

Predella journal of visual arts, n°33, 2013 - www.predella.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - editors@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa / Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Direttore scientifico aggiunto / *Scholarly Associate Editor:* Fabio Marcelli

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:*

Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Annamaria Ducci, Simona Menci, Linda Pisani, Riccardo Venturi

Coordinatore della redazione / *Editorial Coordinator:* Giovanni Luca Delogu

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Main partner & web publisher: Sistema Museo - www.sistemamuseo.it

Web design: *Arianna Pulzonetti*, Sistema Museo, pulzonetti@sistemamuseo.it

Programming & system administration: *Matteo Bordoni*, www.musacomunicazione.it

Predella Monografie - ISSN: 1827-4927 - ISBN: 978-88-6019-678-1

Editore: Felici Editore - www.felicieditore.it

Direttore responsabile / *Managing Editor:* Barbara Baroni

Direttore editoriale / *Publisher:* Fabrizio Felici

Grafica e impaginazione / *Design and layout:* Mara Moretti, InQuota.it, www.inquota.it

Grafica di copertina / *Cover art:* Giuseppe Andrea L'Abbate

Le arche di Ubertino e Jacopo II da Carrara nel percorso artistico di Andriolo de' Santi

This essay investigates the funerary monuments of Ubertino († 1345) and Jacopo II († 1350) da Carrara. Once located in the main chapel of the Dominican church of Padua, Sant'Agostino, and moved into the church of the Eremitani at the beginning of the 19th Century, the tombs are the product of a well established Venetian workshop, that worked under the direction of Andriolo de' Santi. The author proposes a new stylistic and typological analysis of the tombs, which are considered as means of figurative propaganda of the Carrarese court in Padua. The sepulchers are also contextualized within Andriolo de Santi's whole corpus. Indeed, the author discusses some of the most important sculptures carved by the Venetian master and his workshop, and proposes a new hypothesis on the chapel realized by Andriolo in the church of the Eremitani - and no longer existing-, as well as on the tramezzo once located in that same church.

Nel 1588 il domenicano Valerio Muscheta descriveva il tempio di Sant'Agostino a Padova, e ricordava che esso "a Carrariensium nobilissima familia multo aere fuit ornatum, ob id iure Carrariensium Lararium vulgo dicitur"¹. L'entità delle donazioni elargite dai Carraresi e la magnificenza delle opere da loro commissionate, avevano indotto i padovani ad identificare la chiesa dei predicatori con il sacrario stesso dei signori della città. I generosi lasciti, inaugurati nel 1338 da Marsilio da Carrara, che finanzia l'erezione della cappella di San Tommaso d'Aquino, collocata sotto il tramezzo, si susseguirono lungo tutto il corso della Signoria e si conclusero con Francesco Novello, che nel 1388 accordò il privilegio d'esonazione al convento e stanziò dei fondi per la dotazione della cappella maggiore, richiedendo al contempo la celebrazione di messe in suffragio della propria anima². Sebbene i Carraresi si interessassero contemporaneamente anche di altre chiese cittadine, in particolare il Duomo e la Basilica del Santo, che beneficiarono con lautissimi finanziamenti e donazioni di paramenti sacri, Sant'Agostino si candidò precocemente a divenire il *pantheon* della casata: qui furono sepolti almeno sette membri della famiglia, e altri quattordici sono ricordati nell'*Obituario* cinquecentesco della chiesa, dove verosimilmente erano quindi a loro volta inumati³. Di pari passo con l'espansione del potere signorile e con il sempre più solido radicamento in città, la famiglia scelse di abbandonare la periferica abbazia di Santo Stefano a Carrara, fino ad allora privilegiato sito dinastico di sepoltura, in favore di una sede collocata

nel centro di Padova⁴. Come la reggia, che proprio allora si andava completando, anche Sant'Agostino divenne strumento di propaganda politica per immagini, e di autocelebrazione del casato⁵. Tale volontà si esprime in maniera evidente nel sontuoso allestimento della cappella maggiore, dove sullo sfondo di un articolato ciclo dipinto da Guariento si stagliavano due dei più fastosi monumenti funebri del Trecento veneto: le arche di Ubertino (fig. 1) e Jacopo II (fig. 2), installate rispettivamente sulle pareti sinistra e destra della cappella⁶. I due sepolcri si trovano ora nella chiesa degli Eremitani, dove vennero ricomposti negli anni Venti del XIX secolo a seguito della demolizione del tempio di Sant'Agostino⁷.

