della chiesa degli Eremitani, rivelino la diretta influenza del *Tractatus de origine et progressu ordinis fratrum heremitarum et vero ac proprio titulo eiusdem*, composto da Enrico di Friemar nel 1338<sup>40</sup>, che allora offriva la più completa trattazione della biografia del santo di Ippona così come elaborata all'interno dell'ordine. Analogamente, alcune miniature prodotte nel convento agostiniano patavino, di recente studiate da Federica Toniolo<sup>41</sup>, dimostrano intenti simili, e ancora una volta propongono un'immagine pilotata di Agostino presentato quale eremita e fondatore dell'ordine. Tali manoscritti esibiscono inoltre i ritratti di altri santi posti variamente in relazione ad Agostino e a loro volta presentati come precoci campioni dell'ordine; fra essi, un posto di riguardo spetta ad Antonio eremita, non a caso raffigurato anche fra i Beati che assistono al *Giudizio finale* dipinto in cappella maggiore della chiesa padovana<sup>42</sup>, in stretta contiguità con l'immagine di Agostino, sempre vestito con l'abito dell'ordine e con cintura ben in evidenza<sup>43</sup>. L'esemplare figura di Antonio, 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 mendicanti<sup>44</sup>. 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 e molto apprezzata per tutto il Trecento.

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

*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, A. Dunlop, Ashgate, Aldershot 2007, p. 99-126.

<sup>40</sup> Il testo completo del trattato è stato pubblicato in 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"*, in «Augustiniana», 6, 1956, 1-3, p. 37-145.

<sup>41</sup> F. Toniolo, *Frati, maestri e libri miniati a Padova tra XIII e XV secolo. La biblioteca dei frati Agostiniani del convento degli Eremitani*, in *Medioevo: i committenti*, cit., p. 578-599; Ead., *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, P. Gnan, Grafiche Turato Edizioni, Rubano (PD) 2011, p. 9-37: 26-27.

<sup>42</sup> Nel registro inferiore del riquadro figurano tre santi eremiti, che Louise Bourdua ha proposto di identificare in Basilio, Pacomio e Massimiliano (Bourdua, *De origine et progressus*, cit., p. 180). L'aspetto del santo in primo piano, tuttavia, ben si adatta alla più diffusa iconografia di Antonio abate, presentato come un anziano monaco dalla barba lunga, vestito con l'abito agostiniano e cappuccio ben calato sulla fronte; cfr. L. Réau, s.v. *Antoine Abbé*, in *Iconographie de l'art chrétien. Tome III. Iconographie des Saints*, Presses universitaire de France, Paris 1958, p. 101-115; Kaftal, s.v. *St. Anthony the Great*, cit.

<sup>43</sup> La cintura era un fondamentale inserto connotante l'abito agostiniano, simbolo di mortificazione, così come altri elementi di cui la veste era composta indicavano il disprezzo per il mondo e per la ricchezza. Cfr. Bourdua, *De origine et progressu ordinis fratrum heremitarum*, cit.

<sup>44</sup> Cfr. Franco in *Atlante. Tr3cento*, cit., p. 115; Ead. *Il Trecento. Pitture murali*, cit., p. 173.

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 Viennois<sup>45</sup>; 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, vennero disciplinati nel 1297 sotto la regola di Sant'Agostino<sup>46</sup>. 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<sup>47</sup>, e pochi anni più tardi, nel 1353, fu fondata anche la Confraternita di Sant'Antonio di Vienna<sup>48</sup>.

È possibile quindi che la scelta di decorare le pareti della cappella della chiesa degli Eremitani con storie della vita del santo eremita sia nata da un lato dall'impulso dato in quegli anni alla devozione di Antonio, nel più generale contesto di celebrazione per via figurativa dell'intero ordine agostiniano, e dall'altro dalla necessità di ribadire il legame del santo con l'ordine degli Eremitani (del resto palesemente dichiarato dall'abito appunto agostiniano che egli indossa 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 vita<sup>49</sup>, né ad altri episodi che esulino dalla sua esperienza di eremita. Le storie del santo dipinte da Guariento, pertanto, si caratterizzano per la sola valenza pauperistica associata alla biografia antoniana, in parallelo a quanto si andava quindi facendo in riferimento ad Agostino: in entrambi i casi, le varianti iconografiche adottate erano funzionali a manifestare per via figurativa l'esclusivo legame dei santi con l'ordine eremitano, evidenziando unicamente gli episodi delle loro vite che meglio si adattavano alla spiritualità mendicante.

