

LA PONTIFICIA BASILICA DI SANT'ANTONIO IN PADOVA



LA PONTIFICIA BASILICA DI SANT'ANTONIO IN PADOVA

Archeologia Storia Arte Musica

a cura di

LUCIANO BERTAZZO
GIROLAMO ZAMPIERI

Tomo I

L. BERTAZZO & ZAMPIERI (ED.) | BASILICA DI S. ANTONIO IN PADOVA
ISBN 978-88-913-2010-0



«L'ERMA»

«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

Le chiese monumentali padovane

Collana diretta da Girolamo Zampieri

I volumi vengono pubblicati in occasione dell'Ottocentesimo anniversario della scelta francescana di Fernando da Lisbona / frate Antonio di Padova (2020-2021) e del suo incontro con san Francesco ad Assisi (1221-2021)

Con il Patrocinio



Commissione Permanente
per la Tutela dei Monumenti
Storici ed Artistici della
Santa Sede



Veneranda Arca
di S. Antonio



Curia Vescovile
della Diocesi di Padova



Ministero
per i beni e le
attività culturali
e per il turismo



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA



Provincia
di Padova



Comune di Padova
Assessorato alla Cultura



ACCADEMIA GALILEIANA
DI SCIENZE LETTERE ED ARTI IN PADOVA

con il sostegno di



COMITATO SCIENTIFICO

Giovanna Baldissin Molli, Dipartimento dei Beni Culturali:
Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica,
Università degli Studi di Padova - Veneranda Arca di S. Antonio

Luciano Bertazzo, Centro Studi Antoniani,
Basilica di Sant'Antonio, Padova - Facoltà Teologica del Triveneto

Antonio Lovato, Dipartimento dei Beni Culturali:
Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica,
Università degli Studi di Padova

Alessandra Pattanaro, Dipartimento dei Beni Culturali:
Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica,
Università degli Studi di Padova

Giovanna Valenzano, Dipartimento dei Beni Culturali:
Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica,
Università degli Studi di Padova

Girolamo Zampieri, già Museo Archeologico di Padova

Sostenitori: Provincia Italiana di S. Antonio dei Frati Minori Conventuali; Pontificia Basilica di S. Antonio; Centro Studi Antoniani; Veneranda Arca di S. Antonio di Padova; S. E. R. Francesco Moraglia, Patriarca di Venezia; Parrocchia di San Biagio V. M. di Piombino Dese; Parrocchia di S. Maria Assunta di Rubano; Gruppo devoti a Sant'Antonio (Lauretta Cardin Zampiron, Teresa e Domenico De Bello, Alice, Iolanda e Roberto Cremesini, Felice Cremesini, Luigi Forin, Massimo Zambolin, Alessandro Zampieri); Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo; Sindaco del Comune di Padova; Assessore alla Cultura del Comune di Padova; Poliambulatorio Arcella; Supermercati Alí&Alíper; Gruppo Arceo Medio Brenta; Valentino Berton; Iles Braghetto; Margherita Chioccarello; Gianfranco Coccia; Giustina Destro; Giampaolo Fagan; Luisa Frigo; Paolo Giaretta; Settimo Gottardo, Ugo Silvello.

I Curatori e l'Editore si sentono in dovere di ringraziare Sua Eminenza Cardinale Pietro Parolin, Segretario di Stato di Sua Santità, per aver favorito e incoraggiato la presente pubblicazione; la Veneranda Arca di S. Antonio; il Centro Studi Antoniani; il Rettore della Basilica del Santo; il Comune di Padova-Assessorato alla Cultura per aver messo a disposizione il fotografo dei Musei; fra Remo Scquizzato, Custode della Basilica, per la sua straordinaria disponibilità e cortesia; Giordana Mariani Canova e Michele Agostini per la stesura della Bibliografia Generale; Rodney John Lokaj per la revisione e la stesura di alcuni testi in inglese; Sara Danese per la redazione dell'indice dei nomi di persona; Angelina Bertolaso della Fototeca del Messaggero; Chiara Giaccon del Centro Studi Antoniani; Chiara Dal Porto e Annalisa Faggin della Veneranda Arca di S. Antonio per il loro aiuto nelle ricerche d'Archivio e nella documentazione fotografica.

LA PONTIFICIA
BASILICA DI SANT'ANTONIO
IN PADOVA

Archeologia Storia Arte Musica

a cura di
LUCIANO BERTAZZO, GIROLAMO ZAMPIERI

Tomo I

«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

La Pontificia Basilica di Sant'Antonio in Padova
Archeologia Storia Arte Musica

a cura di
 Luciano Bertazzo, Girolamo Zampieri

©Copyright 2021 «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER
 Via Marianna Dionigi, 57 - 00193 Roma
 www.lerma.it - lerma@lerma.it

Fotografie

Ove non specificatamente indicato, le foto sono di Andrea e Giuliano Ghiraldini
 La foto aerea della Basilica in sovracopertina è di Michele Parisi

Copertina

Peter Eberle graphic design, Padova
 ©Copyright 2021

Grafica e impaginazione
 Ermes Turato

Stampa
 Grafiche Turato, Padova
 www.graficheturato.it

Zampieri Girolamo

La Pontificia Basilica di Sant'Antonio in Padova / Luciano Bertazzo, Girolamo Zampieri (a cura di) Roma, «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER, 2021; pp. 2412; cm. 16,5x23,5 (Le chiese monumentali padovane, 6)

ISBN cartaceo: 9788891320100
 ISBN digitale: 97888913320124

CDD 726
 1. EDIFICI PER IL CULTO

INDICE

TOMO I

- XVII Papa Francesco
Uno scrigno di bellezza e santità / A treasure trove of beauty and holiness
- XXI Fabio Dal Cin
 Giovanni Voltan
 Oliviero Svanera
 Emanuele Tessari
 Salvatore Settis
Prefazioni / Preface
- LIII L. Bertazzo, G. Zampieri
Introduzione / Introduction
- 3 L. Bertazzo
Fernando da Lisbona / Antonio di Padova / Fernando of Lisbon / Anthony of Padua
- 17 A. Poppi
Lineamenti di una storia della Comunità francescana del Santo dalle origini alla soppressione napoleonica (25 aprile 1810) / An outline of the history of the Franciscan Community at the Basilica from its beginning to its suppression under Napoleon (25 April 1810)
- 243 L. Bertazzo
La Comunità del Santo. Dalle soppressioni napoleoniche ai nostri giorni (1810-2013) / The Community at the Santo. Ever since the dissolution under Napoleon (1810-2013)
- 261 A. Musarra
Da Antonio di Padova a Fidenzio da Padova. Le crociate, i Minori e la Terrasanta nel XIII secolo / From Anthony of Padua to Fidenzio from Padua. The crusades, the Friars Minor and the Holy Land in the XIII century
- 283 E. Fontana
Organizzazione ecclesiastica e vita religiosa a Padova nel Duecento / Church organisation and religious life in thirteenth-century Padua

- 301 D. Canzian
I gruppi eminenti a Padova tra sviluppi comunali e sperimentazioni protosignorili (fine XII-1260ca) / Groups on the rise in Padua in the wake of municipal developments before the da Romano Lordship (late 12th cent. - 1260ca.)
- 325 G. Bonfiglio Dosio
L'Arca del Santo e il suo archivio. L'istituzione e la sua storia / The "Veneranda Arca di S. Antonio" and its archive. The institution and its history
- 359 G. Zampieri
Presenze preromane e romane nell'area della Basilica del Santo / Pre-Roman and Roman facets in the area of the Basilica del Santo
- 393 A. M. Riccomini
Antichità al Santo / Antiquity in the Basilica
- 423 M. Gomez Serito
Marmi antichi nelle arche al Santo. Interpretazioni e modelli tra XIV e XVI secolo / Ancient marbles for the "arche" at the Basilica del Santo. Interpretations and models between the 14th and 16th centuries
- 445 G. Valenzano
L'edificio del Santo nel Medioevo: nova Jerusalem / The building of the Basilica of Sant'Anthony in the Middle Ages: a new Jerusalem
- 505 L. Bourdua
The dynamics of artistic patronage at the Santo and the role of the franciscans / Le dinamiche della committenza artistica al Santo e il ruolo dei francescani
- 539 L. Baggio
Giotto nella sala del Capitolo e nell'andito / Giotto in the chapter hall and in the 'andito'
- 595 G. Guazzini
Giotto e la cappella della Madonna Mora, la 'Porziuncola' padovana / Giotto and the Madonna Mora chapel, the Paduan 'Porziuncola'
- 631 M. Tomasi
Sondaggi in una zona d'ombra: appunti sulla scultura trecentesca al Santo / Soundings in a dark area: notes on fourteenth-century sculpture at the Santo

- 659 C. Guarnieri
La Cappella di San Giacomo / The Chapel of St. James
- 705 R. J. Lokaj
Il ritratto di Petrarca nell'Oratorio di San Giorgio: Altichiero fra omaggio e citazione in memoriam / Petrarch's Portrait in the Oratory of St. George: Altichiero between homage and citation in memoriam

TOMO II

- 735 L. Baggio
Giusto de' Menabuoi al Santo / Giusto de' Menabuoi in the Basilica of St. Anthony
- 789 Z. Murat
Gli affreschi di Altichiero nell'Oratorio di San Giorgio: glorificazione dinastica e identitaria del miles egregius Raimondino Lupi di Soragna / The frescoes by Altichiero in the Oratory of St. George: dynastic and individual glorification of the miles egregius Raimondino Lupi di Soragna
- 821 V. Baradel
Le molteplici "vite" di un'immagine medievale: la Madonna del pilastro e il suo culto / The many "lives" of a medieval image: worship to our Lady of the pilaster
- 841 G. Baldissin Molli
Il presbiterio della Basilica di Sant'Antonio alla metà del Quattrocento / The presbytery in the Basilica of Saint Anthony in the mid Fifteenth Century
- 855 M. T. Sambin De Norcen
L'allestimento architettonico rinascimentale. I contributi di Donatello e Tullio Lombardo / The renaissance interiors of the Basilica. The role of Donatello and Tullio Lombardo
- 897 N. Rowley
Donatello al Santo / Donatello at the Santo
- 939 A. Markham Schulz
Il monumento equestre di Erasmo da Narni detto "Gattamelata" / Equestrian monument of Erasmo da Narni called Gattamelata
- 953 A. C. Mazzotta
L'Altare Gattamelata / The Gattamelata Altar

- 967 C. Bonaccorsi
Mantegna: i precedenti e gli epigoni dalla Pala delle Ostie a Jacopo da Montagnana / Mantegna: what came before him and after, from the Altarpiece of the Hosts to Jacopo da Montagnana
- 1007 A. Markham Schulz
La Cappella del Santo, nel primo quarto del Cinquecento / The Chapel of St. Anthony, in the First Quarter of the Sixteenth-Century
- 1029 L. Siracusano
La cappella del Santo, dopo Jacopo Sansovino / The chapel of St. Anthony, after Jacopo Sansovino
- 1071 L. Siracusano
“Patria dalla quale sono usciti tanti scultori eccellentissimi”: dopo Donatello, fino alla fine del Cinquecento / “Homeland of many renowned sculptors”: the art of sculpture after Donatello, through the end of the 16th century
- 1155 M. Asolati
I medaglioni all'antica nella decorazione del soffitto della Cappella dell'Arca del Santo / Classically-styled medallions in the ceiling decorations in the Chapel of the Saint
- 1175 A. Pattanaro
Il Cinquecento in Basilica: i dipinti / The Sixteenth Century in the Basilica: painting
- 1201 G. Pietrobelli
La Resurrezione di Cristo di Stefano dall'Arzere e i lapicidi Milanino / The Resurrection of Christ by Stefano dall'Arzere and the stonecutters Milanino
- 1211 S. Ferrari, A. Pattanaro
La “Scoletta” del Santo: cenni storici e questioni iconografiche / The “Scoletta” del Santo in Padua: some observations on the history and iconography of its fresco cycle
- 1221 C. Bonaccorsi
Giovanni Antonio Requesta detto il Corona / Giovanni Antonio Requesta, also called il Corona
- 1241 L. De Zuani
Bartolomeo Montagna e il «Miracolo della Mascella» / Bartolomeo Montagna and the Miracle of the Jawbone

- 1255 S. Ferrari
Tiziano e Francesco Vecellio / Titian and Francesco Vecellio
- 1305 B. M. Savy
Girolamo dal Santo e Domenico Campagnola / Girolamo dal Santo and Domenico Campagnola
- 1331 E. M. Dal Pozzolo
Il soffitto e le lesene di Domenico Bottazzo / The painted ceiling and the painted pilasters by Domenico Bottazzo
- 1353 M. Clemente
“Con genio divoto verso il Santo glorioso”. Filippo Parodi e la Cappella delle Reliquie (1689-1697) / “With my genius devoted to the Glorious Saint”: Filippo Parodi and the Chapel of the Relics (1689-1697).
- 1397 M. De Vincenti, S. Guerriero
Monumenti sepolcrali del Seicento / Seventeenth-century funerary monuments
- 1459 G. Foladore
Il ricordo della vita e la memoria della morte nelle epigrafi e nelle tombe al Santo (secoli XIV-XVIII) / Remembering life and commemorating death in the inscriptions and tombs in the Santo (14th-18th centuries)
- 1475 D. Ton
Il Seicento e il Settecento pittorico / Seventeenth-and Eighteenth-Century painting
- 1511 F. Bernabei
Il Santo nella letteratura artistica e periegetica fra Sette e Ottocento / The Basilica del Santo in the artistic and travel literature during the Eighteenth and the Nineteenth Centuries
- TOMO III**
- 1535 A. Auf Der Heyde
«L'arte giottesca portata al suo apogeo»: l'Oratorio di San Giorgio nella discussione dei conoscitori (1837-1846) / «Giotto's Art at its peak»: discussions of connoisseurship in St. George's Oratory (1837-1846)

- 1549 G. V. Zucconi
Selvatico e Boito di fronte alla grande fabbrica medievale / Selvatico and Boito on the impressive medieval construction of the Basilica
- 1567 F. Castellani
Sul crinale tra Ottocento e Novecento: il Santo, tribuna del moderno / On the ridge between the Nineteenth and Twentieth Centuries: the Basilica of St. Anthony, modernity on show
- 1579 M. B. Gia
Fra aspirazioni internazionali e localismo. La selezione di artisti, artigiani e maestranze della Basilica del Santo di Padova fra XIX e XX secolo / Between international aspirations and localism. The selection of artists, craftsmen and workers of the Basilica of the Saint of Padua between 19th and 20th centuries
- 1607 D. Tapete
“Davanti al Crocifisso di Annigoni”: affreschi e memorie del Maestro al Santo dal 1978 al 1988 / “Before the Annigoni Crucifix”: reappraising frescoes in memory of the Maestro in the Basilica between 1978 and 1988
- 1631 G. Baldissin Molli
Il Santo nell'unità delle arti. «Domine dilexi decorem domus tuae et locum habitationis gloriae tuae» / The Santo blending the arts «Domine dilexi decorem domus tuae et locum habitationis gloriae tuae»
- 1641 G. Mariani Canova
La miniatura al Santo nel medioevo: da Magister Alexander a frate Franceschino / Illuminated manuscripts at Saint Anthony's in the middle ages: from Magister Alexander to frate Franceschino
- 1703 M. L. Mezzacasa
L'oreficeria al Santo / Goldsmithery in the Santo
- 1743 D. Davanzo Poli
Il tesoro tessile di Sant'Antonio a Padova / Precious items of cloth in the Basilica of St. Anthony of Padua
- 1763 C. Bonaccorsi
Le tarsie al Santo / The intarsia panels in the Basilica of Saint Anthony