Una ricevuta di pagamento emessa a Venezia da tre scultori lagunari, resa nota nel 1899 da Gerolamo Biscaro⁸, permette di precisare cronologia, committenti e artefici delle arche carraresi. Il 26 febbraio del 1351 i lapicidi Andriolo de' Santi, Alberto di Ziliberto e Francesco di Bonaventura rilasciavano a Pasquale di Guglielmo, fattore dei nobili *vires* Jacopino e Francesco il Vecchio da Carrara, una quietanza in cui dichiaravano di aver incassato 100 ducati d'oro per la realizzazione di un'arca «cum toto suo fornimento lapideo» che si impegnavano a completare entro l'aprile successivo; l'opera era destinata ad accogliere le spoglie di Jacopo II da Carrara. A breve distanza dalla morte del Signore, assassinato il 19 dicembre del 1350, i successori Jacopino e Francesco, fratello e figlio del defunto, si erano prodigati per dare degna sepoltura al predecessore, come del resto dimostrano anche le cronache dell'epoca che narrano di fastosi e spettacolari funerali, nonché la rapidità con cui il sontuoso sepolcro fu allestito⁹. Sebbene i tre scultori siano citati nel documento in modo paritario, è opinione largamente condivisa dalla critica che Andriolo venisse investito di un ruolo dirigenziale, in virtù della sua pregressa esperienza di *protomagistro*; il veneziano, infatti, aveva già lavorato per i frati francescani di Vicenza nella cui chiesa, intitolata a San Lorenzo, aveva realizzato fra 1342 e 1345 due portali, di cui rimane quello in facciata¹⁰; il dettagliato registro di spese stilato dai frati offre importanti informazioni sull'opera, così come sull'organizzazione del cantiere e la gestione finanziaria del lavoro, e indica appunto in Andriolo il direttore -spesso assente- dei lavori e il coordinatore della nutrita bottega¹¹.

La quietanza del 1351 non fa alcun cenno all'arca di Ubertino da Carrara, morto nel 1345; ragioni stilistiche e formali inducono nondimeno ad attribuirgli la stessa bottega cui spetta la realizzazione del monumento di Jacopo. L'evidente legame tipologico e stilistico fra i sepolcri, oltre che la loro vicinanza fisica nel luogo che si avviava a divenire il sacrario della casa regnante, evidenziava efficacemente la continuità dinastica dei Signori patavini, e mirava a stabilire un canone estetico in cui l'intera casata potesse identificarsi.

Pur nelle differenze stilistiche e qualitative dovute alla presenza di più mani, non sempre singolarmente individuabili, le arche si caratterizzano infatti per il

riferimento ad un comune modello di base rispettato nei dettagli. I sepolcri scolpiti sono sorretti da mensoloni con decorazioni vegetali, di sapore classicheggiante (figg. 3-4). Sulla base mistilinea si ergono cinque figure armoniosamente disposte all'interno di nicchie a conchiglia: in entrambe le opere, una *Vergine con Bambino* al centro e quattro *Angeli cerofori* agli angoli. Sulla fronte del catafalco, nella porzione superiore, quattro *Angeli oranti* a mezzo busto, con le ali aperte e le mani giunte in preghiera, osservano un'ideale spettatore. Altri due *Angeli genuflessi* si dispongono sui due lati brevi del catafalco, e nel tentativo di mantenere l'instabile equilibrio piegano ali e gambe in vivaci posizioni (fig. 5).

