

**MEDIOEVO VENETO, MEDIOEVO EUROPEO.
IDENTITÀ E ALTERITÀ**

A CURA DI
ZULEIKA MURAT E SABINA ZONNO



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.

**Medioevo veneto, Medioevo europeo.
Identità e alterità**

La ricerca e la pubblicazione sono state realizzate con il contributo dei dipartimenti DBC, DISLL, DISSGeA, FISPPA dell'Università di Padova, nell'ambito del Progetto Strategico "Medioevo veneto, Medioevo europeo. Identità e alterità", Bando 2008, STPD08XMXF, Unità di ricerca 1, 2, 3, 4.

Prima edizione 2014, Padova University Press

Titolo originale

Medioevo veneto, Medioevo europeo. Identità e alterità

Atti del convegno, Padova 1 marzo 2012

© 2014 Padova University Press

Università degli Studi di Padova

via 8 Febbraio 2, Padova

www.padovauniversitypress.it

Redazione

Francesca Moro

Progetto grafico

Padova University Press

Immagini di copertina:

[fronte] Giusto de' Menabuoi, *La creazione del mondo*. Padova, Battistero.

[dorso] Epistolario. Padova, Biblioteca Capitolare, ms. E 2, f. 98v.

ISBN 978-88-97385-98-1

Stampato per conto della casa editrice dell'Università degli Studi di Padova - Padova University Press nel mese di settembre 2014.

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

Per le figg. 3 e 4 del contributo di Sabina Zonno, © 2013 Pontificia Biblioteca Antoniana. (Immagini riprodotte con il permesso della Pontificia Biblioteca Antoniana, tutti i diritti riservati).

**Medioevo veneto, Medioevo europeo.
Identità e alterità**

Atti del convegno, Padova 1 marzo 2012

a cura di Zuleika Murat e Sabina Zonno

Indice

- REMY SIMONETTI
Governo delle acque e circolazione delle conoscenze tecniche nell'Italia comunale (secoli XII-XIV) p. 11
- LUCA MORLINO
Echi e riflessi storico-politici nella letteratura franco-veneta: il caso della *Pharsale* di Niccolò da Verona p. 27
- NICOLA BALLESTRIN
Antenore e le origini cittadine in Giovanni da Nono p. 39
- LAURA CAPUZZO
L'uomo come microcosmo nell'antropologia di Pietro d'Abano p. 49
- CARLO PÙLISCI
Architettura agostiniana. La casa di Padova p. 69
- Apparato fotografico p. I
- ARIANNA BONATO
Considerazioni attorno a «ciò che non è Bibbia» nei sermonari di Alberto da Padova e indizi sulla sua fama in territorio lombardo p. 85
- SABINA ZONNO
I manoscritti francesi miniati nelle biblioteche padovane: relazioni e scambi di libri tra Padova e la Francia in epoca medievale e tardomedievale p. 97

CLAUDIA BERTAZZO Ebrei nell'Alto Adriatico tra Impero d'Occidente, Venezia e Impero d'Oriente. VII-X secolo	p. 107
EVANGELIA SKOUFARI L'espansione dei traffici veneziani nel Mediterraneo: i primi trattati commerciali	p. 123
ZULEIKA MURAT «Domus imperatoria, et imperatore digna». La reggia carrarese nel contesto europeo	p. 137
DIANA ZAMBERLAN Musica e liturgia nei corali di Monselice. Osservazioni su due antifonari della collegiata di S. Giustina	p. 153
Autori	p. 165
Indice dei nomi di persona	p. 169
Indice dei nomi di luogo	p. 193

ZULEIKA MURAT

«Domus imperatoria, et imperatore digna»

La reggia carrarese nel contesto europeo

Sono ben note le parole del medico e umanista padovano Michele Savonarola, che descrivendo la città natale dal luogo del suo esilio, definiva la reggia carrarese come «*domus imperatoria, et imperatore digna*»¹. A meravigliare il dotto cronista erano le dimensioni, davvero imponenti, del palazzo signorile (fig. 1), dotato di numerose stanze, cortili interni e un corridoio sopraelevato, noto come “traghetto”, che lo collegava direttamente al castello e alle mura cittadine²; ma anche le raffinate decorazioni pittoriche che ne ornavano gli ambienti interni ed esterni, la cui valenza celebrativa ed encomiastica era tesa ad esaltare la casata regnante patavina.

La gestazione del palazzo fu piuttosto rapida, e ben si comprende alla luce delle necessità abitative e di rappresentanza dei nuovi Signori di Padova, che ambivano a possedere una residenza cittadina degna dello *status* politico appena conquistato. Salito al potere nel 1338, Ubertino da Carrara diede subito inizio alla costruzione della reggia; il sito non fu scelto a caso, ma venne al contrario precisamente individuato nel pieno centro cittadino, in un quartiere allora abitato dalle famiglie più facoltose³, e in prossimità del duomo, di cui i Signori erano parrocchiani. Le fondamenta

¹ M. Savonarola, *Libellus de Magnificis Ornamentis Regie Civitatis Padue*, a cura di A. Segarizzi, Lapi, Città di Castello 1902 («*Rerum Italicarum Scriptores*», XV), p. 49.

² Sull'assetto trecentesco della Reggia, si vedano: C. Gasparotto, *La reggia dei da Carrara: il palazzo di Ubertino e le nuove stanze dell'Accademia Patavina*, in «Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti», LXXIX, 1966-1967, I, p. 71-116; G. Lorenzoni, *L'intervento dei Carraresi, la reggia e il castello*, in *Padova. Case e palazzi*, a cura di L. Puppi, F. Zuliani, Neri Pozza, Vicenza 1977, p. 29-49; A. Verdi, *La Reggia carrarese*, in *I luoghi dei Carraresi: le tappe dell'espansionismo nel Veneto nel XIV secolo*, a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais, Canova, Treviso 2006, p. 86-98. Sul traghetto si veda, con bibliografia precedente, N. Nicolini, A. Rossi, *La Reggia dei Carraresi a Padova. La Casa della Rampa. Scoperte, storia e restauro delle strutture trecentesche nell'angolo sud-ovest*, Skira, Milano 2010.

³ Lorenzoni, *L'intervento dei Carraresi*, cit., p. 38.

della residenza signorile affondavano inoltre nel luogo in cui Cangrande della Scala aveva pianificato, e forse appena intrapreso, la costruzione di un proprio palazzo⁴. I Carraresi si appropriarono pertanto di un luogo di grande valore simbolico, manifestando così tutto il potere della propria famiglia; tale operazione va certo letta in parallelo all'attenta gestione dell'immagine pubblica della dinastia, che contemporaneamente si manifestava anche nel contesto funerario, con la destinazione della chiesa di Sant'Agostino a mausoleo di famiglia⁵.

L'area più antica della reggia, detta "palazzo di ponente" o "vecchio", fu completata in pochi anni; già nel marzo del 1344 vi si poteva installare, nell'ingresso aperto verso il duomo, l'orologio astrologico progettato da Jacopo Dondi⁶. Entro il 1350, anno di morte di Jacopo II da Carrara, succeduto a Ubertino nel 1345, era probabilmente terminato anche il "palazzo di levante" o "nuovo", sviluppatosi in direzione delle piazze cittadine.

È ipotizzabile che già prima della conclusione del cantiere architettonico, si fosse avviata la campagna decorativa delle sale, abbellite da articolate decorazioni pittoriche. Ne fa fede lo stile dei dipinti superstiti, che discuteremo più avanti, e lo confermano alcune testimonianze documentarie: il 17 luglio del 1347 è citata una «*sala nova superiori, ubi depicta est ystoria Thebana*»⁷, ed entro il 1350 doveva essere completata anche la decorazione della sala del camino di Nerone, dove fu ucciso, appunto in quell'anno, Jacopo II mentre vi riposava dopo pranzo⁸.

A testimoniare l'originale ricchezza decorativa – depauperata non solo dai danni dei secoli trascorsi, ma soprattutto dai moltissimi rimaneggiamenti, e in alcuni casi vere e proprie distruzioni, cui l'edificio fu sottoposto⁹ – rimangono oggi solo

⁴ È quanto sostiene Pier Paolo Vergerio quando afferma che Ubertino aveva avviato i lavori nell'area «*ubi Canis Grandis habere primus Regiam coepat*»: P.P. Vergerius, *De Principibus Carrariensibus et gestis eorum*, in «Atti e memorie della R. Accademia di Scienze Lettere e Arti in Padova», XLI, 1924-1925, p. 327-459: 431.