- 1789 S. Stefani
Le cancellate in ferro battuto, tra modernità e tradizione / The wrought iron gates, between modernity and tradition
- 1819 M. Cesarotto
Gli spazi liturgico-musicali e gli organi nella Basilica del Santo / Musico-liturgical spaces and organs at the Basilica del Santo
- 1845 A. Lovato
La vita liturgico-musicale nella Basilica del Santo / The musico-liturgical life at the Basilica del Santo of Padua
- 1885 N. Morandi
I corali di Gemona del Friuli provenienti dalla Basilica del Santo: canti rari e unica / The choral books of Gemona del Friuli from the Basilica of Saint Anthony of Padua: rare chants and unica
- 1905 A. Ignesti
I teorici musicali del Santo in età moderna / Music theorists at the Santo in the early modern era
- 1931 M. Sacquegna
L'organizzazione della cappella musicale del Santo nei secoli XVI-XVIII / How the music chapel of the Santo was organised between the Sixteenth and the Eighteenth Centuries
- 1967 G. Foladore
I Capitolari della Cappella musicale nell'archivio della Veneranda Arca di S. Antonio (1812-1880) / The Capitulars of the Music Chapel in the archives of the Veneranda Arca of St. Anthony (1812-1880)
- 1987 A. Lovato
La restaurazione della musica liturgica nella Basilica del Santo tra XIX e XX secolo / Restoring liturgical music in the Basilica del Santo in Padua between the 19th and 20th centuries
- 2021 A. Saccocci
Tra rappresentazione del potere e culto popolare: Sant'Antonio e la moneta / Between representation of power and popular worship: Saint Anthony and coinage

XIV

- 2039 A. Fanton
«Prius intus calescere, quam foris frigida verba proferre». La Biblioteca Antoniana, un'ininterrotta storia culturale / «Prius intus calescere, quam foris frigida verba proferre». The Antoniana Library, uninterrupted cultural history
- 2077 V. C. Donvito
Il Santo per immagini nelle raccolte della Biblioteca Civica di Padova / "Il Santo" as depicted in the Padua City Library collections
- 2105 Bibliografia generale / *Bibliography*
- 2279 Indice dei nomi di persona e dei luoghi / *Index of names and places*

LA PONTIFICIA BASILICA DI SANT'ANTONIO IN PADOVA

Archeologia Storia Arte Musica

CRISTINA GUARNIERI

LA CAPPELLA DI SAN GIACOMO

**1. La cappella di San Giacomo nella basilica del Santo, “ex oppo-
sito capellae in qua nunc corpus et archa beati Anthonii confessoris
constructa est”**

La stipula del contratto tra Bonifacio Lupi di Soragna e lo scultore veneziano Andriolo de' Sanctis, il 12 febbraio 1372¹, per l'erezione della cappella di San Giacomo in corrispondenza del braccio destro del transetto della basilica del Santo, nell'area dapprima occupata da una cappella più antica, forse intitolata a San Michele e di giuspatronato del Sale², segnò il momento culminante di un grandioso progetto di rinnovamento architettonico dell'area centrale della chiesa, voluto dalla comunità dei frati e patrocinato da importanti e influenti famiglie dell'*entourage* carrarese.

Come da tempo individuato dalla storiografia, le maggiori trasformazioni della basilica francescana, sia sotto il profilo architettonico che dell'organizzazione degli spazi, avvennero in concomitanza delle tre documentate traslazioni del corpo di sant'Antonio³. Nel 1263, esso fu trasferito dallo spazio corrispondente all'antica chiesetta di Santa Maria mater Domini, oggi cappella della Madonna Mora, al centro della chiesa, sotto la terza cupola, come ci tramanda Giovanni Da Nono nel celebre passo

¹ Il contratto fu rogato dal notaio Andrea Codagnelli di Parma: Firenze, Archivio di Stato, *Ospedale di S. Giovanni detto di Bonifacio* (d'ora in poi ASE, OB), filza 183/M, cc. 3r-5v. SARTORI 1963a, pp. 311-314, doc. X; IDEM 1983, I, pp. 456-458. La frase latina in apertura è tratta dall'atto del 19 ottobre 1376 in cui Bonifacio informa i frati del Santo delle sue disposizioni circa il mantenimento e l'ufficiatura della cappella, che doveva essere custodita da un sacrestano e vi si dovevano svolgere alla sua morte tre messe al giorno: Padova, Archivio di Stato (d'ora in poi ASP), *Archivio notarile*, t. 407, f. 60r.

² ASP, *Corporazioni soppressse, Convento S. Antonio*, b. 151, p. 296v. GONZATI 1852, p. 37, nota 1; SARTORI 1983, I, p. 17, doc. 200, p. 466, doc. 95.

³ SARTORI 1962c; MARANGON 1981; SARTORI 1983, I, pp. 89-90.

della *Visio Egidii regis Patavie*⁴. Ad inizio del secolo successivo, il 14 giugno del 1310, le reliquie furono rimosse e verosimilmente posizionate, benché la loro collocazione non sia allo stato degli studi ancora certa, in corrispondenza dello spazio centrale della struttura del deambulatorio oppure nell'estrema cappella absidale, secondo uno schema tipico delle chiese di pellegrinaggio. Tra la fine del Duecento e i primi anni del Trecento, infatti, l'edificio subì una radicale metamorfosi ed un notevole aumento nelle dimensioni (la cosiddetta "*varia et immensa mutatio*"⁵), a seguito della costruzione di un ampio deambulatorio e delle corrispettive cappelle radiali, resisi necessari per far fronte al sempre maggiore flusso di pellegrini che convergeva a Padova da tutta Europa per venerare le sacre spoglie del frate predicatore e taumaturgo. A distanza di qualche decennio, tuttavia, la circolazione continua di devoti e pellegrini dovette sempre di più ostacolare i riti liturgici e la preghiera comunitaria dei frati, poiché si prese la decisione di spostare nuovamente l'arca, trasferendola nel braccio settentrionale del transetto, in una zona dell'edificio più facilmente accessibile ai laici⁶. Quest'ultima traslazione, risalente al 15 marzo 1350, fu all'origine di importanti cambiamenti che riguardarono non tanto la struttura architettonica, quanto piuttosto la riorganizzazione degli assetti liturgici e devozionali all'interno dello spazio sacro della basilica, con l'intento di suddividere nettamente, sotto il profilo del loro utilizzo, gli spazi della chiesa e di creare un nuovo asse devozionale trasversale che controbilanciasse il più tradizionale asse liturgico longitudinale.

La costruzione della cappella dell'Arca venne in parte finanziata dal notaio padovano Francesco Salgeri con un lascito testamentario del 5 marzo 1350 e si protrasse perlomeno fino a tutto il decennio successivo. Il lascito, infatti, venne rinnovato l'11 agosto del 1361, "pro labore et ornamento ad arcam Sancti Antonii"⁷, e la cappella, citata come "sepulcrum et mausoleum Sancti Antonii confessoris", sembra oramai finita in un documento dell'aprile 1371, riguardante la conferma della concessione, già accordata nel 1364, della contigua e forse comunicante cappella di Santa Maria mater Domini in giuspatronato ad un'altra eminente famiglia padovana, i Negri⁸. L'intenzione ben precisa, come

più sopra detto, fu quella di creare un nuovo polo di aggregazione per la moltitudine dei devoti che da più parti giungevano in basilica, anche se non meno irresistibile dovette essere l'idea di ricollocare le sacre spoglie il più possibile vicino al contiguo *locus* originario della sepoltura del santo. Si trattò probabilmente di una trasformazione in senso gotico delle preesistenti forme architettoniche e della creazione di una struttura che, nel lusso dei materiali, negli spazi aperti e nello slancio verticale, dovette notevolmente ampliare, nella percezione dei fedeli, l'area loro destinata, peraltro senza dubbio delimitata al centro della navata da un'imponente struttura di tramezzo⁹.

In contiguità cronologica con la fine del cantiere della cappella destinata ad accogliere le spoglie di Antonio si avviò, a partire dal 1372, il progetto di trasformazione del braccio destro del transetto, con la realizzazione di una cappella speculare, simile nella struttura e nell'articolazione, ma verosimilmente ancora più imponente e fastosa (figg. 1-2). Dedicata a san Giacomo maggiore, essa divenne un secondo importante fulcro di pietà religiosa, connotando più precisamente l'intero spazio centrale della navata in senso devozionale e affiancando al culto ormai consolidato del Santo di Lisbona, quello divenuto altrettanto celebre in area europea dell'apostolo, il cui santuario in Galizia era a sua volta popolare meta di pellegrinaggio. L'indulgenza di un anno e quaranta giorni concessa da papa Urbano VI il 12 febbraio 1386 ai fedeli che avessero visitato la cappella nel giorno della festività del santo¹⁰ costituì verosimilmente, più che un preciso invito, una risposta delle alte sfere ecclesiastiche alla constatazione del sempre maggiore flusso di devoti che si spostava lungo l'asse mediana del transetto.

La permeabilità tra il ruolo pubblico e privato è dunque uno degli aspetti più interessanti di queste sontuose cappelle familiari volute in consonanza di intenti tra il *milieu* signorile e la potente comunità francescana, la cui basilica era oramai diventata un importante polo spirituale e il centro di aggregazione dell'intera comunità cittadina¹¹. Non meno si-

⁴ Giovanni da Nono, *Visio Egidii regis Patavie*, a cura di G. Fabris, in IDEM 1977, pp. 145-146. Per l'interpretazione del testo di Giovanni da Nono e le vicende costruttive della basilica antoniana, VALENZANO 2012, con bibliografia precedente.

⁵ Così viene descritta nel testo dell'indulgenza concessa il 3 giugno del 1310 da Manfredino vescovo di Ceneda: MARANGON, BELLINATI 1981, p. 216.

⁶ VALENZANO 2012, pp. 77-78. Vedi inoltre, BAGGIO 2012, pp. 33-64.

⁷ ASP, *Archivio notarile*, vol. 256, f. 331r.; GANGUZZA BILLANOVICH 1979, pp. 67-79.

⁸ EADEM 1979, p. 72; SARTORI 1983, p. 333.

⁹ In realtà, nulla si sa circa la struttura del tramezzo trecentesco. VALENZANO 2012, p. 77, nota 39, accenna all'esistenza di un muro che a suo dire può essere interpretato come il resto di un tramezzo trecentesco, eliminato con la nuova costruzione della cappella dell'arca in seguito alla traslazione del corpo del santo nel 1350. Per un'ipotesi di restituzione degli spazi interni della Basilica del Santo nel Trecento e nella prima metà del Quattrocento, con l'indicazione della collocazione del tramezzo e del perimetro del coro, cfr. Giovanna Baldissin Molli, *1450, presbiterio e dintorni nel Santo di Padova*, "Il Santo", 60 (2020), 1-2, pp. 93-140.

¹⁰ ASP, *Diplomatico*, busta 88, pergamena 9079: SARTORI 1966b, pp. 309-310, doc. III; IDEM 1983, p. 473, doc. 110.

¹¹ BORTOLAMI 1985, pp. 86-90; MERLO 1988.



Fig. 1 - Padova, Basilica di Sant'Antonio, cappella di San Giacomo, *prospetto laterale*.

Fig. 2 - Padova, Basilica di Sant'Antonio, cappella di San Giacomo, *interno*.

gnificative, tuttavia, furono le più personali intenzioni del fondatore che, accanto alla promozione pubblica del culto dell'apostolo Giacomo, affidava alla propria cappella finalità e funzioni che, come vedremo, andavano ben oltre quelle della semplice devozione o delle più intime convinzioni religiose, per sconfinare nel campo della più pragmatica promozione della propria immagine e di una strategica e ben oculata celebrazione dinastica.

2. Bonifacio, «uomo quasi solitario e di poche parole, ma di gran cuore, e di buono e savio consiglio, e maestro di guerra»

Appare alquanto significativo che il cronista Matteo Villani (m. 1363), parlando del condottiero Bonifacio Lupi, fondatore della cappella di San Giacomo, ne sottolinei, ancor prima delle doti militari, il carattere e le qualità umane. Insieme alla malcelata intenzione di marcarne il contrasto con il mestiere che il nobile parmense esercitava, ossia quello di uomo d'armi avvezzo alla guerra, il Villani tramanda altresì come egli fosse uomo taciturno e introverso, e nondimeno dimostrasse grande generosità d'animo, venendo particolarmente apprezzato per la sua saggezza, che dobbiamo immaginare dispensasse in maniera parca e misurata nel corso delle sue numerose missioni diplomatiche¹².

Bonifacio fu uno dei protagonisti della vita politica e militare dell'Italia centro-settentrionale nella seconda metà del XIV secolo¹³. Membro di una delle più agguerrite famiglie signorili del contado parmense, egli seppe destreggiarsi abilmente all'interno delle intricate vicende politico-militari legate ai difficili rapporti di potere instauratisi tra i Visconti, gli Scaligeri, gli Estensi, i Gonzaga, i Carraresi e Venezia al nord, e tra Firenze e Pisa nel centro della penisola. Così come fu per il padre Ugolotto, legato a Giovanni di Lussemburgo re di Boemia, anche Bonifacio divenne un convinto sostenitore del potere imperiale del figlio di quest'ultimo, Carlo IV, di cui si tramanda fosse "*consiliarius, familiaris et fidelis dilectus*" e che accompagnò nella sua discesa in Italia alla volta di Roma per ricevere l'Incoronazione da parte del papa il 5 aprile 1355¹⁴.

¹² VILLANI 1995, p. 594.

¹³ Su Bonifacio Lupi: LITTA 1870, dispensa 163, tav. II; SARTORI 1963a, pp. 291-396; CENCI 1964, pp. 90-109; SARTORI 1966b, pp. 267-359; KOHL 1988, pp. 41-61; RIGON 1989, pp. 241-255; BILLANOVICH 1989, pp. 257-278; PISTOIA 1990, pp. 23-34; LOMBARDI 1992; KOHL 2003, pp. 317-327; ANGIOLINI 2006a, pp. 588-593.