Sul sarcofago sono adagiati i *gisants* che ritraggono con efficace realismo i due Signori cittadini (figg. 6-7). Appena inclinati verso il basso, in modo da risultare ben visibili, i due defunti sono compostamente sdraiati con le braccia conserte. La morte non li ha privati della dignità, né del vigore che li aveva contraddistinti in vita: le vene guizzano sotto la pelle sottile delle mani, mentre il nobile volto pare attardarsi in ultimi pensieri con espressione concentrata, che corruga la fronte e tende le sopracciglia. Lo scalpello dell'abile scultore indugia su dettagli di grande realismo, resi con straordinaria perizia tecnica e amorevole cura per i più minuti particolari: il morbido cuscino su cui posano i piedi dei defunti, resi visibili da un improvviso arricciarsi della stoffa dell'abito; il soffice guanciaie che sostiene e avvolge appena il capo dei Signori, impreziosito da decorazioni quadrifogliate su cui si innestano fronzute nappine, e fasciato da una federa trattenuta da una fila di bottoni che a stento riescono a contenerlo, così dilatato sotto il peso del corpo che su esso si adagia. Il potente naturalismo delle fisionomie ha indotto ad ipotizzare l'uso di maschere funerarie, che tuttavia è forse superfluo chiamare in causa: i veneziani disponevano infatti di un modello di grande scuola, la scultura di *San Simeone Profeta* di Marco Romano, a cui è possibile collegare altre opere che dimostrano una precoce e consapevole reazione al naturalismo centroitaliano, del resto già prontamente recepito, a Padova, dal Maestro delle tombe Scrovegni e Salomone¹².

Ai piedi di Ubertino si trovava un tempo il noto modellino scolpito della città di Padova (fig. 8), musealizzato dopo la seconda guerra mondiale; se la critica è concorde nel riconoscere la qualità dell'opera e la precocità di una così attenta rappresentazione cittadina, l'effettiva pertinenza della scultura alla tomba di Ubertino è stata al contrario posta spesso in dubbio¹³. Sebbene si rintraccino analoghi soggetti anche in altre opere trecentesche, dove il riferimento alla topografia urbana serviva a visualizzare il raggio d'azione e l'espansione territoriale del potere signorile, considerazioni tecniche consigliano nel nostro caso una certa cautela¹⁴: le foto di inizio Novecento e l'incisione del Litta (fig. 9) che mostrano il modellino ai piedi di Ubertino lasciano chiaramente vedere una base di appoggio formata da un pilastrino decorato da foglie d'acanto, distrutto durante i bombardamenti della seconda guerra mondiale¹⁵. Osservando il sepolcro