⁵ Z. Murat, *Il Paradiso dei Carraresi. Propaganda politica e magnificenza dinastica nelle pitture di Guariento a Sant'Agostino*, in *Arte di corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Losanna, 24-26 maggio 2012), a cura di S. Romano, D. Zaru, Viella, Roma 2013, p. 97-121. Sulla spettacolarizzazione della morte e dei rituali ad essa connessi si veda A. Rigon, *I funerali carraresi nella cronachistica*, in *Padova Carrarese*, Atti del Convegno (Padova, 11-12 dicembre 2003), a cura di O. Longo, Il Poligrafo, Padova 2005 («I Poliedri», 1), p. 285-298.

⁶ Gasparotto, *La reggia dei da Carrara*, cit., p. 82.

⁷ A. Gloria, *Documenti inediti intorno al Petrarca con alcuni cenni della casa di lui in Arquà e della reggia dei da Carrara in Padova*, Minerva, Padova 1878, p. 35.

⁸ *Liber regiminum Paduae*, a cura di A. Bonardi, Lapi, Città di Castello 1903 («Rerum Italicarum Scriptores», VIII/1), p. 396.

⁹ Per delle approfondite descrizioni delle invasive modifiche e del pessimo stato in cui si trovavano le varie sale nel Settecento, si vedano le perizie, redatte a scopi fiscali, di Paolo Giustachini, Lorenzo Curibolo e Andrea Sciotto: P. Giustachini, *Nuovo Catastico e distinta descrizione di tutte le case che sono ed erano di pubblica ragione poste nella città di Padova*, ms., Biblioteca Civica di Padova, BP.393, 1729; L. Corubolo, A. Sciotto, *Perizia sui restauri da farsi nelle Pubbliche Fabbriche*, ms., Archivio di Stato di Padova, *Strade, piazze, mura*, b. 47 bis, 28 ottobre 1778, cc. 133-140. La relazione di Giustachini era completata dalla *Pianta del Palazzo e Corte Prefetizia* realizzata da Giovan Battista Savio nello stesso

isolati lacerti pittorici, visibili in quelli che attualmente sono i locali dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti, che occupa la porzione superstite del palazzo vecchio¹⁰. Il palazzo nuovo, invece, destinato agli usi del capitano di Venezia che vi si installò dopo la conquista di Padova nel 1406, fu oggetto di restauri e trasformazioni già a partire dal XV secolo, e la sua *facies* originale è pertanto meno evidente¹¹. In questa sede, tramite la rinnovata analisi dei dipinti e il loro confronto con la coeva produzione artistica di ambito laico e cortese, e con il ricorso alle fonti documentarie, tenteremo di meglio analizzare tali cicli pittorici e di reinserirli in un più generale tessuto storico-culturale. Sarà esclusa dallo studio la cappella privata di palazzo, interamente dipinta da Guariento di Arpo, che per le sue peculiari caratteristiche e problematiche richiede una trattazione ad essa interamente riservata.

I cicli pittorici che un tempo decoravano le sale della reggia presentavano grande varietà di motivi e tipologie, accomunati tuttavia dal medesimo carattere encomiastico.

La finta tappezzeria con stemmi araldici era il soggetto di alcune fra le più precoci sale dipinte all'interno della reggia carrarese, di cui ancora oggi sopravvivono interessanti porzioni strappate, esposte negli ambienti della Biblioteca dell'Accademia, ma anche parti ancora *in situ* normalmente non visibili e finora trascurate in sede critica¹².

Tale tipologia decorativa era notevolmente diffusa all'epoca, e costituiva una variante squisitamente illusiva dell'uso di reali stoffe e tessuti pregiati posti a coprire le pareti di molti interni domestici; i parati dipinti erano talvolta esibiti come appesi ad anelli o altri sostegni, fingendo l'interno di un loggiato, o addirittura piegati a seguire l'andamento della muratura, con evidente intento illusionistico¹³. Nella maggior parte dei casi le finte tappezzerie erano decorate da motivi araldici che, accanto allo stemma del proprietario, potevano prevedere quelli dei suoi alleati.

anno; a lungo ritenuta perduta e nota attraverso una riproduzione novecentesca, la pianta è di recente riemersa, è stata esposta presso il Palazzo del Monte di Pietà di Padova e pubblicata in C. Rebeschini, G. Silvano, *La città come manufatto*, in *Il Palazzo del Monte di Pietà a Padova*, a cura di C. Rebeschini, Skira, Milano 2011, p. 9-29: 12, fig. 5.

¹⁰ Cfr. A. Moschetti, *La R. Accademia di Scienze Lettere ed Arti di Padova. Appunti storici*, in «Atti e Memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova», LI, 1934-1935, p. 1-25: 7; A. Prosdocimi, *La sede dell'Accademia patavina di Scienze, Lettere ed Arti, con documenti relativi alla sede ed alla fondazione*, in «Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti», LXXI, 1958/1959 (1959), p. 65-112.

¹¹ Si vedano Gasparotto, *La reggia dei da Carrara*, cit., e Verdi, *La Reggia carrarese*, cit.

¹² Ringrazio il Prof. Oddone Longo, già direttore dell'Accademia, che mi ha permesso di accedere a locali normalmente non visitabili, e il bibliotecario Diego Rossi che mi ha accompagnato nel sopralluogo.

¹³ Cfr. R. Ferrazza, *Palazzo Davanzati e le collezioni di Elia Volpi*, Centro Di, Firenze 1994; E. Neri Lusanna, *Interni fiorentini e pittura profana tra Duecento e Trecento. Cacce e giostre a Palazzo Cerchi*, in *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di K. Bergdolt, G. Bonsanti, Marsilio, Venezia 2001, p. 123-130; *Palazzo Davanzati. A house of medieval Florence*, edited by M.G. Vaccari, texts by C. Proto Pisani, Giunti, Prato 2011.

I documenti trecenteschi relativi alla reggia parlano di una «*anticamera a cimieris*» e di una «*camera a carris*»¹⁴, specificando che esse si trovavano vicino alla camera di Lucrezia, e che davano sul loggiato. La critica ha individuato le stanze appena menzionate nei due ambienti che ora corrispondono alle sale della Biblioteca dell'Accademia Galileiana¹⁵ (fig. 2); tale ipotesi trae conferma dal soggetto delle pitture che le decorano, ovvero appunto un finto parato in cui lo stemma carrarese si alterna al cimiero con testa di moro adottato da Ubertino e Francesco il Vecchio¹⁶, evidentemente evocato nel nome attribuito alle sale stesse, e dalla loro vicinanza rispetto alla camera di Lucrezia, che doveva corrispondere all'ambiente in cui ora si trovano le scale di accesso al piano superiore dell'Accademia, in origine di ampiezza maggiore e ridotto alle dimensioni attuali nel corso dell'Ottocento¹⁷.

Nella prima sala della biblioteca, riconosciuta nell'Anticamera dei cimieri, sono esposti due brani ad affresco rinvenuti nei restauri degli anni Sessanta e strappati nella stessa occasione (fig. 3)¹⁸. La decorazione è formata da una tappezzeria dipinta con moduli polilobati arancioni e verdi, in cui l'emblema carrarese è intercalato al cimiero già citato; tutt'attorno una cornice intrecciata bianca racchiude decorazioni vegetali e, agli incroci, testine di leone dall'aspetto sornione. Il modulo decorativo qui utilizzato ebbe lunga fortuna in Veneto, così come in altre regioni italiane; lo si rintraccia ancora alla fine del secolo a Verona, dipinto da Bartolomeo Badile nella residenza urbana dei vescovi, il Palazzo di Santa Maria di Nazareth¹⁹; e ancora in un affresco visibile nella sala 12, detta di Pisanello, del Museo di Castelvechio²⁰,

¹⁴ Gloria, *Documenti inediti*, cit., p. 38.

¹⁵ La proposta fu suggerita da Cesira Gasparotto, e concordemente accettata dalla critica posteriore; Gasparotto, *La reggia dei da Carrara*, cit., p. 109-116.

¹⁶ Il principale riferimento per i cimieri carraresi è il *Liber cimierorum dominorum de Carraria* conservato presso la Biblioteca Civica di Padova (ms. BP.124/XXII), miniato da un artista padovano fra la fine del Trecento e l'inizio del secolo successivo. Si veda, con bibliografia precedente, E. Cozzi, in *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione e Palazzo del Monte; Rovigo, Accademia dei Concordi, 21 marzo – 27 giugno 1999), a cura di G. Baldissin Molli, G. Mariani Canova, F. Toniolo, Franco Cosimo Panini, Modena 1999, p. 151, cat. 52.

¹⁷ Cfr. C. Gasparotto, *Gli ultimi affreschi venuti in luce nella Reggia dei da Carrara e una documentazione inedita sulla camera di Camillo*, in «Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti», LXXXI, 1968-1969, p. 237-261: 252-253.