¹⁴ Bonifacio ricoprì ruoli di primo piano presso la corte imperiale: il 26 giugno 1366 Carlo IV lo nominò suo consigliere e segretario; il 22 luglio dello stesso anno gli concesse il privilegio di cittadinanza delle città di Parma, Cremona, Mantova e Reggio, che estese anche al secondo cugino Raimondino di Rolandino Lupi, esponente principale dell'altro importante ramo della famiglia radicatosi a Padova e committente dell'oratorio di San Giorgio sul sagrato del Santo, e ai nipoti Antonio, Simone e Folco, figli di Guido Lupi,

Costretto ad allontanarsi da Parma, insieme a molti altri suoi congiunti, a causa della conquista di Soragna nel 1346 da parte dei Visconti, Bonifacio decise di stabilirsi tra Firenze, di cui fu podestà nel 1359, e Padova, dove risulta documentato già dal 14 ottobre del 1351, per un atto di procura nel palazzo carrarese¹⁵. Fu presso la città veneta, almeno dal luglio 1363¹⁶, che egli decise di radicarsi, legando il suo destino a quello di Francesco il Vecchio da Carrara e al suo progetto di dar vita ad un vasto stato nell'Italia nord-orientale. A Padova, infatti, vantava stretti legami familiari che gli permisero di inserirsi facilmente nella ristretta cerchia di famiglie che ruotava attorno al signore carrarese, nonché di crearsi una rete di rapporti con i personaggi più influenti della corte. Sua madre Legarda, infatti, era sorella del celebre condottiero Pietro de' Rossi, che riconquistò Padova nel 1337, già caduta sotto il dominio scaligero, e figlia del *miles* Guglielmo de' Rossi (entrambi profughi parmensi) e di Donella di Pietro da Carrara, sorella di Marsilio II signore di Padova¹⁷. Questi, a sua volta, era marito di Bartolomea Scrovegni, figlia di Manfredo, fratello del più celebre Enrico. Tale intreccio di parentele - con i da Carrara e con gli Scrovegni - gli permise, dunque, di ambientarsi facilmente nella città di adozione (ne ottenne la cittadinanza nel 1370¹⁸), di intensificare le relazioni già in atto (con Venezia, ad esempio, che gli aveva invece concesso la cittadinanza già nel 1355¹⁹) e di intraprendere una campagna di acquisizioni fondiarie per incrementare le sue rendite patrimoniali.

Oltre che come capace condottiere²⁰, a Padova Bonifacio si distinse come abile diplomatico, rivestendo il ruolo di stretto consigliere e amba-

fratello di Raimondino. Inoltre, nonostante i Visconti continuassero ad occupare Parma, l'imperatore nel 1354 gli confermò nominalmente l'investitura feudale di Marchese di Soragna, un privilegio che era già stato concesso al padre Ugolotto da Giovanni di Lussemburgo nel 1347. Come funzionario leale e fidato di Carlo IV, Bonifacio si guadagnò la pensione annua di 300 fiorini a carico della Tesoreria di Firenze. Per i servizi prestati dal Lupi all'imperatore, ZIMMERMAN 1891, pp. 83-85, 173-176.

¹⁵ BILLANOVICH 1989, p. 258.

¹⁶ Da questa data, infatti, Bonifacio risulta fra i testimoni di importanti atti patrimoniali riguardanti i Carraresi. GLORIA 1888, p. 56 (n. 1225, 22 luglio 1363), e *ad indicem*, p. 498.

¹⁷ LITTA 1832, fasc. 23, dispensa 34, tav. II.

¹⁸ ASP, *Archivio notarile*, 407, c. 151v. BILLANOVICH 1989, p. 260.

¹⁹ Venezia, Archivio di Stato (d'ora in poi ASV), *Grazie*, 13, f. 66v. BILLANOVICH 1989, p. 260.

²⁰ In particolare si ricordano le sue imprese come capitano generale nella guerra tra Firenze e Pisa del 1362, una circostanza che probabilmente gli favorì più tardi l'acquisizione della cittadinanza fiorentina nel 1369. Per la cronologia degli avvenimenti principali della carriera di Bonifacio Lupi: SARTORI 1963a, pp. 321-322.

sciatore di Francesco il Vecchio, in più di un'occasione²¹. Nel 1388 Bonifacio stese, all'età di settant'anni, il suo ultimo testamento, dove, in assenza di figli, nominava come eredi la moglie Caterina dei Francesi di Staggia²² e il nipote Ugototto Biancardo, figlio della sorella Caterina, a cui aveva in precedenza ceduto le sue insegne di guerra. Nel frattempo Padova era stretta nella morsa di una guerra imminente contro la sua storica nemica, Venezia, e contro il temuto conte di Virtù, Gian Galeazzo Visconti che, alleatosi con la Serenissima, intendeva espandere i propri domini verso est, nelle terre dei Carraresi. In una situazione di crisi e malcontento generale, Francesco il Vecchio abdicò in favore del figlio Francesco Novello, e in seguito entrambi abbandonarono Padova in attesa degli esiti del conflitto²³. In tale delicata congiuntura, Bonifacio venne eletto Capitano del popolo e divenne uno degli esponenti della fazione filoviscontea, cercando di garantire al ceto dirigente cittadino, che nel frattempo si era spaccato in due parti, il mantenimento dei propri privilegi nel passaggio al nuovo dominatore lombardo. Tuttavia, quando Francesco Novello, con l'appoggio dei veneziani, che ora temevano l'espansionismo dei Visconti, e dei fiorentini, riuscì a riprendersi Padova nel 1390, il Lupi fu costretto all'esilio a Venezia, dove morì il 23 marzo 1391²⁴.

3. Le circostanze della commissione e il piano dell'opera

Come ci tramanda Bartolomeo da Pisa, che verosimilmente conobbe i Lupi allorché fu a Padova come lettore presso lo Studio generale dell'ordine, pare che Bonifacio fosse, in un momento imprecisato della sua esi-

²¹ Nel 1367 rappresentò il signore di Padova a Viterbo, dove fu stretta una lega, promossa da Carlo IV, tra il pontefice, il re d'Ungheria, i Carraresi, Ferrara e Mantova contro i Visconti e gli Scaligeri; nel 1372, presso il re d'Ungheria, per ottenerne l'appoggio, poco prima della guerra tra Padova e la Serenissima, che si concluse con una sconfitta per i Carraresi; a Bologna nello stesso frangente, per cercare il sostegno del legato pontificio, e in Toscana per arruolare la compagnia di John Hawkwood; a Venezia, nel 1376, per stipulare una lega contro il duca Leopoldo d'Austria, e di nuovo nella città lagunare, prima dell'inizio della guerra di Chioggia (1378-1381), che vide contrapporsi Genova e Venezia, con l'intervento a favore della prima di Padova, storica rivale della città lagunare, e del re d'Ungheria, che vantava mire sulla Dalmazia; infine, nel 1383 presso lo stesso duca d'Austria Leopoldo per la cessione ai Carraresi di Treviso, in seguito ottenuta con il pagamento di una somma di denaro nel 1384.

²² Si tratta in realtà della seconda moglie, perché in prime nozze Bonifacio sposò nel 1341 una lontana parente, Filippina di Ubertino Lupi (LITTA 1870, dispensa 163, tav. II). Caterina stilò il suo testamento il 19 luglio 1405 a Venezia, presso il notaio Angeletus de Venetiis.

²³ KOHL 1988, p. 55.

²⁴ CENCI 1964 p. 93, nota 5; SARTORI 1966a, p. 276, nota 21.

stenza, in pericolo di vita a causa di una malattia²⁵. Tuttavia, grazie al voto fatto dalla moglie Caterina presso la tomba della beata Elena Enselmini, già clarissa presso il piccolo convento francescano dell'Arcella al tempo della predicazione di Francesco, egli riuscì a rimettersi perfettamente in salute²⁶. La testimonianza, oltre ad illuminarci sulla diffusione del culto della beata a Padova e sui numerosi miracoli compiuti *post mortem*, ci svela altresì le preferenze devozionali della famiglia, evidentemente orientate in senso francescano.

Tale episodio, di per sé poco significativo a confronto delle celebri imprese compiute o delle vicissitudini attraversate da Bonifacio, risulta tuttavia di un certo interesse se si considera quanto profondamente radicata fosse la fedeltà dei Lupi nei confronti dell'ordine dei Minori. Tempo addietro, infatti, anche il padre Ugototto aveva indirizzato le sue devote attenzioni verso l'ambito francescano, tanto che al momento della morte, avvenuta il 4 febbraio 1351, egli fu dapprima sepolto presso i frati minori di Casalmaggiore, e in seguito nella chiesa di San Francesco del Prato a Parma²⁷. Raimondino di Rolandino Lupi, secondo cugino di Bonifacio ed esponente principale dell'altro importante ramo padovano della famiglia, scelse come ultima dimora l'oratorio intitolato a San Giorgio eretto sul sagrato della stessa chiesa del Santo tra 1379 e 1384, dove fece innalzare un'arca monumentale e fastosa a celebrare la sua persona e tutti i membri della sua stirpe²⁸. È probabile che Raimondino vagheggiasse l'ambizioso progetto già da prima, forse nello stesso momento in cui lo concepiva Bonifacio, se nel testamento dell'11 maggio 1372 disponeva dei suoi terreni *ad pias causas*²⁹. Nello stesso atto egli beneficiò largamente anche le clarisse di Mantova, città in cui risiedette per alcuni anni e dove, al pari di quello che fece Bonifacio a Firenze con l'Ospedale di San Giovanni battista in via San Gallo, fondò in contrada di Sant'Egidio un ospedale per gli infermi dedicato alle sante Lucia e Caterina. Anche Simone del fu Guido Lupi³⁰,

²⁵ BARTHOLOMAEUS DE PISA 1906, fructus VIII pars II, pp. 358-359.

²⁶ "Sancta Helena de Padua, quae fuit monialis in monasterio exteriori de Arcello, (...) *quemdam nobilem marchionem de Lupis de Parma, dominum Bonifatium, in articulo mortis positum, emisso voto ab eius uxore pro eo, ad sanitatem perfectam deduxit*".

²⁷ PEZZANA 1837, p. 26 e p. 70 dell'*Appendice dei documenti*. Oggi parte del sarcofago di Ugototto è pervenuto presso la cappella della Rocca Meli-Lupi di Soragna: QUARANTA 1951, p. 32.

²⁸ LITTA 1870, tav. III. La concessione del terreno sul sagrato del Santo venne confermata il 3 maggio 1378: SARTORI 1963a, p. 297 e pp. 307-308, doc. V; IDEM 1983, p. 856. Sulla cappella di San Giorgio si veda il saggio di Zuleika Murat in questo volume, con bibliografia precedente.

²⁹ SARTORI 1963a, p. 297.

³⁰ LITTA 1870, dispensa 163, tav. III.

nipote di Raimondino e più volte podestà di Padova, nelle sue ultime volontà dettate il 7 gennaio 1385 dotò i conventi francescani di Parma e di Padova, e presso il Santo chiese di essere sepolto, nell'arca dove giaceva il fratello Folco³¹. Della moglie Caterina abbiamo già intravisto le particolari predilezioni, ma varrà la pena ricordare che nel suo testamento del 1405 ella ordinava di essere seppellita nella cappella di San Giacomo sotto la tomba del marito; nel caso, tuttavia, fossero nel frattempo sopraggiunti impedimenti, stabiliva di essere inumata, per contro, nella chiesa dei Frari a Venezia³², città in cui si era rifugiata dopo la riconquista di Padova da parte di Francesco Novello e dove insieme al marito aveva acquistato delle case nella parrocchia di San Zan Degolà³³. Dal canto suo, lo stesso Bonifacio, in due atti del primo marzo 1380 e del 29 settembre 1384, riservava alle clarisse della Cella nuova due donazioni consistenti in terreni a Volta Brusegana e in Mandria, Abano e Torreglia, con la condizione che dai proventi fossero espletate le pratiche per il mantenimento e l'ufficiatura della cappella di San Giacomo. Tale disposizione, con la quale in sostanza il marchese designava le monache quali intermediarie di fiducia nei confronti dei frati del Santo, venne precisata e ribadita anche nel testamento del 17 luglio 1385³⁴.

A prescindere comunque dalle attitudini devozionali dimostrate dalla maggior parte dei Lupi, la basilica con le reliquie del Santo si apprestava in quegli anni a divenire, oltre che polo di aggregazione religiosa e fulcro identitario cittadino, come più sopra detto, anche il *pantheon* dell'aristocrazia locale e forestiera della Padova carrarese, almeno a giudicare dalle numerose cappelle gentilizie che nel corso del XIV secolo vi furono edificate³⁵. Tra queste, dunque, vi fu quella monumentale di Bonifacio, che si assicurò, grazie soprattutto alle notevoli disponibilità finanziarie acquisite con le rendite patrimoniali, uno degli spazi più prestigiosi all'interno del nuovo assetto liturgico-devozionale con cui venne ridefinito l'edificio francescano³⁶.

A giudicare dal risultato finale e da quanto più sopra argomentato a proposito degli orientamenti spirituali della famiglia, pare oggi quanto meno paradossale che il Lupi avesse inizialmente manifestato il desiderio di essere seppellito in un'altra sede, e che dunque il Santo non costituisca affatto la sua prima scelta. Nondimeno, come riferisce una fonte seicentesca³⁷, egli aveva a suo tempo presentato istanza al Comune di Firenze affinché gli venisse concesso uno spazio all'interno del battistero di San Giovanni presso il Duomo, ma tale privilegio non gli venne accordato, poiché l'edificio, che conteneva il fonte battesimale, fu considerato canonicamente incompatibile con la funzione sepolcrale³⁸.

La costruzione e l'arredo scultoreo della nuova cappella sull'area del poco profondo braccio del transetto destro della Basilica venne commissionata all'ormai anziano scultore veneziano Andriolo de' Sanctis, autore di altre importanti imprese nella città dei Carraresi, e in particolare delle arche sepolcrali dei signori di Padova Ubertino (m. 1345) e Jacopo II (m. 1350), già nel presbitero della chiesa domenicana di Sant'Agostino e ora sulle pareti della navata della chiesa degli Eremitani³⁹. Il contratto, uno dei più ricchi e dettagliati di tutto il periodo medievale, venne stilato dall'amico Lombardo della Seta, confidente e segretario di Francesco Petrarca, ma anche frequentatore assiduo della casa Lupi in contrada San

³⁷ DEL MIGLIORE 1684, p. 105.