nel suo stato attuale non è immediatamente comprensibile come esso si potesse saldare alle porzioni sottostanti dell'arca: i due lati brevi del cataletto risultano infatti identici e, si direbbe, completi nella loro versione presente (fig. 5), mentre tipologia e stile del pilastrino, così come osservabili nell'incisione e nella foto, non appaiono coerenti con le altre porzioni del monumento. E' quindi possibile che si trattasse di un rimontaggio successivo, non previsto nella prima fase progettuale. Un tale riallestimento avrebbe ben potuto essere realizzato *ab antiquo*, e anzi gli stessi Signori avrebbero potuto programmare un ammodernamento delle tombe di famiglia che mostrasse Ubertino, celebre per l'intensa attività edilizia da lui patrocinata, nelle vesti di *Pater patriae*, del resto richiamate anche nell'iscrizione latina che completa il sepolcro¹⁶. Una tale ipotesi potrebbe allora dar ragione anche della presenza di Bonino da Campione, efficacemente dimostrata da Laura Cavazzini¹⁷. Sulla base di convincenti raffronti stilistici la studiosa ha infatti confermato l'attribuzione a Bonino, già suggerita da Wilhelm Valentiner¹⁸, delle sculture con la *Vergine con Bambino* e gli *Angeli cerofori* del sepolcro di Ubertino, e della sola *Vergine con Bambino* di quello di Jacopo (fig. 10). Laura Cavazzini ha dimostrato come le sculture padovane siano databili alla fase matura dell'attività dello scultore. Attivo a Verona per l'arca di Cansignorio della Scala nel 1375¹⁹, Bonino fu forse ingaggiato anche dai Carraresi per donare una nuova e più moderna *facies* ai sacelli degli importanti avi, ovvero per terminare un'opera lasciata incompiuta dalla bottega di Andriolo, che – dicono le fonti – aveva il difetto di lasciare talvolta i lavori inconclusi²⁰. La prima ipotesi, tuttavia, appare a mio avviso come la più probabile, e meglio si adatta alle pretese della casa regnante di Padova, che difficilmente avrebbe tollerato che lo scultore non portasse a termine il lavoro. Nella stessa occasione i Signori poterono forse ordinare anche il modellino della città di Padova da collocare ai piedi di Ubertino. Francesco Novello, del resto, commissionava proprio negli stessi anni un'altra riproduzione in miniatura di Padova, la «civitas de auro puro», un reliquiario destinato alla Basilica del Santo che più tardi lo stesso Novello requisirà per sostenere le spese della guerra contro Venezia²¹. Poiché il Carrarese stanziò numerosi finanziamenti in favore della chiesa domenicana, alcuni dei quali utilizzati forse per accrescere il decoro del sacrario di famiglia con una nuova pala destinata all'altare maggiore²², mi chiedo se non gli si possa attribuire anche la commissione del modellino scolpito. Le due riproduzioni urliche, forse analoghe negli esiti formali, avrebbero quindi assolto da un lato alla funzione di porre la città sotto la protezione del suo patrono, e dall'altro di manifestare l'indissolubile legame esistente fra Padova e la dinastia dei suoi Signori. La mancanza di policromia tanto sulla superficie del modellino quanto su quella delle sculture di Bonino, sembra del resto confermare una loro esecuzione in un momento diverso e successivo alla rifinitura pittorica delle sculture uscite dalla bottega di Andriolo, che, secondo la prassi dell'epoca, venivano dipinte in stretta concomitanza al loro allestimento sulle pareti murarie.

Entrambe le arche sono inquadrate da baldacchini scolpiti su cui un tempo campeggiava l'insegna di famiglia, scalpellata dopo la conquista di Padova da parte della Serenissima. Figure di santi si mostrano all'interno di soglie archiacute poste sulla fronte e sui lati della struttura, separate verticalmente da fioroni a larghi petali carnosì: si riconoscono, nel sepolcro di Ubertino, *Andrea* e *Caterina d'Alessandria* sul fianco sinistro (fig. 11), *Leonardo* e *Paolo* su quello opposto (fig. 12); sulla fronte stanno due diaconi con incensiere, fra cui forse *Daniele*, patrono di Padova, un santo francescano talvolta identificato in Francesco stesso ma da riconoscere piuttosto in *Antonio da Padova*, e un domenicano, con palma del martirio (fig. 13). Quest'ultimo va a mio parere identificato in *Pietro Martire*, canonizzato nel 1253. In anni vicini a quelli che ci interessano il santo veronese era stato oggetto di rinnovate attenzioni che ne avevano certo rilanciato la fama: nel 1340 era infatti avvenuta la solenne traslazione delle sue spoglie nel sepolcro scolpito da Giovanni di Balduccio²³. E' possibile che la presenza del santo martire venisse suggerita dai frati domenicani, che di concerto con i Carraresi avevano stabilito l'iconografia della decorazione scultorea e pittorica, obbedendo in questo caso alla volontà di proporre una versione aggiornata e moderna dell'ordine attraverso il riferimento ad un santo in quel momento particolarmente attuale.

Nel sottarco dello stesso monumento di Ubertino sono presenti sei busti di *Profeti* efficacemente differenziati nelle fisionomie e negli atteggiamenti (fig. 14): i vivaci personaggi si agitano sotto la dura superficie del marmo, e con palpabile veemenza trattengono gli svolazzanti cartigli mentre un serrato ma silenzioso dialogo si indovina osservando la animata gestualità delle mani che -ora disarticolate e di dimensioni eccessive; ora in pose più realistiche e meglio costruite- si impongono alla vista dell'osservatore quasi a palesargli le singole profezie. Al centro la *Vergine orans* veglia benevola sul Carrarese, in origine smagliante nella finitura policroma che comprendeva raggi dorati di cui rimangono solo i tratti incisi.