¹⁸ Indicata come «Sala B» nella pianta (fig. 2). Fino al 1962 i locali al pianterreno dell'attuale sede dell'Accademia erano di proprietà della nobile famiglia degli Anselmi, che in quell'anno li donò all'Accademia stessa. L'anno successivo si diede avvio al restauro dell'intero edificio, condotto sotto la direzione di Alessandro Tambara. Si veda A. Tambara, *Relazione tecnica sulle opere di restauro e sistemazione della sede dell'Accademia di Scienze Lettere ed Arti nella reggia dei da Carrara in Padova*, in «Atti e memorie dell'Accademia patavina di Scienze Lettere ed Arti», LXXXI, 1968-1969, p. 33-56.

¹⁹ Cfr. F. Piccoli, *Altichiero e la pittura a Verona nella tarda età scaligera*, Cierre, Sommacampagna 2010 («Studi di arte medievale», 1), p. 94-97.

²⁰ Cfr. P. Frattaroli, *Prime osservazioni sulla decorazione dipinta dell'ala medievale di Palazzo Forti*, in *Ambienti di dimore medievali a Verona*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvechio, luglio-settembre 1987) a cura di F. Doglioni, Cluva Editrice, Venezia 1987, p. 114-127; Ead., *Le decorazioni di interni in Castelvechio*, in *Gli scaligeri, 1277-1387*, saggi e schede pubblicati in occasione della mostra

accompagnato dagli stemmi scaligeri. Nella parte superiore del finto parato carrarese corre una cornice ad archetti trilobati, sostenuti da mensole a protome umana fra leggeri tralci armoniosamente disposti; l'insinuarsi di luce e ombra nelle profondità degli archetti crea una nicchia in credibile prospettiva. Anche i visi delle figure sono resi in calibrato scorcio prospettico (fig. 4); lo sguardo indecifrabile ed enigmatico delle teste umane è fisso su un ideale osservatore. Nei volti pieni ed espressivi, Cesira Gasparotto²¹ ha individuato la mano di Guariento; mi pare piuttosto che si possa pensare all'anonimo maestro attivo negli anni quaranta del Trecento, ovvero l'epoca cui deve risalire la decorazione della sala, nella chiesa di san Nicolò a Piove di Sacco (fig. 5)²². Le figure sono simili sia dal punto di vista formale che stilistico, tanto da poter a mio avviso proporre un'identità di mano fra i due cicli. L'anonimo pittore ingaggiato dai Carraresi trasse probabilmente ispirazione, per la realizzazione delle sue protomi, da reali elementi scultorei, presenza frequente nel lessico plastico trecentesco dove erano chiamati ad ornare gallerie di archetti ciechi, o altri dettagli architettonici; l'uso del monocromo, e la sapiente modulazione chiaroscurale che rende con efficacia l'aggetto della finta decorazione scolpita, rafforzano ulteriormente la valenza dissimulativa del dipinto.

Oltre ai frammenti esposti nella sala della Biblioteca se ne conservano altri al piano terra, nell'archivio dell'Accademia (fig. 2), e nell'ufficio della presidenza posto nel mezzanino, un piano intermedio e in origine non esistente, ricavato in epoca moderna fra il piano terra ed il primo²³; in questo caso si tratta di pitture conservate nella loro sede originaria, e che, a differenza di quelle esposte in biblioteca, non furono strappate dal supporto murario. Tali affreschi, finora inediti sebbene noti alla soprintendenza che ne curò i restauri²⁴, hanno notevole importanza perché permettono di calcolare precisamente le dimensioni originali della sala, che doveva estendersi in profondità di circa il doppio rispetto alla superficie attuale, come la collocazione delle pitture indica con certezza (fig. 2). Osservando inoltre i lacerti in archivio si evince che in origine il piano di calpestio era più basso nella misura corrispondente ai tre gradini attuali, che si vanno a sovrapporre ai dipinti. Il limite orientale della sala è suggerito invece dall'ubicazione dei frammenti che si trovano nel deposito dei libri, diviso in due vani; in quello di destra, utilizzato come guardaroba, sul muro che volge ad occidente, compare ancora lo stesso motivo ornamentale, riconducibile evidentemente alla medesima campagna decorativa.

storico-documentaria allestita al Museo di Castelvecchio di Verona (giugno-novembre 1988), a cura di A.M. Varanini, Arnoldo Mondadori Editore, Verona 1988, p. 237-243; F. Piccoli, *Dentro e fuori la corte: note sulle pitture trecentesche nel palazzo di Cangrande della Scala a Verona*, in *Arte di corte*, cit., p. 147-170.

²¹ Gasparotto, *La reggia dei da Carrara*, cit., p. 116.

²² Sull'affresco, finora attribuito a generica bottega giottesca, si veda: P. Tietò, *San Nicolò in Piove di Sacco. Storia Arte Religiosità*, Panda, Padova 1996, p. 68.

²³ Si veda Tambara, *Relazione tecnica sulle opere di restauro*, cit.

²⁴ *Ibid.*

Sulla stessa parete, ma dal lato opposto, è dipinto invece l'ideale arazzo di una calda tonalità rosso intenso in cui lo stemma carrarese si alterna, ancora una volta, al cimiero di Ubertino, sullo sfondo di lussureggianti decorazioni vegetali (fig. 6). La sala, ora riconvertita in ufficio del bibliotecario, era in origine un ambiente di rappresentanza della corte, la Camera dei carri, ed immetteva direttamente nella Stanza di Lucrezia. Le misure di questo ambiente non erano molto diverse dalle attuali se non per il fatto che esso doveva estendersi maggiormente in profondità (fig. 2). Gli affreschi sono completati, nella parte superiore, da un'elegante cornice a mensola in insistita fuga prospettica, di potente illusione architettonica. Un sistema molto maturo, che da un lato ha i suoi più immediati precedenti nei prodotti di alcune delle più autorevoli botteghe giottesche attive nel territorio²⁵, dall'altro però già segna un'evoluzione verso direzioni di maggiore rigore formale.

A queste sale è legato un episodio che lascia trapelare il fortissimo valore simbolico che decorazioni di questo tipo rivestivano agli occhi degli uomini dell'epoca, che andava ben al di là di un semplice fattore estetico: narrano i Gatari che Ubertino, minacciato di guerra da Venezia, portò alcuni suoi nemici in questa stanza dove a sua volta li minacciò di morte e i «*gentilomeni, ritrovandosi nella camara di misser Ubertino fata tutta a chari, pensa, lettore, che animo doveva eser loro, vedendosi nele forse del suo nimico.*»²⁶. La reiterazione sulle pareti del cimiero e dello stemma della casata ne simboleggiava il potere, amplificandone come in un caleidoscopio la potenza.

Le due sale devono essere state decorate in anni assai vicini, e certo corrispondenti al regno di Ubertino, di cui mostrano il cimiero, e come del resto conferma la testimonianza dei Gatari. La diversità di concezione e di stile, pur all'interno di un comune sistema di riferimenti, si spiega probabilmente con la necessità di concludere i lavori con celerità, ingaggiando quindi più botteghe contemporaneamente.

Ancora motivi araldici, accompagnati da una decorazione più sofisticata (fig. 7), si ammirano sulle pareti dell'attuale mezzanino all'ingresso dell'Accademia, sopra il magazzino dei libri (fig. 2), che a mio avviso può essere identificato con l'«*Officium laborerium sub ecclesiola*» citato dalle fonti a partire dagli anni Novanta del Trecento²⁷. Nella porzione superiore su uno sfondo arancione addolcito da girali vegetali, archi a tutto sesto in prospettiva si alternano a rosoni in cornici modanate; nella metà inferiore, invece, su una calda tonalità rossa, coppie di draghetti sostengono con il capo delle corone. Dalle loro fauci spalancate si dipartono girali vegetali arancioni

²⁵ Si pensi, ad esempio, agli affreschi dipinti presso l'abbazia di Santa Maria a Sesto al Reghena, opera di una folta bottega padovana ben aggiornata sullo stile del Giotto degli Scrovegni; E. Cozzi, *Il ciclo giottesco*, in *L'abbazia di Santa Maria di Sesto: l'arte medievale e moderna*, a cura di G.C. Menis, E. Cozzi, GEAPprint, Pordenone 2001, p. 39-155: 64, fig. 33.

²⁶ G. Gatari, B. Gatari, *Cronaca Carrarese*, a cura di A. Medin, G. Tolomei, Lapi, Città di Castello 1931 («*Rerum Italicorum Scriptores*», XVII/1.1).