³⁸ CANTINI 1795, p. 29; BILLANOVICH 1989, p. 261; ANGIOLINI 2006a, p. 590. In relazione alla suddetta richiesta, ci viene tramandata dall'erudizione parmense la data del 1377, ma risulta più ragionevole pensare che Bonifacio abbia indirizzato le sue attenzioni verso la basilica padovana già dal 1372, anno della stipula del contratto, e che la data più tarda costituisca in realtà un refuso. Al riguardo, si veda MELLINI 2000, pp. 209-210, che sostiene, ma senza riferire la fonte, che Bonifacio stipulò il contratto del 1372 a seguito del rifiuto del Comune di Firenze nel 1371. Mi pare che il documento rinvenuto da Louise Bourdua nell'Archivio di Stato di Firenze del 18 dicembre 1375 (ASF, *Diplomatico, Normali, Bonifazio*, 18 dicembre 1375; BOURDUA 1999, pp. 687-697), una quietanza di pagamento agli eredi di Andriolo, non indichi che la cappella in origine fosse stata costruita con l'intenzione di inserirvi solo l'arca dei de' Rossi, ma semplicemente che a questa data era stata realizzata una sola delle due tombe previste e che la seconda tomba venne realizzata di lì a breve, entro il mese di marzo dell'anno successivo, circostanza quest'ultima messa in luce dalla stessa studiosa, anche a fronte di una delle note del registro di spese alla data 1376, in cui compare il termine *arche* al plurale (1372-1379 – *Spese per l'erezione e per la decorazione della cappella di s. Giacomo*, ASF, filza 183/M, c. 8, colonna I; SARTORI 1963a, p. 319; IDEM 1983, p. 459: "Ancora e spexi, gi qua' sono dati, in più volte, a magistro Andriolo e a magistro Zoane per l'overa de le arche, da di XX de novembre de MCCCLXXIII in fin a di XX del meso de março del prebito MCCCLXXVI, ducati CCCCC").

³⁹ Andriolo ricevette parte del pagamento per la realizzazione probabilmente di entrambe le tombe il 26 febbraio del 1351: MURAT 2013, pp. 185-220; SGARRELLA 2014, pp. 20-30.

³¹ ASP, *Corona*, part. 716, ff. 196r-197r; SARTORI 1983, p. 858, doc. 7; BILLANOVICH 1989, p. 266, nota 39; RIGON 1989, p. 246. La sua tomba si trova nel chiostro del capitolo.

³² ASF, *Diplomatico, Spedale di S. Giovanni Battista detto di Bonifacio*, pergamena del 1405, 19 luglio. In seguito i due coniugi dichiararono erede universale dei loro beni l'Ospedale di Bonifacio, cui assegnarono per esecutori testamentari i consoli dell'Arte di Calimala: CANTINI 1795.

³³ KOHL 1988, p. 55; BILLANOVICH 1989, p. 276, nota 72.

³⁴ CENCI 1964, p. 92; SARTORI 1966b, pp. 305-306.

³⁵ BILLANOVICH 1989, p. 261; FRANCO 2003, p. 261.

³⁶ Per la costruzione e la decorazione della cappella di San Giacomo si parla di una cifra complessiva di più di 6000 ducati, una somma davvero considerevole per l'epoca: KOHL 2003, p. 323; FRANCO 2007b, pp. 190-192.

Fermo, mentre tra i testimoni compare il fratello di quest'ultimo, Domenico della Seta, abitante insieme a Lombardo in contrada Sant'Andrea. A redigere il contratto fu il notaio Andrea Codagnelli da Parma, amico fedele di Bonifacio e verosimilmente uno dei sodali, insieme ai della Seta, ai cavalieri di ventura Pazzino e Manno di Aparado Donati da Firenze e di altri uomini d'armi e di lettere, della ristretta cerchia di *familiars* di Francesco il Vecchio, di cui faceva parte lo stesso Petrarca⁴⁰.

Nel contratto vengono puntigliosamente descritti tutti gli elementi e i materiali da utilizzare per la realizzazione della cappella, e nello specifico: 12 colonne di pietra rossa di Verona (broccatello), 12 capitelli di pietra bianca vicentina, 12 basi della stessa pietra, 12 tavolette ("tolele overo piane") di pietra rossa di Verona, 180 lastre quadrate di pietra rossa di Verona e altrettante di pietra bianca vicentina per il pavimento della cappella, pietre rosse di Verona e bianche di Vicenza per i due scalini di accesso alla cappella, 5 archi di pietra bianca di Vicenza per la facciata e altri 5 per il muro di fondo, altra pietra bianca per la cornice marcapiano della facciata e per la parete di fondo, pietre bianche e rosse per la facciata della cappella sopra la cornice, 5 figure di santi in marmo e altrettanti tabernacoli, costoloni ("botaci") di mattoni per le volte a crociera, 3 chiavi di volta figurate ("tre crosare de pietra"), otto pietre per altrettante mensole ("becadegli", ovvero beccatelli⁴¹), una bifora con armatura in pietra sormontata da un'apertura circolare ("con palestrata di pietra viva da lato e in alto compasso di pietra viva"), una pietra per l'altare con il suo sostegno, pietre per due scalini davanti e a lato dell'altare e per gli stemmi ("arme") e i cimieri.

La singolarità del documento non sta solo nella minuziosa elencazione di componenti e materiali, ma anche nelle informazioni che si riescono a cogliere tra le pieghe della sua scrittura, specie in relazione ad altri ambienti di chiesa e convento. Così, ad esempio, per la copertura viene presa a modello la cappella dei Lanzarotto di Treviso, che oggi sappiamo essere la quarta del deambulatorio partendo da sinistra⁴², che dunque era voltata a crociera; per i cinque archi di pietra vicentina era necessario invece guardare a quelli della bottega di Domenico e Lombardo della Seta, mentre la cornice marcapiano della facciata e della parete di fondo doveva essere in pietra bianca vicentina come quella della sala del Capitolo; infi-

⁴⁰ Anche Pazzino Donati è citato come testimone al contratto, insieme a un certo Giovanni di messer Pavino di Sbughi da Ferrara. Si ricorda inoltre che Petrarca scrisse l'epitaffio in versi latini sotto l'arca di Manno Donati allestita nell'andito tra il chiostro del capitolo e quello del Noviziato al Santo: KOHL 2003, p. 320.

⁴¹ FÖRSTER 1846, p. 76, nota 6.

⁴² BOURDUA 2011b, p. 498.

ne, i cinque santi nei tabernacoli dovevano essere in marmo, proprio come quelli costituenti l'ancona dell'altare maggiore, che dunque scopriamo essere ornata con statue scolpite. In più, nel contratto ci si sofferma svariate volte a sottolineare come capitelli e colonne, ad esempio, dovessero essere da Andriolo "lavorati di soa mano", e come il maestro non potesse nel frattempo impegnarsi in altre commissioni, pena il rifacimento delle varie parti o il pagamento di una somma pecuniaria. Tali clausole dimostrano quali fossero le disinvolute consuetudini operative della bottega di Andriolo, e come il maestro gestisse al contempo cantieri diversi, spesso limitandosi a progettare il lavoro e lasciando quindi l'esecuzione materiale ai suoi collaboratori⁴³.

Segue l'atto notarile un altrettanto dettagliato *Liber expensarum*, che copre gli anni dal 1372 al 1382, durante i quali la cappella venne costruita, decorata e arredata⁴⁴. Scorrendo il lungo elenco dei pagamenti, spesso corrisposti da fedeli fiduciari quali Domenico della Seta e Corradino Lupi (un congiunto di Bonifacio)⁴⁵, e incrociando i dati con altre carte d'archivio, è possibile estrapolare alcuni momenti salienti che ci permettono di seguire lo sviluppo dei lavori. Il cantiere si apre otto giorni dopo la redazione del contratto, il 20 febbraio 1372, e prosegue fino al mese di maggio del 1379, quando Altichiero riceve il saldo del pagamento per le pitture ad affresco⁴⁶, sia della cappella che di un altro locale annesso che fungeva da sacrestia, oggi non più esistente⁴⁷. Nel dicembre del 1375, in una quietanza di pagamento rilasciata dai parenti di Andriolo⁴⁸, si parla di una cappella già costruita in onore di san Giacomo apostolo di Galizia, con un altare, una sacrestia e una sola arca lapidea per i parenti de' Rossi,

⁴³ Per il lavoro alla cappella di San Giacomo, Andriolo promette di tenere costantemente con sé sei collaboratori, come si specifica nel contratto: ASE, filza 183/M, c. 5v, colonna I. SARTORI 1983, p. 458. Per la disinvolta condotta di Andriolo: BOURDUA 2010.

⁴⁴ SARTORI 1983, pp. 458-459.

⁴⁵ Domenico della Seta ha provveduto al pagamento degli operai dal 20 febbraio 1372 al 21 luglio 1374; Corradino di Lioneto da Parma, invece, fino alla fine di luglio del 1375: SARTORI 1983, pp. 458-459.

⁴⁶ In questo registro non compare ogni singola uscita per il lavoro svolto dai pittori, ma solo la somma globale di 792 ducati assegnata ad Altichiero a saldo dell'impresa. A quanto pare, come si ricava da un breve accenno nello stesso capitolo di spesa, in un libro a parte oggi irreperibile, il "libro de l. C.", che potrebbe essere il *libro de la cappella* oppure il *libro de la Caterina*, la moglie di Bonifacio, sarebbero comparsi invece tutti i singoli pagamenti: ASE, OB, filza 183/M, f. 8r. Cfr. BOURDUA 2004, p. 112.

⁴⁷ La sacrestia si trovava dove in seguito venne costruita, e dotata nel 1631, la cappella del Crocifisso (oggi detta del Sacro Cuore) su commissione di Camillo Santuliana: SARTORI 1966b, pp. 272-273.

⁴⁸ Si tratta della moglie Eufemia e dei figli Giovanni e Lucia: Andriolo, infatti, muore tra i mesi di agosto e novembre del 1375: BOURDUA 1999, pp. 690-691.

e cioè per il nonno Guglielmo e gli zii Rolando, Pietro e Marsilio⁴⁹. Nel 1376 la cappella viene consacrata, come si ricava dalla lapide affissa sulla parete destra⁵⁰. Al 19 ottobre dello stesso anno risale un documento con il quale Bonifacio, tramite il suo procuratore Andrea Codagnelli, chiede ai frati radunati in capitolo la celebrazione quotidiana di tre messe *pro anima*, da effettuarsi dopo la sua morte, e a tal fine lascia una somma annua di 104 ducati⁵¹. La cappella, tuttavia, era stata dotata di tutto l'arredo necessario allo svolgimento della messa già dal 1374, come si deduce dal lungo e meticoloso inventario presente in fondo al quaderno di spese, tra cui si registrano vesti e paramenti d'altare - cortine, tovaglie, stole, manipoli, pianete, dalmatiche, camici, amitti e cordoni - un messale, un calice con patena e corporale⁵², candelieri, lampade, cesendelli, navicella e turibolo, lettorili, banchi, una campanella, una botticella per l'olio, una scala, tutti oggetti per servire sia all'altare principale della cappella, sia al piccolo altare presente in sacrestia, il quale era dotato di pietra sacra, e dunque vi si potevano celebrare le messe⁵³.

⁴⁹ Vedi *supra*, nota 38.

⁵⁰ Il testo della lapide è trascritto da GONZATI 1852, p. 38.

⁵¹ ASF, *Diplomatico, Normali, Bonifazio*, 19 ottobre 1376; una copia abbreviata di tale documento è in ASP, *Notarile*, t. 407, f. 60r: SARTORI 1983, p. 472, doc. 108. Bonifacio chiese la ratifica della concessione il 3 maggio 1378, mentre un'ulteriore conferma da parte del Ministro generale giunse il 4 giugno 1384, durante il capitolo generale dell'ordine, in quell'anno tenutosi a Padova: ASF, *Diplomatico, Normali, Bonifazio*, 4 giugno 1384; *imbreviatura* in ASP, *Archivio notarile*, t. 407, ff. 147v-148r. Il 29 settembre dello stesso anno, tuttavia, egli decise di far celebrare le messe fin da subito, e per questo si riservò l'usufrutto di certi terreni in Mandria, Abano e Torreglia, in seguito donati alle clarisse dell'Arcella, per il mantenimento e l'officiatura della cappella (ASF, *Diplomatico, Normali, Bonifazio*, 29 settembre 1384; un'*imbreviatura* del notaio è in ASP, *Archivio notarile*, t. 407, ff. 151v-153v: cfr. SARTORI 1983, pp. 474-475, doc. 118. Tali accordi furono ribaditi nel primo testamento del 17 luglio 1385 e in quello successivo del 5 luglio 1388, insieme con l'intenzione di essere seppellito in cappella di San Giacomo: CENCI 1964; LOMBARDI 1992, pp. 174-177.

⁵² Nell'inventario del 1396 il calice viene così descritto: "*Unux calix cum patbena de argento deauratis cum sexdecim smaltis in pede et in pomo, in quorum quatuor sunt arma illorum de Lupis, ponderis unciarum viginti novem quarti medii, deputatus pro capella domini Bonifacii de Lupis*". Il messale invece viene nominato nell'inventario del 1420: "*Unum missale pro capella domini Bonifacii de Lupis cum asseribus copertis corio rubeo, cum una coperta et cum culis sive passaturis de argento, cum armis praedicti domini Bonifacii. Et incipit: Ad te levavi, et finit primus quaternus: Dilexi, et finit in oratione ad Postcomunione Corporis Christi. Et ad Te igitur, sunt duae armae praefati domini Bonifacii*". Cfr. per il messale, VANUZZO BENINATO 1988, pp. 147, 175-176; per il calice, BALDISSIN MOLLI 2002, p. 106.

⁵³ Anche gli stalli erano pronti il 21 luglio del 1374 ("LXX ducati dadi a g[li]i magistri da Venexia per g[li]i seculi"): SARTORI 1963a, pp. 303, 318, doc. XIII.

Non è dato sapere quando esattamente sia iniziata la decorazione ad affresco, né ci è pervenuto alcun contratto stipulato con i pittori. La prima notizia a noi nota relativa al cantiere pittorico risale al mese di luglio del 1376, quando viene effettuato un pagamento per fare abbassare le impalcature e far "conciare la cornisa", ossia sistemare con la pittura le parti vicine alla cornice di divisione tra le lunette e il registro sottostante dapprima coperte dai ponteggi⁵⁴. Dunque a questa data le vele e le lunette erano già state dipinte e le impalcature venivano abbassate di quel poco che bastava per rappezzare le parti basse mancanti. Nel marzo del 1377 vengono registrati pagamenti per far nuovamente abbassare le impalcature e per l'acquisto di cinque stuoie ("store"), verosimilmente da utilizzare per coprire le aperture dei cinque archi di accesso, isolare il cantiere dallo spazio della navata e finalmente procedere all'affresatura dei riquadri bassi. Si può quindi ragionevolmente pensare che l'impresa decorativa sia stata avviata nell'anno precedente, una volta concluso l'allestimento architettonico e scultoreo della cappella, di cui abbiamo notizia fino al 20 marzo del 1376⁵⁵. Dal 1379 fino al 1382, altri pagamenti vengono effettuati per lavori di minor conto. Un'unica voce di spesa, tuttavia, appare rilevante: nello stesso 1379 vengono corrisposti a Rainaldino di Francia 196 ducati per la realizzazione di cinque statue da collocarsi sull'altare maggiore⁵⁶, un arredo che pare dunque essere stato ordinato dopo l'estinzione del cantiere di Andriolo e probabilmente in concomitanza con l'avvio del cantiere pittorico.