Identica disposizione hanno i santi che corredano il sepolcro di Jacopo (fig. 15). L'*Annunciazione* ha luogo nel registro inferiore del baldacchino: *Gabriele* irrompe da sinistra portando l'annuncio, mentre la *Vergine* si ritrae verso destra in un gesto di stupore, con scarto così vivace che l'aureola si sovrappone al margine esterno della cornice. Un vigoroso *Pietro*, con indisciplinata barba e capigliatura, osserva dall'alto e trattiene con la sinistra le pesanti chiavi, mentre dal lato opposto *Giacomo* poggia saldamente sul bastone da pellegrino e mette in mostra un libro dalla dettagliata copertina. Un ben caratterizzato *Antonio Abate* con campanella e bastone spicca sul lato sinistro, e subito sotto un domenicano, probabilmente *Tommaso d'Aquino*, scosta un lembo del manto con gesto deciso (fig. 16). Dalla parte opposta vi è un santo francescano, talvolta riconosciuto in *Antonio da Padova*²⁴; l'attributo della croce, e lo strappo sulla stoffa dell'abito evidentemente pensato per mostrare le stigmate sul costato, realizzate in pittura, lo identificano piuttosto in *Francesco*. Poco sopra

una santa con giglio e corona trattiene elegantemente la veste; potrebbe trattarsi di *Giustina*, matrona civica e santa fra le più venerate a Padova (fig. 17). Nel sottarco sei santi si dispongono all'interno di cornici modanate (fig. 18): il *Battista* benedice e regge un cartiglio in cui si leggono ancora alcune lettere, tracciate in pittura, mentre i cinque compagni mostrano disciplinatamente dei voluminosi libri aperti. Fra essi si riconoscono un domenicano, probabilmente lo stesso *Domenico*, due vescovi fra cui verosimilmente *Agostino* e forse *Prosdocimo*, a completare il gruppo dei santi protettori di Padova. Al centro il *Cristo benedicente* reca a sua volta il libro, in cui ancora si può leggere l'iscrizione pressoché integra.

Due angeli a mezzo busto entro clipei, infine, sorridenti e come rapiti in una felice visione, pregano per la sorte dei principi dalla fronte di entrambi i baldacchini, che sono rivestiti da sottili lastre marmoree. Non è escluso che le sommità di queste ultime strutture, che ora hanno terminazione rettilinea, fossero in origine completate da un coronamento analogo a quello che decora il sepolcro di Fina Buzzacarin in Battistero, talmente simile ai precedenti di Sant'Agostino da essere stato spesso attribuito alla medesima bottega²⁵. Che le arche carraresi abbiano subito rimaneggiamenti e perdite, anche in seguito al loro rimontaggio ottocentesco, pare suggerito da ulteriori osservazioni: anzitutto nel sepolcro di Ubertino la posizione di diversi santi deve essere stata invertita, alterando l'ordine formale e iconografico con cui le coppie erano formate. Sulla fronte del baldacchino, *Antonio* e *Pietro martire* dovevano probabilmente fronteggiarsi sullo stesso registro, così come i due santi diaconi. Sui fianchi laterali invece, la posizione di *Paolo* e *Andrea* deve essere stata scambiata poiché entrambi sono ora incoerentemente rivolti verso il muro su cui il sepolcro è allestito²⁶. L'arcosolio di Ubertino, inoltre, doveva verosimilmente poggiare su due colonne simili a quelle che ancora sostengono la struttura gemella di Jacopo. Si sono invece fortunatamente salvate vaste porzioni della sgargiante finitura policroma che rivestiva in origine personaggi ed elementi decorativi, parzialmente rimessa in luce durante l'ultimo restauro. Essa esalta al massimo le caratteristiche delle sculture, e nella scelta di materiali tanto preziosi, quali l'oro e l'azzurrite, manifesta la forte volontà di esibire sfarzo ed opulenza degni della corte.