²⁷ Gloria, *Documenti inediti*, cit., p. 37. Citato anche come «*chamaram a laboreris sub ecclesiola*» in R. Papafava, *Documenti per servire alla storia dei Carraresi. Documentorum Summaria ex chirographis in Patavino Tabulario existentibus Excerpta*, ms., Biblioteca Civica di Padova, BR.928.4, sec. XVIII, c. 309.

e verdi. All'interno di una delle lunette compare l'elmo di foggia orientale con testa di moro simbolo di Ubertino. Tale presenza, sommata al fatto che una decorazione molto simile ricorre anche all'esterno del loggiato (fig. 8), ha fatto supporre una datazione dei dipinti agli anni Quaranta del Trecento²⁸; si spiegherebbe, così, tanto la presenza dello stemma di Ubertino, allora Signore di Padova, quanto quella dello stesso modulo dipinto sulla parete esterna del loggiato. All'epoca, infatti, la porzione nord-orientale della loggia, corrispondente all'area in cui si trovano i dipinti, era aperta e costituiva di fatto un prolungamento del loggiato stesso, che piegava oltre l'angolo verso meridione. Fu solo in epoca successiva, dopo la salita al potere di Francesco il Vecchio, che il loggiato venne chiuso, ricavando così una stanza ulteriore, ovvero appunto l'*officiolum* di cui ci stiamo ora occupando. Al piano superiore, invece, rimaneggiato in maniera analoga, si destinò lo spazio alla cappella di palazzo, poi interamente decorata da Guariento. Rispetto a quanto finora sostenuto dalla critica, lo stile dei dipinti, ed il confronto con la produzione coeva, suggerisce di posticipare l'esecuzione del ciclo all'ottavo decennio. Tale datazione non contrasta con considerazioni araldiche, poiché il cimiero ora visibile, con testa di moro, era stato adottato anche da Francesco il Vecchio; inoltre, poiché tutti gli emblemi un tempo presenti sono stati abrasati dalla Serenissima, con l'evidente intento di estendere anche alla residenza dei signori la *damnatio memoriae* esercitata in altri ambienti cittadini, non si può escludere che fossero qui in origine esibite le armi di tutti i principi carraresi, in una sorta di iconica galleria di ritratti che troverebbe, del resto, significativo confronto nella coeva produzione libraria²⁹. La fioritura di motivi geometrici e architettonici su specchiature marmoree e carnosì motivi vegetali è patrimonio diffuso nella Lombardia del sesto decennio³⁰. Non così in area veneta, dove essi furono introdotti da Altichiero e Giusto de' Menabuoi, che li assimilarono durante i soggiorni lombardi, appunto³¹. È quindi possibile che sia proprio a questa decorazione della reggia carrarese che si riferisce un documento datato 19 agosto 1373, in cui il pittore Rinaldo *quondam* Domenico Bruselega disponeva nel proprio testamento la restituzione della somma ricevuta da Francesco da Carrara per dipingere i cimieri del principe, nel contesto di un'impresa che evidentemente si andava completando

²⁸ Gasparotto, *Gli ultimi affreschi*, cit., p. 239. La studiosa, tuttavia, ritiene che la porzione inferiore della composizione, ovvero il parato decorato da draghetti che reggono corone, sia successivo rispetto alla parte superiore, in cui sono campiti i rosoncini intercalati agli archi; ipotizza che si tratti di un restauro condotto dopo il 1390, quando Padova, caduta per breve tempo in mano dei Visconti, fu riconquistata dai Carraresi. L'ipotesi si basa sul fatto che lo stile appare, a suo avviso, variato nelle due parti. In realtà la superficie pittorica non mostra alcun segno di cesura riferibile ad interventi scalati nel tempo, né del resto si possono riscontrare scarti stilistici fra le varie porzioni compositive.

²⁹ Si pensi al già citato *Liber cimierorum dominorum de Carraria*, su cui si veda E. Cozzi, in *La miniatura a Padova*, cit.

³⁰ Per una panoramica generale si veda H.P. Autenrieth, *Pittura architettonica e decorativa*, in *La pittura in Lombardia. Il Trecento*, a cura di V. Terraroli, Electa, Milano 1993, p. 362-392.

³¹ Si veda Piccoli, *Altichiero e la pittura a Verona*, cit., p. 53-60.

proprio in quegli anni³².

Totalmente distrutta, ma da immaginare analoga, nell'impostazione generale, a quelle appena analizzate, è la «*Camera a quadris*» citata in diversi documenti della curia, che tuttavia non ne specificano mai l'ubicazione³³. Soccorre una testimonianza coeva, che interessa anche per le altre informazioni che lascia trapelare, datata 4 febbraio 1395: in tale occasione il pittore Domenico di Antonio si impegnava a decorare la casa padovana di Guglielmo Ongarelli. Una sala e un ingresso dovevano essere dipinti con un ornato a riquadri «*similes illis qui sunt sub podiollis domini in curia et quadri dictarum*»³⁴. Il documento permette quindi di situare la «*Camera a quadris*» all'interno della curia e sotto il loggiato; interessa inoltre perché testimonia di come le potenti famiglie padovane facessero riferimento alla reggia carrarese quale modello da emulare nelle proprie abitazioni private, scelta che probabilmente sommava a gusti estetici ragioni più sottili, volte a visualizzare l'appartenenza al «*Carrara inner circle*»³⁵ mediante l'adozione del canone estetico stabilito dai Signori. La decorazione consisteva forse in una scacchiera bicroma, probabilmente simile a quella tuttora visibile all'esterno del castello carrarese di Padova, e ancora all'interno di alcune sale del castello di Monselice, di proprietà, nel Trecento, della famiglia regnante patavina³⁶.

Oltre a motivi araldici le finte tappezzerie ospitavano talvolta anche inserti naturalistici. Con intento illusionistico, lussureggianti giardini fiorivano oltre finti loggiati, o invadevano l'intero campo pittorico. La frequenza con cui nel Trecento vennero raffigurati giardini alberati è stata interpretata quale riflesso dell'importanza crescente che il giardino assumeva come complemento della dimora³⁷. Il Datini, ad esempio, che a Prato possedeva un giardino di questo tipo, pagato 600 fiorini, con diverse varietà di piante e animali esotici, fece dipingere nel suo ufficio al pianterreno del proprio palazzo una rigogliosa foresta con uccelli e altri animali³⁸.

³² Il documento è trascritto in A. Sartori, *La cappella di S. Giacomo al Santo*, in «Il Santo», VI, 1966, p. 267-359: 340, doc. X. Secondo Cesira Gasparotto, il pittore sarebbe stato invece impegnato in una campagna di restauro dei cimieri dipinti nell'Anticamera dei cimieri e nella Camera dei carri. Anche in questo caso, tuttavia, la superficie pittorica non reca tracce riferibili ad un simile intervento. Gasparotto, *La reggia dei da Carrara*, cit., p. 114-115.

³³ Gloria, *Documenti inediti*, cit., p. 36.

³⁴ Il documento fu pubblicato in L. Rizzoli, *La famiglia Ongarelli di Padova e le pitture nella sua casa di via S. Margherita (a. 1395)*, in «Atti dell'Accademia scientifica veneto-tridentina-istriana», II-III-IV, 1906-1907, p. 5-23. Si vedano inoltre P.L. Fantelli, *Appunti sulla decorazione d'interni a Padova tra Due e Trecento*, in «Padova e il suo territorio», V, 1990, 25, p. 47-51: 48; T. Franco, *Dentro e fuori la corte: note sulla pittura a Padova e sulla committenza della famiglia Dotti*, in *Arte di corte*, cit., p. 123-146.

³⁵ La definizione risale a Delaney, che la coniò nella sua tesi di dottorato dedicata a Giusto de' Menabuoi: J. B. Delany, *Giusto de' Menabuoi. Iconography and Style*, PhD Thesis, Columbia University 1972, p. 264.

³⁶ Si veda *Monselice: la Rocca, il Castello. Dalla fondazione "Giorgio Cini" alla Regione del Veneto*, a cura di A. Businaro, Biblos, Cittadella 2003.

³⁷ M. Tomasi, *L'arredo della casa*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Trecento*, a cura di M. Seidel, Edifir, Firenze 2004, p. 251-274: 257.

³⁸ M. Romagnoli, *La dimora di un mercante pratese nel XIV secolo: palazzo Datini attraverso l'analisi dei*

I Carraresi non furono esenti da questa rinnovata passione per la natura e le sue forme, testimoniata da un lato nella produzione scientifica promossa dai Signori, il cui esemplare in questo contesto più rappresentativo è il *Liber agregà*³⁹; dall'altro proprio dalla presenza di diversi cortili all'interno dei confini della reggia, che sommarono ad una funzione pratica quella del piacere che scaturiva dalla loro vista e frequentazione. Moltissimi atti vennero rogati proprio sotto le logge che si affacciavano sui cortili interni, o nei *viridarii* spesso citati dai documenti, e soprattutto in estate, circostanza che suggerisce un uso quotidiano del giardino in sostituzione delle calde sale domestiche.