L'intitolazione precisa della cappella a san Giacomo apostolo di Galizia, e dunque a san Giacomo maggiore, compare solo dal documento del 18 dicembre 1375, ma è verosimile che questa fosse l'intenzione di Bonifacio fin dal momento in cui l'opera venne concepita. Non è noto da dove scaturisse tale particolare devozione, anche se si può a ragione presumere che il santo, nella sua versione cavalleresca, ovvero come strenuo difensore della cristianità contro gli infedeli (*Santiago matamoros*), incarnasse perfettamente le qualità richieste ad un condottiere trecentesco, ossia la fedeltà al proprio signore e il coraggio in battaglia. Tuttavia, la prima motivazione che condusse Bonifacio ad una tale scelta fu probabilmente la necessità di ribadire con forza l'origine cristiana della propria stirpe, individuando nella leggendaria regina Lupa, convertitasi alla vera fede dopo aver visto i miracoli compiuti dal corpo del santo e fondatrice del santuario a lui dedicato in Galizia, l'antica capostipite del nobile ramo familiare dei Lupi di Soragna, grazie solo all'as-

⁵⁴ BENATI 1992a, p. 99; DE MARCHI 2003, p. 367.

⁵⁵ Diversamente da quello che pensava SIMON 1977, per cui l'avvio del cantiere pittorico era da collocarsi solo sul finire del 1377, nel momento in cui vengono predisposte le cinque stuoie "per lo dipintore" e dopo che si provvede all'innalzamento di nuove impalcature.

⁵⁶ SARTORI 1983, p. 459. Si veda anche il saggio di Michele Tomasi pubblicato in questa sede.

sonanza del nome. A ciò si aggiunge la possibilità che Bonifacio fosse venuto in possesso di alcune reliquie del corpo del santo, come lascerebbe supporre l'*altariolus cum reliquiis intus* citato nel registro della cappella del Lupi in fondo al primo inventario della sacrestia del 1396, che, tuttavia, non specifica quali resti esattamente contenesse⁵⁷. Nel caso vi fossero state alcune reliquie del titolare della cappella, esse avrebbero senza dubbio ulteriormente amplificato l'attrazione devozionale della cappella e sarebbero state esposte nei giorni delle maggiori festività liturgiche, e soprattutto in corrispondenza della festa di san Giacomo, il 25 di luglio. Al pari, dunque, della regina Lupa, che aveva preservato e santificato le spoglie del santo, anche Bonifacio fondava una cappella in suo onore, conservandone i sacri resti ed esponendoli nei momenti stabiliti dal calendario liturgico alla venerazione dei fedeli.

Particolarmente suggestiva appare, inoltre, come notato da John Richards, la coincidenza dell'avvio del cantiere della cappella, nel 1372, con le celebrazioni nella stessa data dell'anno santo compostellano, durante il quale la festa di san Giacomo cadeva di domenica. In tale precisa circostanza (che si verificava con una cadenza regolare di 6, 5, 6 e 11 anni), coloro che manifestavano una particolare devozione nei confronti dell'apostolo e si fossero recati come pellegrini presso la sua tomba avrebbero beneficiato dell'indulgenza plenaria, come decretato da papa Callisto II nel 1122. Il dipanarsi delle storie dell'apostolo maggiore sui muri della cappella potrebbe allora configurarsi come una sorta di ideale viaggio di pellegrinaggio, nella concreta impossibilità da parte dei committenti di compierne uno effettivo. Tale ipotesi troverebbe riscontro nella individuazione della coppia dei Lupi, Bonifacio e Caterina, nella settima lunetta del ciclo raffigurante il *Miracolo dei tori indomiti*, mentre segue - lei in atteggiamento devoto e lui vestito da pellegrino - il carro con il corpo santo trainato dai buoi⁵⁸ (fig. 3), ovvero della sola Caterina inginocchiata e a mani giunte (e i tratti fisionomici lo confermano) presso il santuario galiziano, nella scena successiva del *Battesimo della regina Lupa*⁵⁹ (figg. 4-6).

⁵⁷ BALDISSIN MOLLI 2002, p. 107; BOURDUA 2004, p. 120: quest'ultima studiosa, tuttavia, accenna a due reliquiari, l'*altariolus*, e un altro più grande d'argento, il *tabernaculum longum de argento*, che non contiene però reliquie di san Giacomo maggiore, bensì quelle di Giacomo interciso (cfr. BALDISSIN MOLLI 2002, p. 90).

⁵⁸ RICHARDS 2000, p. 151.

⁵⁹ Non è sicuramente Caterina la figura rappresentata a lato di Bonifacio, colta mentre gli indirizza lo sguardo (fig. 7). Si tratta probabilmente di un giovane membro maschile della famiglia, sia per il tipo di abbigliamento, sia perché non è ammissibile pensare che una donna potesse a quel tempo partecipare ad un consiglio di guerra. Si consideri, inoltre, che Altichiero individua e restituisce in maniera assai peculiare le fattezze di Caterina, come possiamo vedere nel riquadro devozionale e, come si è detto, nell'episodio del *Battesimo della regina Lupa*: NORMAN 1995, pp. 189-190.



Fig. 3 - Altichiero, *Miracolo dei tori indomiti e arrivo del corpo del santo al castello della regina Lupa*, particolare. Padova, Basilica di Sant'Antonio, cappella di San Giacomo.



Fig. 4 - Altichiero, *Battesimo della regina Lupa e consacrazione del santuario*. Padova, Basilica di Sant'Antonio, cappella di San Giacomo.

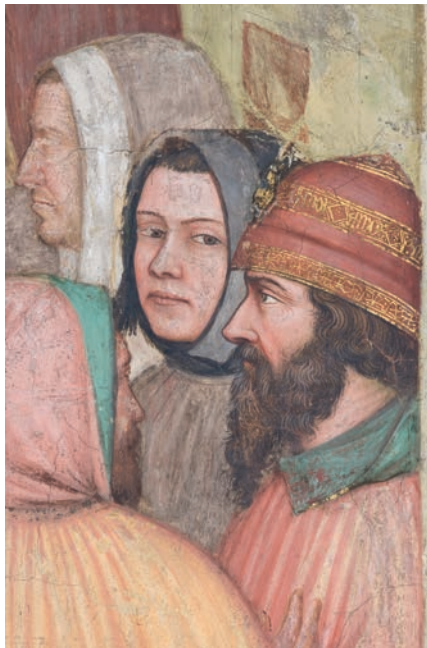


Fig. 5 - Altichiero, *Madonna col Bambino in trono e i donatori Bonifacio Lupi e Caterina dei Francesi, particolare di Caterina presentata alla Vergine dalla santa omonima*. Padova, Basilica di Sant'Antonio, cappella di San Giacomo.

Fig. 6 - Altichiero, *Battesimo della regina Lupa e consacrazione del santuario, particolare di Caterina in atteggiamento orante*. Padova, Basilica di Sant'Antonio, cappella di San Giacomo.

Fig. 7 - Altichiero, *Consiglio del re, particolare della giovane figura accanto a Bonifacio Lupi*. Padova, Basilica di Sant'Antonio, cappella di San Giacomo.

Vista in questi termini, la cappella si configurerebbe allora come una sorta di monumentale *ex voto*, indirizzato alla provvidenziale intermediazione di san Giacomo, a cui la famiglia, nelle vesti della capostipite, aveva offerto la prima ospitalità in terra galiziana. Così, l'intero clan familiare, che qui trovava sepoltura, si auspicava, avendo innalzato una cappella in onore del santo e compiendo idealmente il viaggio compostellano, la totale remissione dei peccati e il conseguente raggiungimento del bene incommensurabile della salvezza eterna.

Ciò non bastasse, Bonifacio si era comunque assicurato fin da subito anche la possibilità di celebrare delle messe *pro anima*, consacrando entrambi gli altari e utilizzando così lo spazio anche in funzione liturgica. Uno spazio, tuttavia, che doveva essere aperto e fruibile e che, soprattutto, doveva agire in funzione celebrativa, ricordando ai fedeli e ai cittadini padovani le vaste imprese e le nobili virtù della famiglia, nonché la rete prestigiosa delle relazioni personali, con i Rossi innanzitutto⁶⁰, ma pure con le più potenti famiglie o i più illustri personaggi della Padova dell'epoca⁶¹.

4. La cappella di San Giacomo, un'impresa condivisa

In un denso saggio del 1988 Mary Edwards ci restituisce in maniera assai efficace le problematiche connesse all'intervento di Andriolo entro una struttura architettonica preesistente, qual era per l'appunto il braccio destro del transetto della basilica, con le sue peculiarità e anomalie costruttive⁶². Dall'analisi serrata della studiosa emerge, a mio modo di vedere in maniera inequivocabile, come la costruzione della cappella di san Giacomo sia stata fin dall'origine un'impresa condivisa e coordinata, concepita in concomitanza di intenti tra la committenza - Bonifacio Lupi con la supervisione dei frati francescani - e i maestri responsabili di entrambi i cantieri architettonico e pittorico, Andriolo de' Sanctis e Altichiero con la

⁶⁰ Come rileva BOURDUA 1999, p. 696 e nota 48, sulla base di una comunicazione di Kay Sutton, anche a Parma, in San Francesco del Prato, vi era lo stesso binomio: la tomba del padre Ugototto Lupi, infatti, si contrapponeva a quella di altri membri della famiglia de' Rossi.

⁶¹ La necessità di mostrare la rete di relazioni personali, che rispondeva alle istanze autocelebrative della famiglia, trovava una perfetta controparte nella pittura di Altichiero, che ritraeva nei suoi dipinti, con sensibilità e incredibile verosimiglianza, personaggi illustri perfettamente riconoscibili, come nel caso di Petrarca e dell'amico Lombardo della Seta o di Francesco il Vecchio e suo figlio Francesco Novello, nella scena del *Consiglio del re*: MARDERSTEIG 1974; PLANT 1981; PLANT 1987; WESTERMANN 2016. Su queste importanti tematiche si vedano inoltre gli studi di Maria Monica Donato: DONATO 1995 e DONATO 1999.

⁶² EDWARDS 1988, ma vedi anche NORMAN 1995b, pp. 179-191.

collaborazione di Jacopo Avanzi⁶³. Si deve infatti ritenere che le ingegnose soluzioni e i raffinati accorgimenti adottati da Andriolo per correggere le irregolarità, smorzare gli aggetti e ampliare le superfici lisce delle murature, siano stati realizzati con la precisa intenzione di dialogare strettamente con le scelte operate dai due pittori, i quali dovettero avere - specie il veronese - un'importante voce in capitolo in merito alla progettazione generale dell'opera.

D'altra parte, si è già detto quali stretti legami di amicizia intercorressero tra la famiglia dei Lupi, i fratelli Lombardo e Domenico della Seta e, tramite loro, verosimilmente lo stesso Petrarca, a sua volta stretto *familiaris* di Francesco il Vecchio. È suggestivo pensare che nel grande riquadro sulla parete est della cappella, raffigurante il *Consiglio del re*, Bonifacio abbia voluto raffigurare proprio la ristretta cerchia di amici - intellettuali e *milites* - che era solita frequentare la sua casa di San Fermo e che magari coincideva con la consorterìa di fedeli consiglieri (tra cui figuravano ad esempio, oltre a tre membri della famiglia Lupi, Bonifacio e i cugini Antonio e Simone di Guido, anche il cavaliere fiorentino Manno Donati e altri uomini d'armi e di lettere padovani delle famiglie da Peraga, Capodivacca, Lion, Negri e Forzatè) più volte radunati dal signore carrarese in vista di conflitti armati, come nel caso del consiglio di guerra convocato nel 1372, di cui ci tramandano i Gatari, prima dello scontro con Venezia⁶⁴. Proprio in quel momento, oltretutto, Altichiero, sempre in società con l'Avanzi, stava lavorando nella reggia dei Carraresi per dipingere vari ambienti con soggetti per lo più tratti dalla classicità, ma soprattutto la *Sala virorum illustrium*, per la quale il signore padovano aveva chiesto l'esplicita collaborazione di Francesco Petrarca e dell'amico Lombardo della Seta⁶⁵, che dalle varie redazioni del *De Viris illustribus* trasse il celebre *Compendium*, manuale di riferimento per l'impresa pittorica. Per quel che riguarda Andriolo, egli fu dapprima impiegato dai signori padovani per l'allestimento delle loro tombe alla metà del secolo, come più sopra detto, mentre il 15 ottobre 1364 veniva assoldato per una cappella con figure presso la chiesa degli Eremitani⁶⁶. Di grande interesse sono inoltre altri due documenti del luglio 1366, in cui il maestro e

⁶³ Non si intende affrontare in questa sede la lunga vicenda critica riguardante l'attribuzione della decorazione (le cui singole responsabilità sono ormai state ben delineate dagli studiosi) e l'attività congiunta dei due pittori, di cui la cappella di San Giacomo rimane allo stato attuale delle ricerche l'unica testimonianza sopravvissuta, benché le fonti ci assicurino della presenza di altre importanti imprese da loro condotte per le corti padane (i Malatesta, gli Scaligeri e i Carraresi), soprattutto di carattere profano. Si rimanda ai seguenti studi: BENATI 1992a e BENATI 2007.

⁶⁴ GATARI 1909, vol. I, pp. 62-64; KOHL 2003, pp. 317-318.

⁶⁵ MOMMSEN 1952, pp. 95-116; DONATO 1995; DONATO 1999, p. 485; RICHARDS 2007; BODON 2009; MURAT 2019.

⁶⁶ MURAT 2013.

il figlio Giovanni vengono ammoniti dal banditore comunale per non avere adempiuto a degli obblighi rispetto ad alcuni lavori, per noi sconosciuti, concordati con il sindaco dei francescani il 2 aprile 1365⁶⁷. Di qualsiasi lavoro si trattasse - e viene il sospetto che potesse avere a che fare con la cappella antistante di sant'Antonio⁶⁸ - è comunque certo che anche Andriolo, prestando la propria opera per i Carraresi, gli Eremitani e i Francescani, in quel momento fosse tra gli artisti prediletti di quella stessa cerchia di potere costituita dalla famiglia regnante e dai suoi *officiales* e che desse un suo personale contributo anche a livello di progettazione in opere cruciali, come quelle che coinvolgevano gli spazi della basilica francescana.

Considerando il successivo sviluppo della cultura artistica padovana negli anni che immediatamente seguirono questa impresa, possiamo affermare che la cappella di San Giacomo fu un vero e proprio cantiere-scuola, per l'unitarietà progettuale e per le molteplici invenzioni figurative, che furono a lungo riproposte dagli artisti successivi. La straordinaria integrazione tra architettura, apparato scultoreo e rivestimento pittorico fanno di questa cappella una sorta di *gesamtkunstwerk*, come ribadisce più volte la Edwards, pur limitando l'uso del termine wagneriano alle sole tre arti maggiori⁶⁹. Tuttavia, la singola struttura della cappella, quale "opera d'arte totale", va a sua volta rapportata al più ampio contesto della basilica e, come già ribadito, in particolare alla generale rivisitazione dell'area destinata ai fedeli, ora connotata in modo più precisamente laico e devozionale.