<sup>45</sup> 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*, in «Analecta Bollandiana», LX, 1942, p. 68-81.

<sup>46</sup> I. Ruffino, *Canonici regolari di Sant'Agostino di Sant'Antonio di Vienne*, in *Dizionario degli istituti di Perfezione*, vol. II, Edizioni Paoline, Roma 1975, coll. 134-141.

<sup>47</sup> R. Maschio, *Oratorio di S. Antonio di Vienna*, in *Padova. Basiliche e chiese. Altre chiese della città*, vol. II, a cura di C. Bellinati, L. Puppi, Neri Pozza, Vicenza 1975, p. 306-307; M. Testolin, *I Frati Ospedalieri Antoniani nella Padova del secondo Trecento*, in «Padova e il suo territorio», VI, 1991, 31, p. 23-25; D. Gallio, D. Longhi, *S. Antonio Abate in Padova. La chiesa e il complesso monumentale*, Collegio Universitario D.N. Mazza, Padova 1995; P. Tosetti Grandi, *La Chiesa e l'Ospitale di Sant'Antonio di Vienne*, in «Padova e il suo territorio», XVI, 2001, 90, p. 41-45.

<sup>48</sup> *Statuti di confraternite religiose di Padova nel Medioevo*, a cura di G. De Sandre Gasparini, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, Padova 1974 («Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana», 6), p. 155-172.

<sup>49</sup> Kaftal, s.v. *St. Anthony the Great*, cit..

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*»<sup>50</sup>. Tali scelte erano, come già si è detto, 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 Cavalca<sup>51</sup> e nel rilievo riservato nei loro sermoni al modello dei santi eremiti<sup>52</sup>. Presso il convento agostiniano di Padova, 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 padovano<sup>53</sup>.

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*»<sup>54</sup>; 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. 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 chiesa<sup>55</sup>, sicché è ipotizzabile che anche

<sup>50</sup> Franco, *Il Trecento. Pitture murali*, cit., p. 173.

<sup>51</sup> Cavalca, *Cinque vite di eremiti*, cit..

<sup>52</sup> Cfr. L. Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazioni in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Einaudi, Torino 2002.

<sup>53</sup> Gargan, *Libri di teologi Agostiniani*, cit., p. 11-12.

<sup>54</sup> Archivio di Stato di Padova, *Corporazioni religiose soppresse, Eremitani*, busta 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*, busta 37, c. 100.

<sup>55</sup> Cfr. Z. Murat, G. Valenzano, *Donne dimenticate. Esempi di committenza femminile nel Veneto medievale*, in *Medioevo: i committenti*, cit., p. 187-200: 195-196.

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. È 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. È 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 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 Santo<sup>56</sup>, ed è possibile fosse adottata anche in cappella Cortellieri agli Eremitani<sup>57</sup>. Le due monofore che si aprono sulla parete di fondo (fig. 2) 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. È 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 Conti<sup>58</sup>.

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. 2); 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. Mi chiedo quindi se la commissione non possa essere legata a Donella da Carrara, figlia illegittima di Marsilio il Grande, che il 4 novembre 1362 dettava il suo testamento e chiedeva di essere sepolta nella chiesa degli Eremitani<sup>59</sup>.

<sup>56</sup> L. Baggio, *Aspetti della committenza e della decorazione pittorica della cappella del Beato Luca Belludi*, in «Il Santo», 2, 1988, 28, p. 177-205.

<sup>57</sup> Cfr. Di Simone, *Giusto e gli eremitani*, cit.

<sup>58</sup> Baggio, *Aspetti della committenza*, cit.