Lo spettacolo della natura continuava all'interno del palazzo, dove esisteva una Sala delle Bestie la cui decorazione non è meglio specificata. Le possibili alternative sono due: o una commistione fra tappezzeria e motivi naturalistici⁴⁰; oppure una vera e propria esplosione di natura all'interno della sala, come riscontrabile in alcuni esiti coevi, fra cui i più importanti vanno individuati senz'altro nella Camera della Guardaroba e nella Camera del Papa nel Palazzo dei papi ad Avignone⁴¹. A Padova, del resto, avrebbe ben potuto essere attivo un pittore di cultura gotico-francese, visto che il vescovo Ildebrandino Conti era abile diplomatico della Curia papale di Avignone, con cui intratteneva stretti rapporti⁴²; ma anche per la presenza del legato pontificio Guido di Boulogne sur Mer e del suo seguito, inviato a Padova per sovrintendere alla solenne traslazione del corpo di Sant'Antonio nel 1350, e ospite dei Signori alla reggia⁴³. Già Cesira Gasparotto aveva a suo tempo ipotizzato l'intervento di un pittore aggiornato sulle novità del gotico allora in voga⁴⁴; incoraggia a riproporre con maggior convinzione il suggerimento, a mio modo di vedere, la folta presenza nella Padova dell'epoca di manufatti di produzione francese, che se da un lato potevano ben funzionare da veicoli stilistici, attestano dall'altro il favore di cui il nuovo stile godeva in città⁴⁵. Anche al castello Carrarese, del resto, esisteva una *Camera pap-*

documenti d'archivio (I parte), in «Arte Cristiana», XCVI, 2008, 849, p. 413-422; Ead., *La dimora di un mercante pratese nel XIV secolo (II parte): la decorazione interna di palazzo Datini*, in «Arte Cristiana», XCVII, 2009, 850, p. 19-30.

³⁹ G. Mariani Canova, R. Benedetti, in *La miniatura a Padova*, cit., p. 154-157, cat. 54.

⁴⁰ Si vedano, ad esempio, la Sala dei Pappagalli e la Camera detta delle Impannate in Palazzo Davanzati a Firenze, o gli affreschi popolati di animali di varie specie nella rocchetta viscontea di Campomorto. M.T. Mazzilli Savini, *Un inedito ciclo di affreschi tardogotici a Campomorto. Il contesto storico-architettonico e il programma decorativo*, in «Arte Lombarda», XCVI, 1991, 1-2, p. 77-91; Ead., *Il ciclo "a fresco" della Rocchetta di Campomorto. Dall'analisi tecnico stilistica nuove considerazioni su Giovannino de' Grassi*, in «Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda», V, 2012, p. 55-66.

⁴¹ E. Castelnuovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Einaudi, Torino 1991² (1962), p. 34-51.

⁴² Su tali aspetti, si veda G.B. Kohl, s.v. *Conti (de Comitibus, de Comitibus)*, *Ildebrandino*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXVIII, Bulzoni, Roma 1983, p. 438-440.

⁴³ P. Jugie, *La légation en Hongrie et en Italie du cardinal Gui de Boulogne (1348-1350)*, in «Il Santo», 29, 1989, p. 29-69.

⁴⁴ Gasparotto, *La reggia dei da Carrara*, cit., p. 97-98.

⁴⁵ Su tali questioni, si veda C. Cavalli, *Il Tesoro della Cattedrale di Padova. Storia in età carrarese*,

pagallium, il cui tema, al di là del mero naturalismo fine a se stesso, era ancora una volta di tipo celebrativo⁴⁶; tale soggetto trova significativa corrispondenza in quelli che ornavano stoffe ricamate oltralpe, di cui alcuni esemplari erano giunti a Padova fra Due e Trecento⁴⁷.

Accanto a queste sale, di soggetto araldico o naturalistico, ne esistevano altre la cui tematica era invece narrativa e tratta spesso dalla storia classica. L'attenzione rivolta ai grandi del passato quali esempi di virtù e modelli da imitare è del resto tipica del clima preumanistico della Padova del Trecento, ma trova riscontro anche in altri ambienti cortesi del nord e sud Italia, che negli stessi anni promossero la realizzazione di cicli analoghi⁴⁸.

Nessuna di queste sale esiste più; della Stanza di Camillo erano riemersi alcuni lacerti alla fine dell'Ottocento, di cui Angelo Sacchetti aveva fornito rapida descrizione e tratto sommari schizzi prima che sala e affreschi venissero distrutti⁴⁹. Sebbene la testimonianza di Sacchetti rivesta notevole interesse e importanza, non è tuttavia sufficiente ad individuare con certezza gli episodi raffigurati, e tanto meno permette di circoscrivere l'ambito stilistico cui il pittore apparteneva. Distrutte sono anche le altre sale a tema classico, dedicate alla storia di Tebe, dalla Tebaide di Stazio, la prima sala curiale della reggia, a Ercole, a Nerone e naturalmente la più nota, ai *Vires Illustres* dell'antichità⁵⁰.

I soggetti e le loro implicazioni simboliche, così come le fonti utilizzate, sono già stati indagati dalla critica⁵¹. Non mi soffermo, pertanto, su tali questioni, se non a

Tesi di specializzazione in Storia dell'Arte e delle Arti minori, relatore Dott.ssa G. Baldissin Molli, Università degli Studi di Padova, A. A. 2003-2004, p. 14-22. Gli inventari saranno presto oggetto di una pubblicazione specifica. Ringrazio lo studioso per avermi permesso di consultare la sua tesi di specializzazione.

⁴⁶ Cfr. A. Gloria, *Monumenti dell'Università di Padova, 1316-1405*, Tipografia del Seminario, Padova 1888, 8 febbraio 1405, n. 2279. Sul significato allegorico associato al pappagallo, si veda: J. Richards, *Petrarch's influence on the iconography of the Carrara palace in Padua: the conflict between ancestral and antique themes in the fourteenth century*, The Edwin Mellen Press, New York 2007, p. 32.

⁴⁷ Cavalli, *Il Tesoro della Cattedrale*, cit.

⁴⁸ Piccoli, *Altichiero e la pittura a Verona*, cit., p. 60-67; S. Romano, *Azzone Visconti: qualche idea per il programma della magna sala, e una precisazione sulla Crocifissione di San Gottardo*, in *L'artista girovago. Forestieri, avventurieri, emigranti e missionari nell'arte del Trecento in Italia del Nord*, Atti del Convegno internazionale (Lausanne, 7-8 maggio 2010), a cura di S. Romano, D. Cerutti, Viella, Roma 2012, p. 135-162; P. Di Simone, *Giotto, Petrarca, e il tema degli Uomini Illustri tra Napoli, Milano e Padova. Prolegomeni a un'indagine - I*, in «Rivista d'Arte», Serie V, II, 2012, p. 39-76; Id., *Giotto, Petrarca, e il tema degli Uomini Illustra tra Napoli, Milano e Padova. Prolegomeni a un'indagine - 2*, in «Rivista d'Arte», Serie V, III, in corso di stampa.

⁴⁹ Cfr. Gasparotto, *Gli ultimi affreschi venuti in luce*, cit., p. 246-261.

⁵⁰ Uno schema ricostruttivo della Sala degli Uomini Illustri è stato proposto recentemente da Lilian Armstrong, che ha ipotizzato che alcune incisioni realizzate a corredo del *Libro degli Uomini Famosi* edito nel 1476 da Felice Feliciano siano esemplate sugli affreschi trecenteschi della reggia: L. Armstrong, *Copie di miniature del Libro degli Uomini Famosi, Poiano 1476, di Francesco Petrarca, e il ciclo perduto di affreschi nella reggia carrarese di Padova*, in *La miniatura*, cit., p. 513-521.

⁵¹ Si vedano in particolare Gasparotto, *La reggia dei da Carrara*, cit.; Richards, *Petrarch's influence*, cit.

proposito della Camera di Lucrezia, citata la prima volta nel 1356⁵², in merito alla quale mi sembra si possano proporre alcune precisazioni. Si è sempre sostenuto che la fonte utilizzata fosse Francesco Petrarca, che nel *Trionfo della Pudicizia* nomina appunto l'eroina romana, poi citata anche nel *De Viris illustribus*. Le vicende di Lucrezia erano molto conosciute nel Medioevo, grazie a numerosi volgarizzamenti della sua storia. Il prototipo cui tutte le tradizioni risalivano, tuttavia, è il primo libro del *Ab urbe condita* di Tito Livio, sul cui legame con Padova non occorre certo insistere, testo di cui lo stesso Francesco il Vecchio possedeva un esemplare miniato conservato ora alla Vaticana⁵³. Ritengo si possa quindi ipotizzare che l'autore del ciclo affresco, piuttosto che dai volgarizzamenti petrarcheschi, avesse tratto spunto proprio da questo testo, certamente noto nella Padova dell'epoca e sicuramente assai apprezzato dai committenti del ciclo pittorico⁵⁴. Non si ha alcuna descrizione della sala, ma è possibile, a mio modo di vedere, che alcune miniature ne serbino il ricordo: la Biblioteca Ambrosiana di Milano conserva un manoscritto di Livio miniato a Venezia fra 1372 e 1373, ma evidentemente padovano e giottesco nello stile e nella composizione (fig. 9)⁵⁵. Mi chiedo se la fonte figurativa cui il miniatore fece riferimento non fosse il ciclo della reggia, che sarebbe quindi in qualche modo echeggiato nelle vivaci figure del codice, che sembrano scorrere liberamente sulla pergamena indifferenti alle colonne di testo. Il carattere di queste immagini richiama, del resto, la *Tebaide* conservata a Dublino⁵⁶, ritenuta copia degli affreschi dedicati alla Tebaide appunto all'interno della reggia carrarese. Si potrebbe quindi pensare che i pittori ingaggiati dai Carraresi per dipingere con tematiche classiche le sale del palazzo, stabilissero dei canoni estetici e narrativi in grado di divenire poi riferimento obbligato per gli artisti successivamente occupati, in territorio veneto, in opere dello stesso soggetto.