All'inizio dei lavori Andriolo inserisce perfettamente l'involucro architettonico della cappella nel vano stretto e lungo del transetto (la lunghezza è circa il doppio della profondità, m 15,5 x 8), ma ne riduce l'altezza mediante una copertura in muratura costituita da tre volte a crociera di altezza pari a circa 12,5 metri (fig. 8). Il piano pavimentale rettangolare del braccio del transetto, tuttavia, non presentava una struttura regolare, a causa della maggiore lunghezza del lato orientale rispetto a quello occidentale. Tale asimmetria viene abilmente risolta poggiando la fila di colonne che reggono le arcate d'entrata direttamente nel mezzo del pilastro laterale orientale, e solo sullo spigolo di quello occidentale, prolungando così il lato più corto della struttura (fig. 9). La massiccia intrusione dei due pilastri, e soprattutto di quello ad est, nello spazio della cappella viene smorzata e rettificata inserendo nei recessi murari una fila di stelli lignei dotati di edicole marmoree cuspidate (fig. 2).

⁶⁷ MOSCHETTI 1928, pp. 285-287, pp. 294-296, docc. II, III, IV; WOLTERS 1976, pp. 32-39.

⁶⁸ Vedi *ultra*, nota 72.

⁶⁹ EDWARDS 1988, p. 161 e nota 7.

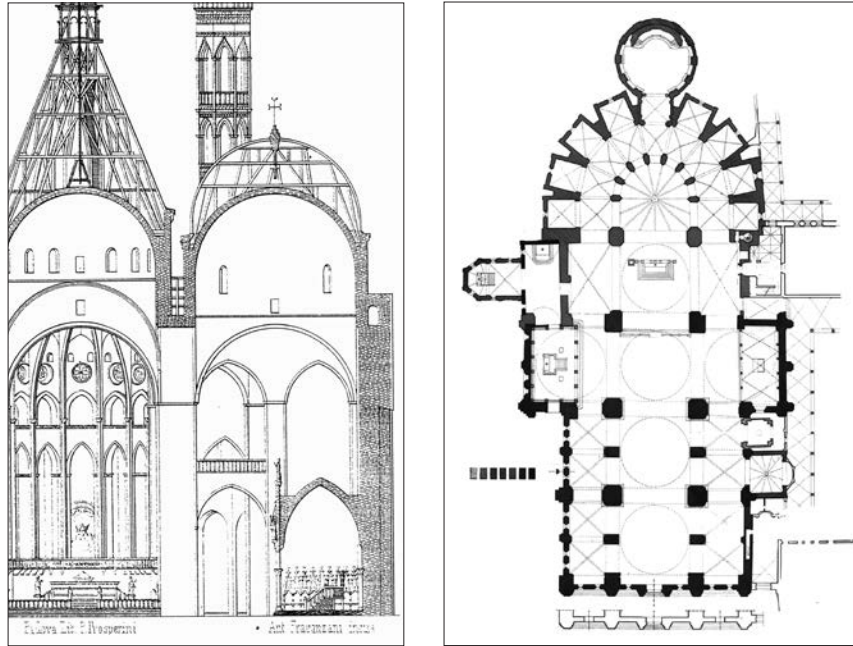


Fig. 8 - Padova, Basilica di Sant'Antonio, cappella di San Giacomo, sezione trasversale (da Gonzati, 1852).

Fig. 9 - Padova, Basilica di Sant'Antonio, pianta (da Gonzati, 1852).

Nonostante l'inusuale andamento longitudinale del vano - che poteva suggerire un accesso da ovest, magari attraverso un vestibolo, con una collocazione dell'altare sulla corta parete orientale - Andriolo sceglie invece di mantenere come orientamento principale l'asse nord-sud, aprendo completamente la struttura verso lo spazio della navata, grazie ad una sequenza di cinque arcate su colonne, ma da esso distinguendola con l'elevazione del piano pavimentale su due gradini. Sopra la galleria, sulla facciata esterna, viene innalzata una parete decorata a scaglie marmoree bianche e rosse, su cui si stagliano cinque statue di *santi* entro edicole dorate - tra i quali primeggia al centro *san Giacomo*, titolare della cappella - che sembrano interagire con lo spettatore invitandolo ad entrare nello spazio sacro della cappella⁷⁰ (fig. 10). Prima dell'aggiunta di primo Cinquecento del cornicione aggettante superiore⁷¹, la ricchezza di materiali (broccatello, oro, scaglie marmoree bicolori) e di decorazioni (foglie e fiori dei capitelli, cornici a torciglione, borchie a traforo) si estendeva anche sull'originario coronamento del prospetto, in

⁷⁰ Gli altri santi sono: *Martino, Pietro, Paolo e Giovanni battista*.

⁷¹ GONZATI 1852, p. 174.



Fig. 10 - Padova, Basilica di Sant'Antonio, cappella di San Giacomo, prospetto frontale.

origine definito da cuspidi arricchite da racemi fogliacei e pigne⁷². La sequenza di cinque archi all'entrata viene quindi replicata sulla parete di fondo, individuando alle due estremità lo spazio per i sarcofagi, la cui posizione simmetrica lascia supporre che fossero entrambi previsti nel piano progettuale, anche se, a ben guardare, essi non sono citati nel contratto iniziale stipulato con Andriolo⁷³. Al centro una vasta sezione di muratura viene utilizzata da Altichiero per sfondare illusionisticamente la parete e collocarvi, all'interno di un ampio paesaggio, il trittico della

⁷² Al di sopra del cornicione si vedono oggi altre quattro statue di *santi* (per cui vedi SPIAZZI 2003), anch'esse attribuibili alla bottega di Andriolo e ivi collocate con i lavori di inizio Cinquecento. Non si esclude, come intuisce FIOCCO 1966b, p. 263, che esse provengano dalla facciata trecentesca della dirimpettaia cappella dell'Arca. Come rileva BRESCIANI ALVAREZ 1965, p. 135, la chiusura con i tipici "gattoni" gotici si deduce dal fatto che gli estradossi delle cuspidi sono stati scalpellati per eliminare gli elementi superiori ricavati nello stesso spessore delle lastre. Il prospetto murario era dunque in origine tutto giocato su nitide partiture di pieni e di vuoti sullo sfondo marmoreo bicolore e sveltava in alto con la lunga teoria di cuspidi e tabernacoli. Come immagine evocativa va richiamato l'affresco *Cavalli* realizzato da Altichiero in Sant'Anastasia a Verona (fig. 11): PICCOLI 2010, pp. 78-84 e tavv. 43-44.

⁷³ BOURDUA 1999, p. 694.



Fig. 11 - Altichiero, *Madonna col Bambino, santi e membri della famiglia Cavalli*. Verona, Santa Anastasia, cappella Cavalli.

Crocifissione (fig. 12). L'effetto finale è dunque quello di un elegante loggiato aperto da entrambi i lati e delimitato sulla parete di fondo da una bassa balaustra marmorea, oggi in parte ridipinta.

Davanti alla *Crocifissione*, ma non addossato alla parete bensì al centro dell'ambiente, vi era l'altare trecentesco originario, in seguito più volte rimaneggiato⁷⁴. Tale collocazione non obliterava la fronte di sarcofago di Bartolomea Scrovegni, che dunque doveva esserci già da prima o essere stata qui trasferita per l'occasione, come d'altra parte suggerisce anche l'altezza della balaustra marmorea, a filo con il lato superiore della lastra. Verosimilmente, le cinque statue di Rainaldino di Francia, collocate sull'altare a mo' di polittico marmoreo, non facevano parte del primo progetto imputabile ad Andriolo, perché altrimenti sarebbero state nominate nel

⁷⁴ BRESCIANI ALVAREZ 1965, p. 137, nota 24, calcola, sulla base della misura del piede padovano, che l'altare si innalzava su un basamento formato da due gradoni alto 35 cm, poggiava su un sostegno in muratura di circa 232 x 143 cm (lunghezza e profondità) e aveva una mensa formata da una lastra di pietra di circa 304 x 178 cm. L'insieme così realizzato non doveva superare, dal piano del pavimento, l'altezza di 130-135 cm. Un primo radicale rimaneggiamento dell'altare dovuto al collocamento delle reliquie di San Felice, cui venne nuovamente intitolata la cappella (SARTORI 1965), avvenne in concomitanza con i lavori cinquecenteschi dell'antistante cappella dell'Arca, e si svolse tra l'ottobre 1503 e il giugno dell'anno successivo. Verso la metà del '600 esso subì ulteriori rimaneggiamenti e ampliamenti, finché, in epoca moderna, nel 1966, l'altare venne smontato e abbassato. Si vedano PROSDOCIMI 1962, pp. 7-13; SARTORI 1963a, p. 299; NEGRI 1966, pp. 365-368.



Fig. 12 - Padova, Basilica di Sant'Antonio, cappella di San Giacomo, parete di fondo.

contratto del 1372 e perché avrebbero impedito in parte la vista del dipinto retrostante; ma, soprattutto, avrebbero replicato in maniera pedissequa quelle già esistenti sul prospetto esterno. Tale arredo fu forse predisposto in corrispondenza di un cambio di uso liturgico nella celebrazione della messa o per assecondare una consuetudine - quella del polittico d'altare - divenuta irrinunciabile. D'altra parte, che la zona centrale occupata dall'altare costituisse il fulcro visivo dello spazio della cappella era suggerito anche dalla tripartizione delle volte a crociera, nonché dalla maggiore ampiezza di quella centrale, che non a caso è dedicata ai quattro *Evangelisti* e alla figura di *Cristo benedicente* sulla chiave di volta⁷⁵ (fig. 13).



Fig. 13 - Padova, Basilica di Sant'Antonio, cappella di San Giacomo, volta centrale.

⁷⁵ Le altre volte contengono le raffigurazioni di quattro *Profeti*, a sinistra, e dei quattro *Padri della chiesa*, a destra, e recano al centro la rappresentazione di due *Angeli*.



Fig. 14 - Jacopo Avanzi, *Disputa tra san Giacomo e Fileto e magie di Ermogene*. Padova, Basilica di Sant'Antonio, cappella di San Giacomo.

Le vele delle volte ritagliano quindi nel registro superiore una serie di ampie lunette destinate alla decorazione affrescata, sei sulle pareti lunghe, una sulla parete corta a est, e due semilunette su quella a ovest, che affiancano la finestra, unica fonte luminosa della cappella, in origine una bifora con armatura in pietra e colonnina centrale. In questo spazio dovevano dipanarsi gli episodi della vita e i miracoli *post mortem* di san Giacomo dipinti dal pittore bolognese Jacopo Avanzi (i primi quattro e il sesto) e dal veronese Altichiero (il quinto, il settimo e l'ottavo)⁷⁶, e dunque in sequenza la *Disputa tra san Giacomo e Fileto e magie di Ermogene*, il *Battesimo di Ermogene*, il *Martirio*, l'*Arrivo del corpo del santo al castello della regina Lupa in Spagna*, i *Compagni di san Giacomo davanti al re di Spagna* e i *Compagni di san Giacomo gettati in carcere*, la *Liberazione e inseguimento dei compagni di san Giacomo*, il *Miracolo dei tori indomiti e arrivo del corpo del santo al castello di Lupa* e infine il *Battesimo di Lupa e consacrazione del santuario* (figg. 4, 14-18, 21).

⁷⁶ D'ARCAIS 2001, che rileva l'aderenza della narrazione al testo della *Legenda aurea* di Iacopo da Varazze. Ma si consideri la più attenta lettura di VALENZANO 2003a, che dimostra, per contro, come i pittori si siano attenuti al brano della *Passio Magna sancti Jacobi* contenuta nel *Liber Sancti Jacobi*, noto come *Codex Calixtinus*, conservato nell'Archivio capitolare della cattedrale di Compostella. Si veda anche la nota seguente.



Fig. 15 - Jacopo Avanzi, *Ermogene trasportato dai demoni al cospetto di san Giacomo, rogo dei libri di magia e battesimo di Ermogene*. Padova, Basilica di Sant'Antonio, cappella di San Giacomo.



Fig. 16 - Jacopo Avanzi, *Martirio di san Giacomo*. Padova, Basilica di Sant'Antonio, cappella di San Giacomo.



Fig. 17 - Jacopo Avanzi, *Arrivo del corpo di san Giacomo al castello della regina Lupa in Spagna e seppellimento del santo*. Padova, Basilica di Sant'Antonio, cappella di San Giacomo.



Fig. 18 - Jacopo Avanzi, *Liberazione e inseguimento dei compagni di san Giacomo; Altichiero, Miracolo dei tori indomiti e arrivo del corpo del santo al castello della regina Lupa; Battesimo della regina Lupa e consacrazione del Santuario*. Padova, Basilica di Sant'Antonio, cappella di San Giacomo, parete di controfacciata.



Fig. 19 - Altichiero, *Sogno di Carlo Magno, Consiglio del re, Battaglia di Pamplona*. Padova, Basilica di Sant'Antonio, cappella di San Giacomo, parete sinistra.

Nel registro inferiore altri ampi spazi rettangolari vengono lasciati alla pittura, e in particolare tutta la fascia mediana della parete est, dipinta dal solo Altichiero e destinata a raffigurare tre episodi di una leggenda posteriore di san Giacomo, legata alla figura del santo come protettore della Spagna contro i mori, e dunque il *Sogno di Carlo Magno*, il *Consiglio del re*, la *Battaglia di Pamplona*⁷⁷ (fig. 19). Sulla parete opposta trova spazio il riquadro devozionale, con la *Madonna con il Bambino in trono* e i *donatori Bonifacio Lupi e la moglie Caterina dei Francesi presentati dai loro santi protettori*,

⁷⁷ Tali episodi sono stati interpretati in passato come il *Sogno di re Ramiro*, il *Consiglio del re Ramiro* e la *Battaglia di Clavigo*, sulla base degli studi di SCHUBRING 1898. Tuttavia, a partire dall'importante articolo di CUÉNOD 1910, che rilegge le fonti testuali e riconsidera le tradizioni iconografiche relative alla battaglia di Clavigo e a quella precedente di Pamplona, viene invece proposto il riferimento alla cronaca romanzesca dello pseudo-Turpino contenuta nel IV libro del *Codex Calixtinus*, il *Liber Sancti Jacobi*, scritto nel XII secolo. A sostegno delle tesi della Cuénod, vedi il denso saggio di VALENZANO 2003a e BOURDUA 2012. Altri autori, come PLANT 1981, RICHARDS 2000 e DONATO 1999, a causa dell'assenza della scena del *Consiglio del re* nelle vicende di Carlo, avanzano invece la possibilità di un'interferenza tra le due tradizioni figurative.



Fig. 20 - Altichiero, *Madonna col Bambino in trono e i donatori Bonifacio Lupi e la moglie Caterina dei Francesi presentati dai loro santi protettori, san Giacomo maggiore e santa Caterina*. Padova, Basilica di Sant'Antonio, cappella di San Giacomo.