<sup>59</sup> Archivio di Stato di Padova, *Diplomatico*, busta 74, n. 8080. Cfr. inoltre F. Vidale, *Aspetti della società*

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 che testimoniavano l'esistenza di un interesse, se non un legame, della famiglia per la chiesa agostiniana. La chiesa degli Eremitani fu a lungo sede privilegiata di sepolture di membri legati all'élite regnante: i documenti ricordano l'esistenza di una cappella Curtarolo, famiglia strettamente vicina ai Carraresi<sup>60</sup>; della sepoltura di Zanino da Peraga, cognato di Francesco il Vecchio, inumato in chiesa in pompa magna alla presenza della famiglia dei Signori<sup>61</sup>; e di quella di Giovanna da Brazolo, una delle molte cortigiane di Francesco il Vecchio, con il quale aveva avuto due figlie illegittime<sup>62</sup>.

Va rilevata, a proposito della committenza, una singolarità iconografica che potrebbe non essere priva di significato e supportare ulteriormente la possibilità di una azione diretta di Donella da Carrara: si è già detto che nel sottarco sono presenti sei figure di *Sante* (fig. 7), 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'impresa<sup>63</sup>. Se Elena e Maria Maddalena trovano reciproco legame nel riferimento alla Croce e alla 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 avanzare<sup>64</sup>. È inoltre assai probabile che la *capela Virginum* ricordata nel già citato inventario trecentesco<sup>65</sup> 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

*cittadina a Padova nell'età carrarese. Dai testamenti del fondo Diplomatico dell'Archivio di Stato di Padova (1338-1388)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, rel. A. Rigon, A.A. 1996-1997, p. 124, n. 57.

<sup>60</sup> Cfr. A. Sartori, *Archivio Sartori. Evoluzione del Francescanesimo nelle tre Venezie. Monasteri, Contrade, Località, Abitanti di Padova Medioevale*, a cura di G. Luisetto, vol. III/2, Biblioteca Antoniana, Padova 1988, p. 1556-1557, doc. 25.

<sup>61</sup> Il sontuoso funerale è descritto in G. e B. Gatari, *Cronaca Carrarese*, a cura di A. Medin, G. Tomei, Lapi, Città di Castello (PG) 1931 («*Rerum Italicorum Scriptores*», 17.1.1), p. 140.

<sup>62</sup> F. Benucci, A. Boscardini, *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, Il Poligrafo, Padova 2005 («*I Poliedri*», 1), p. 153-157: 156.

<sup>63</sup> Si veda C. King, *Renaissance women patrons. Wives and widows in Italy, c. 1300 – 1550*, Manchester University Press, Manchester 1998.

<sup>64</sup> Spiazzi, in *Guariento e la Padova Carrarese*, cit..

<sup>65</sup> Gargan, *Libri di teologi Agostiniani*, cit..

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 chiesa<sup>66</sup>; 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 poco nota impresa di Guariento, di cui si è cercato di ricostruire tanto l'iconografia quanto la funzione, rientra a pieno titolo in una fervida stagione di oculata gestione figurativa perseguita dagli eremitani padovani, in un più vasto contesto di propaganda celebrativa dell'ordine e delle sue origini che accomuna le fondazioni dell'intera penisola italiana. La biografia antoniana narrata per immagini testimonia quindi le vocazioni e gli ideali dei monaci Agostiniani, che negli episodi salienti della vita del santo eremita potevano trovare ispirazione e guida.

<sup>66</sup> A. Portenari, *Della felicità di Padova*, Pasquati, Padova 1623, p. 450.



Fig. 1 - (Murat) - Guariento, *Storie di Sant'Antonio eremita*; Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella di Sant'Antonio, parete sinistra.



Fig. 2 - (Murat) - Guariento, *Annunciazione e Sant'Antonio* (?); Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella di Sant'Antonio, parete di fondo.



Fig. 3 - (Murat) - Guariento, *Storie di Sant'Antonio eremita*; Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella di Sant'Antonio, parete destra.



Fig. 4 - (Murat) - Guariento, *Adorazione dei Magi e Storie di Cristo (?)*; Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella di Sant'Antonio, parete di controfacciata.