Il tema classico, negli ambienti della reggia, era riletto in chiave contemporanea e alludeva a vicende storiche e politiche attuali, in parallelo a quanto avveniva presso altre corti e città: la storia di Lucrezia, ad esempio, divenne di gran moda a Firenze a partire dagli anni '80 del 300, quando diventò soggetto prediletto di cassoni nuziali, sommando riferimenti alla *Florentina libertas*, di recente ben indagati in questo ambito produttivo da Jerzy Miziolek⁵⁷, alla più evidente celebrazione delle virtù di

⁵² Gloria, *Monumenti dell'Università*, cit., n. 1884.

⁵³ P. Supino Martini, in *Vedere i Classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo*, catalogo della mostra (Roma, Musei Vaticani, Salone Sistino, 9 ottobre 1996-19 aprile 1997), a cura di M. Buonocore, Palombi, Roma 1996, p. 279-299, cat. 61.

⁵⁴ A titolo di confronto si consideri il caso degli affreschi dipinti nella Torre del Capitanio a Verona, tratti proprio dal testo di Tito Livio; E. Napione, *Gli affreschi trecenteschi della Torre del Capitanio e la pittura di corte nei palazzi scaligeri: le storie del Ab urbe condita di Tito Livio*, in *La Torre del Capitanio. Restauri, scoperte e ricerche*, a cura di A. Costantino, E. Napione, M. Valdinoci, Antiga, Verona 2009, p. 39-69.

⁵⁵ G.M. Canova, *La miniatura veneta del Trecento tra Padova e Venezia*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucco, Electa, Milano 1992, 2 voll., II, p. 383-408: 407, figg. 530-531.

⁵⁶ G. Mariani Canova, in *La miniatura a Padova*, cit., p. 142-145, cat. 50.

⁵⁷ J. Miziolek, *"Florentina libertas". La "Storia di Lucrezia romana e la cacciata del tiranno" sui cassoni del*

castità e fedeltà che dovevano ispirare ogni giovane sposa. Se è altamente probabile che anche gli affreschi della reggia dedicati alla storia dell'eroina romana adombrassero un analogo doppio sistema di lettura, l'univoco riferimento alle virtù muliebri era probabilmente il tema della *Camera quatuor Virtutum*, collocata negli appartamenti privati di Fina Buzzacarini, che proprio in questa stanza dettò il suo testamento⁵⁸; nulla si sa della tematica degli affreschi, che potevano essere dedicati ad esempi di castità e fedeltà, ed altre simili virtù tipicamente femminili, ovvero mostrare immagini singole di virtù teologali e cardinali e riprendere allora forse le composizioni giottesche dell'Arena. Analoghi soggetti erano di frequente raffigurati in ambienti privati a carattere profano⁵⁹, dove facevano parte del formulario iconografico tipicamente adottato fra Tre e Quattrocento.

A vicende attuali facevano invece riferimento gli affreschi della Stanza delle navi e della Stanza delle Brentelle, così come le «*pitture a fresco di chiaro e scuro che contengono li fatti d'arme delli Carraresi e loro ordinanze*» ricordati da Michiel, che li vedeva nella Sala Verde⁶⁰, e che sono forse ripresi nel manoscritto *Cronica de Carrariensibus (Gesta magnifica domus Carrariensis)* conservato presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia⁶¹. Se il soggetto raffigurato nella Stanza delle navi rimane un enigma, la Stanza delle Brentelle ospitava – nella recente ipotesi di John Richards⁶² che scalza nettamente quanto sostenuto in precedenza⁶³ – un'articolata narrazione della schiacciante vittoria riportata dai padovani sui veronesi alle Brentelle appunto, il 25 giugno del 1386. I ritratti dei padroni di casa a grandezza naturale, infine, accoglievano gli ospiti che salivano la scala principale del palazzo, nel cosiddetto «*Pozzuolo*» che si trovava accanto alla *Sala Virorum Illustrium*; realizzati a monocromo, sono probabilmente riproposti nel testo di Pier Paolo Vergerio, dove le biografie dei vari esponenti del clan sono introdotte dal rispettivo ritratto in chiaroscuro⁶⁴. Nell'ipotesi di Lorenzoni⁶⁵, assai convincente, i ritratti svettavano nel sito che ora corrisponde alla Sala delle Edicole, le cui pareti ospitano affreschi cinquecenteschi realizzati in anni vicini

primo Rinascimento, in «*Prospettiva*», 83-84, 1996, p. 159-176.

⁵⁸ Il documento è integralmente trascritto in B.G. Kohl, *Giusto de' Menabuoi e il mecenatismo artistico in Padova*, in *Giusto de' Menabuoi nel Battistero di Padova*, a cura di A.M. Spiazzi, Lint, Trieste 1989, p. 13-30: 24-26.

⁵⁹ Cfr. A. Dunlop, *Painted palaces. The rise of secular art in early Renaissance Italy*, The Pennsylvania State University Press, University Park (Pennsylvania) 2009, p. 91-114.

⁶⁰ M. Michiel, *Notizia d'opere del disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia scritte da un anonimo di quel tempo*, edizione critica a cura di T. Frimmel, saggio introduttivo di C. De Benedictis, Edifir, Firenze 2000, p. 30.

⁶¹ L. Baggio, in *La miniatura a Padova*, cit., p. 190-192, cat. 69.

⁶² Richards, *Petrarch's influence*, cit., p. 129-134.

⁶³ Cesira Gasparotto proponeva che gli affreschi raffigurassero lo scavo del canale Brentella, creato artificialmente dai patavini nel 1314 per immettere nel Bacchiglione, deviato dagli Scaligeri, l'acqua del Brenta; Gasparotto, *La reggia dei da Carrara*, cit., p. 108-109.

⁶⁴ Cfr. E. Cozzi, in *La miniatura a Padova*, cit., p. 152-153, cat. 53.

⁶⁵ Lorenzoni, *L'intervento dei Carraresi*, cit., p. 33-34.

a quelli in cui Domenico Campagnola e Stefano Dell'Arzere ridipingevano la Sala dei Giganti. Come opportunamente rilevato dallo studioso, la parete orientale della sala ospita, nella parte superiore, una merlatura; tale dettaglio suggerisce che l'ambiente fosse in origine aperto, e che quella parete corrispondesse, di fatto, a quella esterna della sala adiacente. Tale ipotesi sembra trovare conferma nelle notizie riportate dalle fonti in merito alla localizzazione dei dipinti, visibili «*nel pozuolo da driedo*»⁶⁶, che ben potrebbe corrispondere ad un loggiato un tempo lì collocato.

La complessità tematica dei dipinti che ornavano le sale della reggia induce ad ipotizzare l'intervento di uno o più *concepteurs*, responsabili della messa a punto dei programmi iconografici. Se il contributo di Francesco Petrarca è sicuro per la *Sala Virorum Illustrium*⁶⁷, e ipotizzabile per le altre stanze a tematica classica⁶⁸, si deve tuttavia postulare l'intervento di altri intellettuali che i Signori individuavano, probabilmente, fra le dotte personalità che gravitavano nell'orbita della corte. La reggia doveva infatti accogliere un vivace circolo di eruditi, alcuni dei quali erano forse impegnati presso la *Schola* di corte citata dai documenti, la cui portata dovrà essere, a mio avviso, precisamente indagata⁶⁹.