Fig. 21 - Altichiero, *I compagni di san Giacomo davanti al re di Spagna; i compagni di san Giacomo gettati in carcere; Madonna col Bambino e i donatori*. Padova, Basilica di Sant'Antonio, cappella di San Giacomo, parete destra.

san Giacomo maggiore e santa Caterina (fig. 20), opera anch'esso del pittore veronese, cui in sostanza spetta tutto il registro basso della cappella. Dall'altro capo, al posto dell'attuale finta finestra gotica inquadrata da un arco trilobo, opera di restauro (fig. 21), pare vi fosse in origine una figura di *san Cristoforo*⁷⁸, che si giustificerebbe nel piano iconografico generale

⁷⁸ Tale *trompe-l'oeil* architettonico fu realizzato da Giambattista Monici nel 1858. Esso copriva una figura di *san Cristoforo* dipinta nel 1771 da Francesco Zanoni con l'aiuto dell'ornatista Antonio Tentori, che a sua volta ricalcava probabilmente un originario santo altichieresco: GONZATI 1952, pp. 114-115, doc. CIII; SARTORI 1966b, pp. 301, 353, doc. XX; D'ARCAIS 2001, p. 14. Per gli interventi di restauro in cappella, vedi: MIGNOSI TANTILLO 2001; BAGGIO 2001, SCARANO ARGIRÒ 2003.

in quanto protettore dei viandanti e pellegrini, e dunque quale figura parallela a quella di san Giacomo.

Lo spazio predisposto da Andriolo trova dunque una controparte perfetta nella decorazione pittorica, che qualificava in modo unitario l'insieme e, come ben delineato dalla Edwards, rendeva palese, soprattutto attraverso i temi cristologici prescelti, la duplice funzione assegnata dal fondatore alla cappella, ovvero la funzione funeraria, in relazione alla presenza dei due sarcofagi con le soprastanti immagini della *Deposizione di Cristo nel sepolcro* (fig. 22) e della *Resurrezione* (fig. 23), e quella liturgica, con lo svolgimento sull'altare delle tre messe giornaliere stabilite da Bonifacio nel suo testamento, cui corrisponde sullo sfondo la raffigurazione della *Crocifissione*. La studiosa individua quindi una serie di interessanti corrispondenze e relazioni, all'interno di un progetto generale concepito in modo che tutti i vari elementi interagissero strettamente. Non sarà il caso di riportarle tutte nel dettaglio, ma ci piace tuttavia ricordarne qualcuna tra le più suggestive. Ad esempio, sull'asse devozionale principale, ossia quella liturgica in direzione nord-sud, dell'altare centrale e del retrostante trittico dipinto, si giustappongono, in alto nella lunetta, il *Martirio di san Giacomo* per decapitazione e, sotto, la scena della *Crocifissione*, e dunque del sacrificio di Cristo per la salvezza dell'umanità⁷⁹ (figg. 10, 12). In quest'ultima, una delle scene più mirabili della carriera di Altichiero, il livido corpo morto del Redentore si erge solitario al di sopra della folla, e in origine si stagliava sul perduto fondale blu, che dobbiamo immaginare di un'intensità pari alla peraltro ridipinta volta stellata sulle vele (fig. 24). Per isolarne la figura ed accentuare il focus drammatico della scena, Altichiero rinuncia alla raffigurazione dei ladroni, a favore della rappresentazione della variegata moltitudine di astanti e, come sua abitudine, di un paesaggio che si perde all'infinito nella fuga prospettica dei costoni rocciosi e delle mura merlate cittadine rappresentate sui lati. La figura di Cristo in croce, oltretutto, nell'ipotesi che poco più tardi, con l'avvio del cantiere pittorico, si fosse progettato anche il polittico scolpito di Rainaldino da porre sull'altare, doveva stare giusto al di sopra della statua della Vergine, colta mentre si volge pietosa verso il figlio benedicente, prefigurandone la passione⁸⁰.

Sopra le tombe pensili, che costituiscono il secondo focus visivo, simmetrico per uno spettatore collocato davanti all'altare, vi sono le già citate immagini della *Deposizione* e della *Resurrezione* (non a caso raffigurata dalla



Fig. 22 - Altichiero, *Deposizione di Cristo nel sepolcro*, lunetta della tomba della famiglia de' Rossi. Padova, Basilica di Sant'Antonio, cappella di San Giacomo.



Fig. 23 - Altichiero, *Resurrezione di Cristo*, lunetta della tomba di Bonifacio Lupi. Padova, Basilica di Sant'Antonio, cappella di San Giacomo.

parte di Bonifacio), sicché, come ancora una volta rileva la Edwards, pare che, nel primo caso, Cristo venga calato nella tomba dei Rossi, e, nel secondo, risorga da quella dei Lupi. Alle estremità della parete si svolge l'*Annunciazione*, da cui comincia la storia della salvezza e che ha il suo fatale epilogo nella *Crocifissione*. Verso i rispettivi sarcofagi guardano, da un lato, il guerriero che spicca al centro dell'episodio della *Guerra di Pamplona* con lo scudo rosso su cui campeggia un leone rampante (fig. 25), identificato con un membro della famiglia dei Rossi, forse il nonno del fondatore Guglielmo o il figlio Pietro⁸¹, dall'altro, nel riquadro devozio-

⁷⁹ EDWARDS 1988, p. 172; NORMAN 1995b, p. 189.

⁸⁰ La posizione centrale dell'altare e le calcolate dimensioni delle statue favorivano, a mio parere, il loro naturale inserimento tra la folla ai piedi della *Crocifissione*. Sarà interessante visualizzarne l'effetto, qualora la presidenza dell'Arca attuasse il proposito di ricollocarle nel loro contesto originario.

⁸¹ EDWARDS 1988, pp. 172-173; DONATO 1999, pp. 489-493. Quest'ultima studiosa si sofferma sull'importanza che i de' Rossi ebbero per la storia carrarese, in particolare Pietro de' Rossi, l'artefice della liberazione di Padova dagli Scaligeri nel 1337. La sua proposta è di interpretare le ultime storie di san Giacomo alla luce del 'mito di fondazione' della signoria carrarese, poiché la liberazione dipinta di Pamplona evoca quella ottenuta, per



Fig. 24 - Altichiero,
Crocifissione, particolare.
Padova, Basilica di
Sant'Antonio, cappella
di San Giacomo.



Fig. 25 - Altichiero,
Battaglia di Pamplona.
Padova, Basilica di
Sant'Antonio, cappella
di San Giacomo.



Fig. 26 - Padova,
Basilica di
Sant'Antonio,
cappella di
San Giacomo,
parete di fondo.

nale, il nipote devoto Bonifacio (fig. 20), posto in maniera inconsueta alla sinistra della Vergine, in modo che lo sguardo si diriga verso l'arca con le sue spoglie mortali e, soprattutto, verso l'immagine del Cristo risorto. In tali riquadri devozionali sono spettacolari i troni realizzati da Altichiero - questo in San Giacomo come quello dell'*Incoronazione della Vergine* in San Giorgio -, vere e proprie micro-architetture raffiguranti chiese o palazzi dell'epoca, che sviluppano e complicano soluzioni precedentemente adottate da Guariento, ad esempio nella grande scena con lo stesso soggetto nella sala del Maggior Consiglio di Venezia o in quella già in Sant'Agostino a Padova⁸², e avranno particolare fortuna nel prosieguo della pittura a Padova, fino agli anni trenta o quaranta del Quattrocento.

Sotto le tombe, invece, si aprono due finte nicchie dipinte (si direbbe una citazione dei "coretti" giotteschi), con all'interno altri sarcofagi marmorei dipinti (fig. 26), che probabilmente si riferivano ad ulteriori tombe terragne delle due famiglie: sappiamo, ad esempio, di quella di Caterina, collocata a destra sotto l'arca del marito e ornata da una bella lastra con il bassorilievo della sua figura, che fu rimossa nel Settecento e traslocata nell'andito vicino alla sacrestia che conduce al chiostro del

l'appunto, per mano dell'avo parmense. Il tema della liberazione della città dal dominio straniero risultava inoltre particolarmente attuale nel momento della minaccia veneziana nel 1372.

⁸² MURAT 2016, pp. 36-46. Sulle ricerche spaziali condotte da Guariento: FRANCO 2007a.



Fig. 27 - Altichiero, *Giustizia*. Padova, Basilica di Sant'Antonio, cappella di San Giacomo, parete di fondo.

Capitolo⁸³. A lato dei mensoloni, entro quadrilobi allungati, sono dipinte a monocromo due virtù, la *Giustizia* (fig. 27) e la *Fortezza* (un altro rimando alla cappella Scrovegni), in riferimento alle qualità che si voleva fossero tramandate dei defunti, mentre sotto a destra, da una nicchia più angusta, si affaccia un frate francescano in atteggiamento orante (forse fra Bartolomeo da San Giorgio?⁸⁴) (fig. 28), che indirizza il suo sguardo verso la *Crocifissione* e fa da asimmetrico contrappunto ai maggiori quattro santi francescani, *santa Chiara*, *sant'Antonio*, *san Francesco*, *san Ludovico da Tolosa*, raffigurati nei polilobi traforati tra i pennacchi degli archi.

⁸³ La lastra terragna di Caterina rimase in cappella fino al 1773, anno in cui i presidenti dell'Arca deliberarono di traslocarla, murandola sulla parete sinistra dell'andito, con il fine di pareggiare il piano pavimentale. GONZATI 1852, p. 115, doc. CIV; SARTORI 1966b, pp. 352-353, doc. XIX; SARTORI 1983, p. 464, doc. 77. Vedi inoltre: GIOVÈ MARCHIOLI 2003, p. 306.

⁸⁴ Come rileva BOURDUA 2003, p. 25, Bartolomeo da San Giorgio fu personaggio importante e rivestì diverse cariche nell'Ordine. Divenne infatti custode al Santo nel 1364, guardiano nel 1378 e infine ministro provinciale nel 1384. Forse frequentava il circolo dei fedeli amici della famiglia dei Lupi: lo troviamo nel Capitolo del 1376 che approva la richiesta di Bonifacio di effettuare le messe *post mortem* e presente a tutti gli atti che confermano i privilegi della famiglia parmense (Capitolo provinciale del 1378 e Capitolo generale del 1384).



Fig. 28 - Padova, Basilica di Sant'Antonio, cappella di San Giacomo, parete di fondo, particolare con figura di frate francescano.



Fig. 29 - Padova, Basilica di Sant'Antonio, cappella di San Giacomo, parete destra, sottarco della finestra.



Fig. 30 - Padova, Basilica di Sant'Antonio, cappella di San Giacomo, pilastro sulla parete sinistra.

Infine, particolarmente intriganti appaiono altre due immagini, in relazione alla struttura della cappella, all'organizzazione dello spazio e all'impianto iconografico generale, incentrato sul binomio morte-resurrezione. All'apice dell'intradosso della finestra, da cui penetra la luce nella cappella, vi è la raffigurazione di Dio in forma trinitaria (fig. 29). Il fascio luminoso, simbolo della sostanza divina, si indirizza verso la parete opposta rivolta a est, là dove sorge il sole, e dove in principio doveva posarsi l'attenzione del riguardante per seguire l'ordine della narrazione degli episodi della vita di san Giacomo.

Nel pilastro nord-orientale, invece, al di sopra di un ulteriore "coretto", da cui si traga uno spazio vuoto, è dipinta la fenice (fig. 30), animale mitologico che, nel momento in cui rinasce dalle sue ceneri, indirizza il suo sguardo verso il disco solare, raffigurato in piccole dimensioni in alto a destra, tra i lobi del

compasso polilobato, e dunque verso il raggio di luce che proviene dalla finestra sulla parete opposta⁸⁵.

5. Il sistema dei partimenti e la finzione architettonica: Altichiero e Jacopo Avanzi

Come in qualche misura si è già anticipato, le scene dipinte sono incardinate in un sistema di partiture e aggetti architettonici costituito dalla galleria di arcate della parete di fondo, dai pilastri laterali del prospetto, dai costoloni delle volte, dai potenti arconi trasversali che sorreggono la copertura e dalle ampie lunette del registro superiore, due delle quali, quelle delle pareti brevi, sono inquadrare da un più spesso arco in muratura. Tale rigorosa intelaiatura architettonica viene ulteriormente potenziata dalla finta architettura dipinta, che si incardina nella partitura reale, dilatandola ed esaltandone la solidità costruttiva e la funzione divisoria rispetto alla successione narrativa⁸⁶. Ciò non toglie che nella maggior par-

⁸⁵ EDWARDS 1991, pp. 379-402.

⁸⁶ Sul sistema dei partimenti, sulla concezione dello spazio e le ricerche prospettiche

te delle scene siano rappresentati più momenti in continuità cronologica di un unico episodio, ma non si tratta di una vera e propria narrazione continua, nella misura in cui ogni scena avviene in contesti ambientali ben distinti, entro gotiche strutture chiesastiche che riecheggiano il Santo o all'interno di sfarzosi palazzi trecenteschi; o ancora, in paesaggi che si distendono a perdita d'occhio, con porte urbane laterali e lontani castelli turriti. Così come, in taluni casi, le membrature reali vengono esaltate, anche tramite sottili espedienti illusionistici - e si veda ad esempio il gioco raffinato di luce ed ombra che pone in risalto il ricco fregio ad intreccio sui costoloni - in altri esse vengono alleggerite e trasfigurate, come negli arconi trasversali, sfondati da quadrilobi da cui si affacciano *santi* e *profeti* e da polilobi con dischi traforati scorciati progressivamente di sotto in su a seconda della posizione del riguardante (fig. 31).

L'elaborazione di tale elemento architettonico pare trasmettersi in poco tempo a Giusto de' Menabuoi, che in quel giro d'anni (e comunque prima del 1378, data del testamento di Fina Buzzacarini, committente dell'opera) stava lavorando al ciclo ad affresco nel Battistero annesso alla cattedrale padovana. In quel frangente, infatti, notiamo l'uso frequente di questa soluzione (per esempio a lato dei *profeti* che affiancano gli *evangelisti* nei pennacchi dei grandi arconi che sorreggono la cupola), riutilizzata anche più tardi nel virtuosistico gioco illusionistico tra la reale interapedine della finestra circolare e i polilobi con dischi traforati, i finti



Fig. 31 - Jacopo Avanzi, busto di profeta. Padova, Basilica di Sant'Antonio, cappella di San Giacomo, sottarco est.

nei maggiori cicli ad affresco della seconda metà del Trecento in rapporto all'ambiente culturale padovano sono fondamentali gli studi condotti da Luca Baggio, in particolare BAGGIO 1994, pp. 173-232. Si vedano inoltre BAGGIO 1988 e BAGGIO 2007. Per alcune riflessioni, non sempre condivisibili, sugli schemi compositivi, la struttura narrativa, le soluzioni prospettiche e il rapporto tra architettura dipinta e architettura reale in Altichiero e Jacopo Avanzi, vedi inoltre CLAUS 2015.