La critica si è ampiamente adoperata in esercizi attributivi per le sculture carraresi, a tutta evidenza assegnabili a molte mani di altalenante qualità, da immaginare certo più numerose rispetto ai tre scultori citati nella quietanza del 1351. Le stesse mani si rintracciano in altre opere assegnabili alla seconda metà del Trecento, e, sebbene sia possibile circoscrivere brevi cataloghi che mostrano di spettare allo stesso lapicida, non è altrettanto semplice individuarne il nome fra i molti artisti citati dai documenti accanto ad Andriolo, e ai quali non è riconducibile alcuna opera certa che possa funzionare da valido elemento di riferimento per specifiche attribuzioni²⁷.

Pur nelle evidenti differenze qualitative i due mausolei si caratterizzano nondimeno per la stretta uniformità tipologica e formale, che, come già osservato, presuppone una precisa volontà di omologazione. Tale criterio si situa perfettamente nel campo delle scelte artistiche dei signori di Padova, e ha un riscontro nelle pratiche di gestione funeraria contemporaneamente attuate dalle altre corti padane, che nella spettacolarizzazione della morte trovavano un valido strumento di celebrazione e legittimazione dinastica²⁸. La stessa tipologia adottata per le arche padovane risponde precisamente alle esigenze dei Carraresi, situandosi nel solco di una ben attestata tradizione cittadina ma rinnovandola tuttavia per adattarsi alle aspirazioni e alle pretese specifiche della Signoria: la tipologia del sepolcro, ad acroteri e con colonne, vanta prestigiosi precedenti a Padova, che affondano le radici nell'illustre origine storica della città e che in anni di poco anteriori venivano rilanciati da autorevoli personaggi²⁹. Anche la scelta di decorare la fronte dei baldacchini e dei sepolcri con lastre marmoree può avere avuto un significato specifico, da leggere in relazione alle tombe di santi che proprio allora, a Padova, si andavano ornando di marmi di diversa qualità, a cui erano attribuiti precisi valori simbolici³⁰. Così le evidenti citazioni classicistiche ben si inseriscono nel contesto degli interessi intellettualistici coltivati dai Signori, che accoglievano nella propria corte un vivace circolo preumanistico, e che negli stessi anni decoravano numerosi ambienti del proprio palazzo privato con articolati cicli pittorici tratti dalla storia antica³¹.

Altrettanto oculata dovette essere la gestione dell'integrazione, non solo figurativa ma anche iconografica, fra le sculture e le pitture che decoravano la cappella. A Guariento di Arpo, pittore prediletto dei Signori, fu infatti affidato il compito di dotare l'ambiente di un vasto ciclo dipinto, che se da un lato era funzionale alle esigenze liturgiche e didattiche dei frati domenicani, contribuiva dall'altro ad aumentare la glorificazione della dinastia dei committenti. Come ho argomentato in altra sede³², la lettura incrociata dei documenti d'archivio e dei superstiti frammenti pittorici, strappati poco prima che la chiesa venisse abbattuta e conservati ora in vari musei, permette di formulare un'ipotesi circostanziata sulla originaria collocazione e iconografia dei dipinti: i lacerti con *l'Incoronazione della Vergine* e *i Ritratti di Ubertino e Jacopo II da Carrara* facevano parte di un'unica composizione collocata verosimilmente sull'arco trionfale che dava accesso alla cappella. Si trattava, quindi, di una assai vistosa scena di *Commendatio animae*, in cui i due defunti erano presentati alla Vergine e al Figlio dalla folta assemblea di angeli e santi che li accompagnava (fig. 19)³³. All'interno della cappella dovevano invece essere narrate le vicende del santo titolare della chiesa, in un ciclo di cui rimane un frammento ora a Innsbruck che mostra il *Battesimo di Alipio*, fidato compagno del vescovo di Ippona. *Storie di Cristo*, da cui resta il *Battesimo di Gesù* ora a Pavia, dovevano occupare la parete opposta. Non è escluso, ed è anzi assai probabile, che

altre figurazioni decorassero le lunette sovrapposte ai sepolcri, aderendo ad una tradizione assai diffusa all'epoca.