La distruzione dei cicli pittorici carraresi ci ha non solo privati di pitture di gran pregio, ma anche della possibilità di verificare a pieno la vivacità della scuola pittorica padovana del Trecento. Nessun documento ufficiale riporta i nomi dei pittori, da immaginare piuttosto numerosi, attivi presso il palazzo padovano; le fonti antiche, tuttavia, attribuiscono a Jacopo Avanzi, Altichiero e Guariento i dipinti della Sala degli Uomini Illustri, delle Bestie, di Tebe, e della cappella di palazzo⁷⁰. Più di recente Cesira Gasparotto ipotizzava un intervento di Stefano da Ferrara, pittore dalla fisionomia sfuggente attivo in Veneto attorno alla metà del secolo⁷¹, cui attribuisce gli

⁶⁶ Michiel, *Notizia d'opere*, cit., p. 30.

⁶⁷ Cfr. T.E. Mommsen, *Petrarch and the Decoration of the Sala Virorum Illustrium in Padua*, in «The Art Bulletin», 34, 1952, p. 95-116; G. Bodon, «Venustissima aula». *Petrarca a Padova e il ciclo trecentesco della Sala Virorum Illustrium*, in *Heroum Imagines. La Sala dei Giganti a Padova: un monumento della tradizione classica e della cultura antiquaria*, con premessa di I. Favaretto, interventi di E. Saccomani, C. Ravazzolo, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2009 («Studi di arte veneta», 16), p. 3-23: 9-10.

⁶⁸ Cfr. Richards, *Petrarch's influence*, cit.

⁶⁹ Gasparotto, *La reggia dei da Carrara*, cit., p. 84, n. 45.

⁷⁰ Sulla possibile attività di Jacopo Avanzi e Altichiero presso la Reggia carrarese, dove avrebbe lavorato a fianco di Guariento nella *Sala Virorum Illustrium*, si vedano: Michiel, *Notizia d'opere*, cit., p. 30; Gasparotto, *La reggia dei da Carrara*, cit., p. 104-105; D. Benati, *Jacopo Avanzi nel rinnovamento della pittura padana del secondo '300*, Grafis, Bologna 1992, p. 76-83; S. Skerl del Conte, *Vitale da Bologna e la sua bottega nella chiesa di Sant'Apollonia a Mezzaratta*, Nuova Alfa, Bologna 1993, p. 119-140; Ead., *Antonio Veneziano e Taddeo Gaddi nella Toscana della seconda metà del Trecento*, Campanotto, Udine 1995 («Zeta università: Saggi», 60), p. 15-24; Ead., *Pisanello et la culture du XIVe siècle*, in *Pisanello*, Atti del Convegno (Parigi, 26-28 giugno 1996), edited by D. Cordellier, La Documentation Française, Paris 1998, 2 Voll., I, p. 45-71: 48.

⁷¹ Sul pittore si vedano, con bibliografia precedente, M. Boskovits, *Per Stefano da Ferrara, pittore*

affreschi della Sala di Camillo⁷². La proposta, passata in sordina e del resto non più verificabile con certezza, interessa tuttavia perché induce ad interrogarsi sull'identità degli artisti attivi alla reggia. È assai probabile, infatti, che i Carraresi ingaggiassero i pittori più abili scegliendoli non solo fra coloro che già lavoravano a Padova, ma forse anche fra quelli che davano prova di sé nelle città vicine⁷³. Lo stesso cantiere signorile, del resto, doveva aver richiamato una folta schiera di artisti allettati dalle molte possibilità di ingaggio; i documenti dell'epoca carrarese riportano i nomi di almeno 104 pittori⁷⁴, fra cui molti forestieri, la maggior parte dei quali ora privi di opere e noti solo per via archivistica. Fra i molti nomi senza opere, riveste a mio avviso un certo interesse quel *Johannes pictore filio quondam Nascimbene Raini* che il 10 ottobre del 1349 è citato, assieme a Guariento, come testimone ad un atto rogato *in curtivo domini Padue*⁷⁵. Membro di una famiglia di pittori e cofanari spesso nominata nei documenti dell'epoca, ma a cui non è possibile ricondurre alcuna opera certa, il pittore era forse impegnato in una delle molte imprese decorative che si andavano proprio allora compiendo presso il palazzo carrarese.

Che i Signori guardassero allora anche fuori città, in continua competizione con le altre corti dell'Italia padana, è confermato dal riquadro con l'enigmatica *Dama con orecchino* (fig. 10), che fa bella mostra di sé in una delle sale inferiori dell'ala nord del Castello carrarese. Il profilo femminile mostra talune affinità con la *Madonna col bambino e angeli* della chiesa di Sant'Agostino a Cremona⁷⁶, e con le *Virtù* (fig. 11) che abitano il Salone degli affreschi di Casa Minerbi a Ferrara, ricondotte alla stessa

trecentesco, in *Hommage à Michel Laclotte: études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, a cura di P. Rosenberg, Electa, Milano 1994, p. 56-67; L. Parmeggiani, *La Madonna del Pilastro al Santo di Padova. Una Madonna cremonese e gli affreschi di Casa Minerbi a Ferrara: un'ipotesi di attribuzione a Stefano da Ferrara*, in «Ferrariae Decus», XVIII, 2001, p. 74-78.

⁷² Gasparotto, *Gli ultimi affreschi*, cit., p. 254.

⁷³ Per un parallelo, si consideri, ad esempio, il caso dei Visconti, che di frequente assoldarono pittori foresti per prestigiose imprese, spesso affidandosi, nella scelta, al suggerimento di corti alleate. Nel 1365, ad esempio, la corte richiedeva dei pittori per la decorazione del castello di Pavia, da poco completato; da Bologna furono inviati Andrea de' Bartoli con Jacopino di Francesco e il figlio Pietro. L'anno successivo Galeazzo II chiedeva al marchese di Mantova l'invio di altri pittori. Cfr. M. Rossi, *Giusto a Milano e altre presenze non lombarde nella formazione di Giovannino de' Grassi*, in *L'artista girovago*, cit., p. 307-333: 309-310.

⁷⁴ Si veda il fitto elenco di "Pittori de' quali non si conoscono lavori" citato da Giannantonio Moschini, che enumera una folta schiera di artisti; G. Moschini, *Della origine e delle vicende della pittura in Padova. Memoria di Giannantonio Moschini*, Crescini, Padova 1826, p. 7-11; Sartori, *La cappella di S. Giacomo*, cit., p. 321-343.

⁷⁵ G.P. Mantovani, *Guariento nei documenti*, in *Guariento e la Padova carrarese. Guariento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 16 aprile-31 luglio 2011), a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais, A.M. Spiazzi, Marsilio, Venezia 2011, p. 87-93: 93, nota 20. Cfr. inoltre P. Ferraro, *Sulle tracce dei "magistri coffanarii" nella terraferma veneta. L'esempio di Padova in documenti d'archivio del XV secolo*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», 89, 2000, p. 93-122.

⁷⁶ M. Lucco, *Pittura del Duecento e del Trecento nelle province venete*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, Electa Milano 1986, 2 voll., I, p. 113-149: 140.

mano da Miklos Boskovits⁷⁷. L'abito alla moda, che lascia le spalle nude, il vezzoso copricapo in tessuto lavorato, il profilo disegnato con un tratto netto, gli incarnati in pasta morbida, suggeriscono che il pittore ingaggiato dai Carraresi fosse al corrente di quanto contemporaneamente si faceva presso altre corti vicine, e non è escluso che conoscesse direttamente l'opera eponima dell'artista noto col nome di Maestro di Casa Minerbi.

Le testimonianze superstiti dei partiti decorativi e le notizie riportate dalle fonti, permettono di intravedere lo sfarzo che caratterizzava il palazzo padovano alle sue origini, quando ben poteva competere con altre corti italiane ed europee. Una *domus*, pertanto, veramente *imperatoria*, degna dei potenti principi di Padova.

Abstract

The essay is devoted to the fresco cycles painted during the 14th Century in the reggia carrarese, the imposing palace where the Carraresi, rulers of Padua, lived and exerted their power. As part of the glorification of the rulers, the palace was richly decorated with fresco cycles painted by the main artists of that age, among which Altichiero, Jacopo Avanzi and Guariento.

The palace has been deeply altered during the following centuries. The main part of its pictorial decoration has been destroyed, and its architectural structure has been modified as well. Despite the fact that only fragmentary portions of the original structures remain today, the palace is nevertheless one of the most important building of the city.

Through the new analysis of the surviving paintings (among which some unpublished fragments located in private places), the accurate study of ancient sources and documents, and the comparison with coeval context of courtly art, the author proposes new hypothesis that throw light on the original layout, meaning and function of the painted cycles. She also proposes new attributions, that enable to complete the fragmentary and partial framework of 14th Century Paduan painting.

Parole chiave: Cultura e arte di corte; Reggia carrarese; Pittura padovana (XIV secolo); Petrarca; Guariento; Altichiero; Jacopo Avanzi; Maestro di Casa Minerbi.

Keywords: Courtly art and culture; da Carrara Palace; Paduan painting (14th Century); Petrarch; Guariento; Altichiero; Jacopo Avanzi; Maestro di Casa Minerbi.