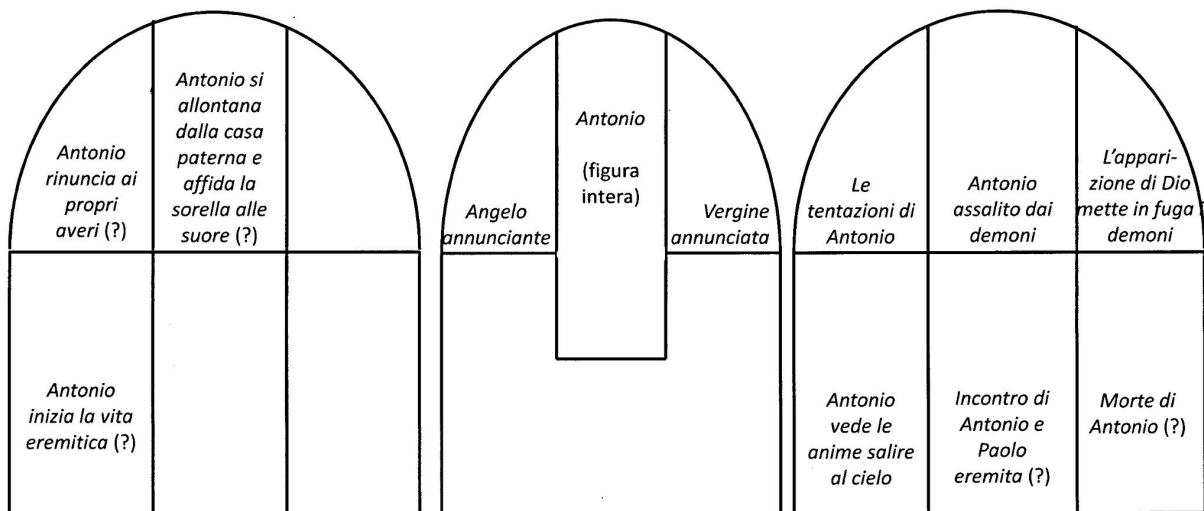


Fig. 5 - (Murat) - Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella di Sant'Antonio; schema con la disposizione degli affreschi sulle pareti sinistra, di fondo, e destra.



Fig. 6 - (Murat) - Guariento, *Adorazione dei Magi* (*particolare*); Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella di Sant'Antonio, parete di controfacciata.



Fig. 7 - (Murat) - Guariento, *Sante*; Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella di Sant'Antonio, sottarco.



Fig. 8 - (Murat) - Maestro della Madonna Castelbarco, *Storie di Sant'Antonio eremita*; Bassano, Chiesa di S. Francesco, sala del Capitolo (ora Museo Civico).



Fig. 9 - (Murat) - Guariento, *Antonio rinuncia ai propri averi (?)*; Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella di Sant'Antonio, parete sinistra.



Fig. 10 - (Murat) - Guariento, *Antonio si allontana dalla casa paterna e affida la sorella alle suore (?)*; Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella di Sant'Antonio, parete sinistra.



Fig. 11 - (Murat) - Guariento, *Antonio inizia la vita eremitica* (?); Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella di Sant'Antonio, parete sinistra.



Fig. 12 - (Murat) - Guariento, *Le tentazioni di Antonio*; Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella di Sant'Antonio, parete destra.



Fig. 13 - (Murat) - Maestro della Madonna Castelbarco, *Le tentazioni di Antonio*; Bassano, Chiesa di San Francesco, Sala del Capitolo (ora Museo Civico).



Fig. 14 - (Murat) - Guariento, *Antonio assalito dai demoni e Antonio soccorso da un compagno*; Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella di Sant'Antonio, parete destra.



Fig. 15 - (Murat) - 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.



Fig. 16 - (Murat) - Guariento, *Antonio vede le anime salire al cielo*; Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella di Sant'Antonio, parete destra.



Fig. 17 - (Murat) - Guariento, *Incontro di Antonio e Paolo eremita (?)*; Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella di Sant'Antonio, parete destra.



Fig. 18 - (Murat) - Guariento, *Morte di Antonio* (?); Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella di Sant'Antonio, parete destra.



Fig. 19 - (Murat) - Guariento, *Santa martire*; Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella di Sant'Antonio, sottarco.



Fig. 20 - (Murat) - Guariento, *Santa Giustina (?)*; Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella maggiore, sottarco.