Fig. 32 - Giusto de' Menabuoi, parete di fondo, apparato decorativo con dischi traforati polilobati e oculi con busti di profeti. Padova, Basilica di Sant'Antonio, cappella Belludi.

elementi del rosone in cui plana la colomba dello spirito santo e i tondi con i *profeti Isaia e Geremia*, sopra l'ambiente in cui si svolge l'*Annunciazione* sulla parete di fondo della cappella Belludi al Santo, voluto dalla famiglia Conti e realizzato attorno al 1382, a sfondamento della cappella della Madonna Mora (fig. 32). Ma tornando in cappella di San Giacomo, del tutto trasfigurato è pure il possente pilastro sinistro della facciata, il cui forte aggetto viene smorzato e inserito nella narrazione, tramutandosi in un finta anticamera dell'alcova del sovrano, all'interno della quale viene colto di spalle un armigero⁸⁷ (fig. 33).

È difficile dire se tale complessa struttura illusionistica, che risponde a criteri di razionalità e simmetria, rispetta le cesure angolari e tende a compensare o correggere le irregolarità delle murature all'interno di un tutto organico e ben calibrato, si debba ad entrambi i pittori o al solo Altichiero, considerata la loro contemporanea presenza fin dall'inizio del cantiere per l'esecuzione delle volte, cominciate a sinistra dall'Avanzi (vele con i *profeti*) e terminate dal pittore veronese nelle due campate di destra (vele degli *evangelisti* e dei *dottori della chiesa*). Tuttavia, è possibile affermare che tale razionale organizzazione della parete attraverso una serie di partimenti complessi che interagiscono con gli elementi dell'architettura reale, componendo una potente griglia architettonica, sia maggiormente allineata alla *forma*

⁸⁷ Su queste tematiche, DE MARCHI 2003; IDEM 2013a.

mentis altichieresca piuttosto che alla spazialità empirica e alle spesso incerte restituzioni prospettiche dell'Avanzi, per il quale il fulcro della scena rimane sempre il dialogo serrato tra i personaggi, le cui reazioni emotive vengono esplicitate attraverso una gestualità caricata. In Altichiero, per contro, è l'ambientazione architettonica che prevale, ponendosi in primo piano, e che diventa, nella struttura prospetticamente coerente ed unitaria, la vera protagonista dell'azione, come si può constatare nelle tre scene da lui predisposte (ma in particolare nel *Battesimo di Lupa*, fig. 4). D'altra parte, l'interesse dell'artista veronese per le problematiche spaziali e prospettiche corrisponde pienamente alle contemporanee



Fig. 33 - Altichiero, *Sogno di Carlo Magno*. Padova, Basilica di Sant'Antonio, cappella di San Giacomo.

ricerche di ottica condotte in ambito scientifico presso lo *Studium* cittadino (si considerino gli studi di Giovanni Dondi e quelli di Biagio Pelacani da Parma) e si pone in totale sintonia con il clima di *revival* della sintassi gotica che caratterizza la pittura padovana degli ultimi decenni del Trecento.

Che tale organizzazione sintattica, dal forte impatto illusionistico, spetti quindi ad Altichiero più che all'Avanzi è dimostrato pure dalle più generali scelte compositive dei due pittori, e soprattutto dalla resa spaziale e prospettica degli edifici all'interno delle scene. Se, infatti, il pittore bolognese predilige edifici centrali, non sempre rigorosi nel disegno prospettico, specie sugli annessi laterali, e in cui i personaggi paiono inserirsi a fatica in un poco credibile rapporto proporzionale tra figure e architetture, il veronese invece sperimenta soluzioni più ampie e complesse, costruendo le sue composizioni sulle linee diagonali in forte scorcio per dilatare il più possibile lo spazio e rigirando in maniera spettacolare le sue strutture, in modo da poterle osservare da più angolazioni diverse. Così, ad esempio, il palazzo di Lupa, visto dapprima sul fianco con l'edicola da cui la regina si affaccia nel *Mira-*

colo dei tori indomiti e arrivo del corpo del santo al castello, viene poco dopo ripreso frontalmente, in tutta la sua profusione di elementi gotici, nel citato *Battesimo di Lupa e consacrazione del santuario* (figg. 4, 34), così che comprendiamo come il portico d'accesso timpanato, da cui pare entrare processionalmente la folla mentre ascolta la voce del banditore, sia esattamente dalla parte opposta rispetto alla terrazza di Lupa, che ora fa da sfondo a sinistra alla scena del battesimo⁸⁸. Anche tale espediente, che trova un suo primo riferimento in Giotto stesso agli Scrovegni, ad esempio nei due episodi della *Cacciata di Gioacchino* e della *Presentazione della Vergine al tempio*, dove il recinto presbiteriale è restituito da due punti di vista differenti, piacerà particolarmente a Giusto de' Menabuoi, che nel ciclo ad affresco della cappella Belludi, sperimenterà in forma monumentale un simile virtuoso artificio: l'incredibile struttura del tempio di Gerusalemme, vista frontalmente nella scena della *Predica di san Giacomo*, viene sottoposta ad una rotazione di novanta gradi nel successivo *Martirio del santo* e proiettata in profondità in modo da poterne percepire la straordinaria consistenza in pianta e in alzato⁸⁹. Tale proiezione all'infinito, tuttavia, viene subito contraddetta dal palazzo posto di fronte, le cui linee prospettiche non seguono affatto il medesimo punto di fuga. L'attitudine iperbolica di Giusto, già riscontrabile in forma embrionale nel precedente ciclo del Battistero, esplose dunque a dismisura nella sua prova più tarda, senza però che della sfida altichierese si riesca a cogliere la reale portata. Gli edifici, infatti, pur nella loro straordinaria enfasi, rimangono sullo sfondo e non vengono realmente abitati dalla folla, che risulta stipata in

⁸⁸ BAGGIO 1994, pp. 224-225. Vero è che, come sostiene BENATI 2007, negli episodi del registro superiore assegnabili ad Altichiero, improvvisi scarti prospettici o improbabili rapporti di scala tra architetture e figure (in particolare, si osservi ad esempio la parte alta del *Miracolo dei tori indomiti*, fig. 18, ove si nota un'incoerenza proporzionale tra gli apostoli, che cercano di aggrogare i tori da una parte e ammansire il drago dall'altra, e la regina Lupa con una delle figlie, che osservano la scena sottostante dell'*Arrivo del corpo di Giacomo*) sembrano doversi imputare alle modalità esecutive e alla concezione spaziale di Jacopo Avanzi che, a dire dello studioso, sarebbe pertanto il responsabile di tutta la progettazione del registro superiore, a cui Altichiero si adatterebbe nell'esecuzione pittorica. Tuttavia, a mio avviso, l'idea del palazzo percepibile da più punti di vista, l'articolazione complessa degli ambienti, la disposizione ordinata della folla degli astanti rimandano viceversa ad Altichiero; non si esclude pertanto, fatto salvo l'impianto progettuale generale del sistema illusionistico delle incorniciature da imputare con ogni probabilità al veronese, una collaborazione tra i due in alcuni casi specifici, per lo meno finché Avanzi non scompare dalla scena nel giugno del 1376 (a lui infatti pare riferirsi un documento del 20 gennaio 1378, richiamato da MELLINI 1965, secondo il quale Fiordelisia de' Muzichini chiedeva di poter riscuotere il pagamento di un lavoro svolto dal marito, il pittore Jacopo di Pietro degli Avanzi, deceduto "jam sunt viginti menses": FILIPPINI, ZUCCHINI 1947, p. 148).

⁸⁹ BAGGIO 1988, p. 197; BAGGIO 1994, p. 227.



Fig. 34 - Altichiero, *Miracolo dei tori indomiti e arrivo del corpo del santo al castello della regina Lupa*. Padova, Basilica di Sant'Antonio, cappella di San Giacomo.

primo piano, senza interagire con i portici o le logge, o con gli altri spazi aperti progettati dal pittore. Ciò che si percepisce pertanto è una sorta di scollamento tra figure e architetture, secondo una modalità a suo tempo individuata già da Ragghianti⁹⁰.

All'atteggiamento spazioso di Altichiero, in cui non solo le architetture e i paesaggi, ma pure il tempo pare enormemente dilatarsi, si contrappone la fresca *verve* narrativa di Jacopo Avanzi, in cui l'azione scenica è costruita, come si è già anticipato, attraverso il dialogo serrato e la forza icastica di gesti e sguardi dei protagonisti, in linea d'altra parte con le premesse bolognesi del pittore. Parallelamente ai due diversi modi di impaginare la scena e di costruire lo spazio andrebbero quindi considerate le specificità stilistiche dei due pittori, che rappresentano due approcci molto diversi, e in un certo senso complementari, al mondo giottesco, come d'altra parte sottolineato da un'ampia letteratura critica⁹¹. Così è stata rilevata la

⁹⁰ RAGGHIANI 1987.

⁹¹ Sulla decorazione della cappella, che vanta una prima attribuzione a Jacopo Avanzi da

potente resa volumetrica delle figure di Avanzi, giocata sul deciso chiaroscuro e su un'aspra e dissonante tavolozza cromatica, a confronto con la delicata sensibilità coloristica, fatta di tenui sfumature, e con lo straordinario naturalismo epidermico di Altichiero, frutto di una prima formazione avvenuta in territorio lombardo⁹²; o ancora, la sostanziale differenza tra il registro impostato e solenne di Avanzi, ove ogni elemento, anche lo sguardo più remoto, assumono un peso e un'intensità esistenziali, a fronte della sublime indifferenza di Altichiero, in cui tutto, seguendo la legge inesorabile del tempo, scorre e si perde nel fluire continuo e mutevole della vita.

Tuttavia, non ci si è ancora soffermati abbastanza sull'aspetto progettuale e sulle reciproche responsabilità, soprattutto in merito alla stretta correlazione esistente tra la reale struttura architettonica e i finti partimenti illusionistici, che la sostengono o la enfatizzano, ovvero sul rapporto tra tale poderosa impalcatura e la sapiente orchestrazione narrativa, frutto di una fecondo sodalizio - tra Avanzi e Altichiero - di cui però, anche a causa delle gravi perdite subite relative alle imprese precedenti, ci sfuggono ancora, nel dettaglio, termini e modalità operative.

Abstract

LA CAPPELLA DI SAN GIACOMO

Nel corso del XIV secolo la basilica di Sant'Antonio si apprestava a divenire, oltre che polo di aggregazione religiosa e fulcro identitario cittadino, anche il *pantheon* dell'aristocrazia locale e forestiera della Padova carrarese, almeno a giudicare dalle numerose cappelle gentilizie che vi furono edificate. Tra tutte, spicca quella monumentale voluta da Bonifacio Lupi, che si assicurò, grazie soprattutto alle notevoli disponibilità finanziarie acquisite con l'attività di condottiero e diplomatico e con le rendite patrimoniali, uno degli spazi più prestigiosi all'interno del nuovo assetto liturgico-devozionale con cui venne ridefinito l'edificio francescano.

parte di SAVONAROLA (1446-1447) 1902, pp. 13, 44, 45, ricordiamo anche, tra le fonti più antiche, MICHIEL (1530) 1884, p. 10; VASARI (1568) 1878, pp. 628-634. Per quel che riguarda la storiografia più recente, tra gli studi fino ad ora non citati, *Guida di Padova* 1842, pp. 170-172; FÖRSTER 1846; GEROLA 1909; FILIPPINI 1912; KRUFF 1966; LONGHI (1950) 1973, p. 165; TOESCA 1951, p. 746, nota 273; LONGHI 1958 (1973), pp. 183-184; FIOCCO 1963; MELLINI 1965; PETTENATI 1965; CONTI 1978, pp. 234-238; BENATI 1992b; DE MARCHI 1999, pp. 24-30; HEIN 2003.

⁹² VOLPE 1983, p. 303.

La costruzione e l'arredo scultoreo della nuova cappella vennero affidati, tramite un contratto assai dettagliato, datato 12 febbraio 1372, allo scultore veneziano Andriolo de' Sanctis, mentre ad Altichiero e Jacopo Avanzi venne conferito l'incarico, tra 1376 e 1379, di dipingere sulle sue pareti un ciclo con *Storie di san Giacomo Maggiore*. Il saggio prende in considerazione il monumento nel suo complesso, considerando come l'impresa della cappella di San Giacomo costituisca un esempio straordinario di progettazione congiunta, concepita fin dall'inizio in modo che lo spazio e gli arredi trovassero una controparte perfetta nella decorazione pittorica. Il programma iconografico fu predisposto da un raffinato *concepteur*, forse Lombardo della Seta, in consonanza di intenti tra la famiglia committente - con il suo aristocratico *entourage* - e la potente comunità francescana. Alle *Storie* rappresentate vengono affidati contenuti su più livelli, che possono essere letti in relazione alle vicende del committente e del suo clan familiare, alla necessità di promozione della propria immagine all'interno di una ben oculata celebrazione dinastica e, non ultimo, di una glorificazione politica della casa regnante e della città di Padova. Infine, vengono prese in considerazione le modalità della rappresentazione pittorica, per quel che concerne soprattutto il sistema dei partimenti, la concezione dello spazio e le ricerche prospettiche, all'interno dello sviluppo della cultura figurativa padovana della seconda metà del Trecento.

Abstract

THE CHAPEL OF ST. JAMES

During the course of the fourteenth century, the Basilica of Sant'Antonio in Padua was in the process of becoming much more than a centre of congregation and a cornerstone of civic identity: it was developing into a Pantheon for the local aristocracy, a set of apartments, virtually, for the nobility of Carrarese Padua, at least to judge from the numerous family chapels that were built there. Of all these chapels, one in particular stands out: the monumental chapel erected by Bonifacio Lupi, which he secured thanks to finances gleaned from his activities as a mercenary and diplomat, as well as the earnings from his estate. Lupi's chapel was one of the most prestigious spaces available within the new liturgical-devotional layout that had redefined the Franciscan building in the decades prior.

The construction and sculptural decoration of the new chapel were entrusted, according to a rather detailed contract dated 12 February 1372, to the Venetian sculptor Andriolo de' Sanctis. Meanwhile, Altichiero and Jacopo Avanzi were given the task of painting the chapel's walls with a cycle representing Stories of Saint James the Greater, completed between 1376 and 1379. This essay analyses the monument in its entirety, considering the decoration of the chapel of San Giacomo an extraordinary example of joint programming, conceived from the beginning in a

manner whereby the space and its furnishings would find their perfect counterpoint in the pictorial decoration. The iconographic program was designed by a refined concepteur, perhaps Lombardo della Seta, drawing into alignment the wishes of the commissioning family – with its aristocratic entourage – and the powerful Franciscan community. The representation of the Stories is therefore read on many levels, which this essay seeks to interrogate: as a reference to events surrounding the patron and his family group, as a promotion of their own image within a careful dynastic celebration, and as a political glorification of the reigning family and of the city of Padua. Finally, this essay evaluates the modalities of the pictorial representation, namely the system of partitions, the conception of the space and the perspectival novelties, viewed within the context of the development of Paduan figurative culture in the second half of the Trecento.