⁷⁷ Boskovits, *Per Stefano da Ferrara* cit., p. 57.

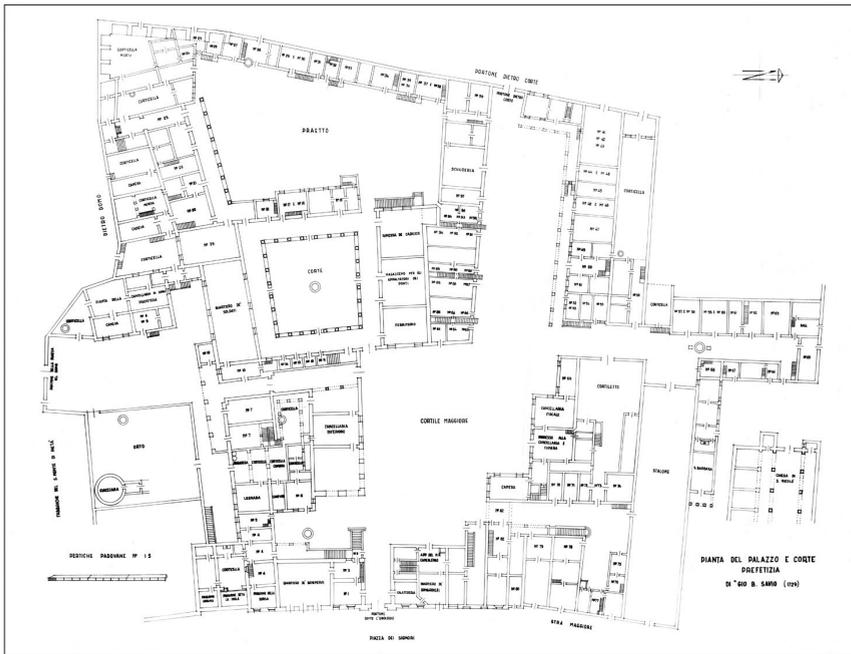


Fig. 1 (Murat) - G.B. Savio, Pianta del Palazzo e Corte Prefetizia, 1729 (copia del 1936).

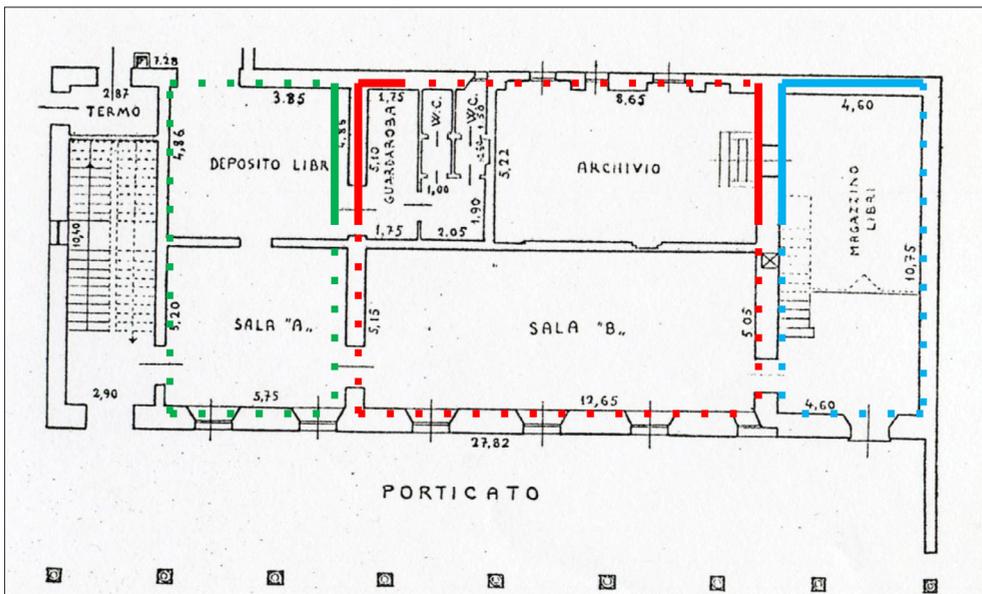


Fig. 2 (Murat) - Pianta del piano terra dell'Accademia Galileiana di SSSLAA (da Tambara, 1968-1969, p. 35). Le linee continue indicano la presenza di affreschi conservati in situ, le linee tratteggiate tracciano il perimetro originario, di epoca carrarese, delle sale. In verde la Camera dei carri, in rosso l'Anticamera dei cimieri, in blu l'Officium laborerium.



Fig. 3 (Murat) - Padova, Accademia Galileiana di SSLLAA, Biblioteca (già reggia carrarese, Anticamera dei cimieri).



Fig. 4 (Murat) - Padova, Accademia Galileiana di SSLAA, Biblioteca (già reggia carrarese, Anticamera dei cimieri); particolare.

Fig. 5 (Murat) - Piove di Sacco (Pd), chiesa di San Nicolò; Santa, particolare.

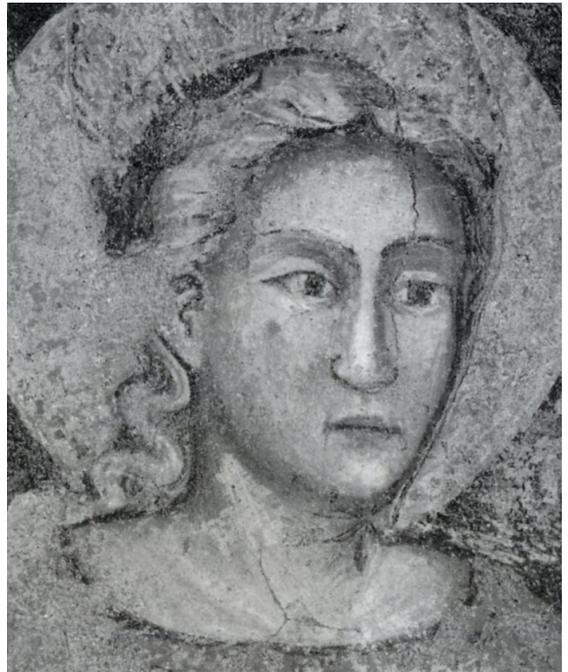




Fig. 6 (Murat) - Padova, Accademia Galileiana di SSLAA, Biblioteca (già reggia carrarese, Camera dei carri).



Fig. 7 (Murat) - Padova, Accademia Galileiana di SSLAA, Mezzanino (già reggia carrarese, Officium laborerium).



Fig. 8 (Murat) - Padova, Accademia Galileiana di SSLAA, Loggiato esterno (già reggia carrarese).



Fig. 9 (Murat) - Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. C. 214, f. 27v; Ab urbe condita, Storia di Lucrezia, particolare.



Fig. 10 (Murat) - Padova, Castello carrarese, sala al pianterreno; Dama con l'orecchino, particolare.



Fig. 11 (Murat) - Maestro di Casa Minerbi, Temperanza. Ferrara, Casa Minerbi.

Con il presente volume nasce una nuova collana di studi dedicata alla civiltà medievale, che costituisce l'esito concreto dell'omonimo progetto "Medioevo veneto, medioevo europeo. Identità e alterità – ME.VE" nel quale, dal 2009, hanno collaborato quattro gruppi di ricerca afferenti ai dipartimenti di Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica; Filosofia, Sociologia, Pedagogia e Psicologia Applicata; Scienze Storiche, Geografiche e dell'Antichità; Studi Linguistici e Letterari dell'Università degli Studi di Padova.

Il libro raccoglie i primi risultati delle ricerche condotte in ambito storico, storico-artistico, musicale, filosofico e filologico-letterario, e fa emergere, grazie alla natura interdisciplinare del progetto, la complessa immagine del Veneto medievale, quale importante crocevia della storia e della civiltà europea, capace di accogliere la cultura internazionale e di elaborarla nel pensiero, nella lingua e nell'arte.

ZULEIKA MURAT ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Storia e Critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo, con menzione di *Doctor Europaeus*, presso l'Università degli Studi di Padova. Le sue ricerche dottorali, finanziate dal progetto ME.VE, si sono rivolte a Guariento di Arpo e alla pittura di epoca carrarese. Attualmente è *Post-Doc Research Fellow* presso la University of Warwick (UK).

SABINA ZONNO ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Storia e Critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo presso l'Università degli Studi di Padova. I suoi interessi di ricerca si rivolgono alla storia dell'arte medievale e, in particolare, alla storia del libro miniato. Dal 2011 al 2012 è stata titolare di un assegno di ricerca postdottorale finanziata dal progetto ME.VE. Attualmente conduce le sue ricerche presso la University of California, Berkeley dove è *Visiting Scholar* in storia dell'arte medievale.

€ 18,00