Pitture e sculture vanno certo lette in parallelo, come parti distinte ma non indipendenti di un'unica opera, e si devono intendere quale espressione delle specifiche volontà dei domenicani e di quelle dei Carraresi. Le diverse esigenze dei predicatori e dei Signori si colgono con evidenza nelle scelte dei santi raffigurati nei due *media*. Ai Carraresi si deve probabilmente la decisione di inserire santi non direttamente legati all'ordine domenicano: così, ad esempio, i quattro patroni civici, disciplinatamente distribuiti a coppie sui due sepolcri, *Daniele* e *Antonio* per Ubertino, *Prosdocimo* e *Giustina* per Jacopo, erano probabilmente chiamati a manifestare l'indissolubile legame dei defunti con la città su cui essi avevano regnato. Ancora ai Carraresi si può forse attribuire la presenza di *Andrea* e *Caterina*, così come quella di *Giacomo*, omonimo e protettore di Jacopo, e dell'*Annunciazione*, assai diffusa in contesti funebri trecenteschi per il significato salvifico che le era attribuito³⁴. Ad indicazioni dei frati si possono invece ricondurre le figure di santi in vario modo collegati all'ordine dei predicatori: *Pietro martire*, *Antonio Abate*, *Tommaso d'Aquino*, *Francesco*, *Domenico*, *Agostino* e *Antonio da Padova* ben rappresentano gli ideali di fede dei domenicani, basati sull'esperienza eremitica e pauperistica, nonché sulla predicazione e sulla riflessione teologica³⁵. Il campionario di sacri personaggi doveva essere completato da quelli dipinti, e non solo *Agostino* sulle pareti dell'abside, ma anche le molte comparse che abitavano la popolosa *Incoronazione della Vergine* sull'arco trionfale della chiesa. In tal modo, i Carraresi disponevano di un corteo di grande prestigio cui affidare le sorti della propria anima, analogamente a quanto più tardi faranno in Battistero, mentre i religiosi potevano fruire della raffigurazione dei principali santi dell'ordine, tutti presenti in cappella, in una sorta di galleria celebrativa dell'ordine stesso e delle sue origini.

Come già detto, ad Andriolo potrebbe spettare l'ideazione dei monumenti e la direzione del cantiere; il modello messo a punto dallo scultore riscosse grande successo e fu riproposto fino all'inoltrato secolo successivo³⁶.

Lo stesso Andriolo, del resto, pare aver monopolizzato il mercato dell'entroterra veneto a partire dalla metà degli anni Quaranta, aggiudicandosi tutte le commissioni più prestigiose. La sua attività successiva all'impresa carrarese è testimoniata da una serie nutrita di sculture destinate all'arredo dell'altare o ad essere esposte in tabernacoli e baldacchini, di cui rimangono gli esemplari ora in cappella Sanguinacci agli Eremitani di Padova, in collezione Longari a Milano (fig. 20), e nel Santuario della Madonna del Monte a Teolo³⁷. Ad un allestimento di tipo diverso rimandano invece due bassorilievi di collezione privata, che mostrano la *Madonna in trono col Bambino* (figg. 21-22), da assegnare forse alla bottega più che all'intervento diretto del maestro³⁸. Non mancarono le commissioni in ambito laico, giusta l'attribuzione

alla sua mano del *Tito Livio* di Padova e del *Capitello 21* di Palazzo Ducale a Venezia³⁹.

Fu tuttavia in ambito funerario che Andriolo si guadagnò il maggiore prestigio, certo sulla scia di quanto realizzato per i Carraresi. Egli divenne infatti lo scultore per eccellenza a cui affidare commissioni funebri, sempre affiancato dai più abili pittori dell'epoca, in una calibrata integrazione iconografica e formale di pittura e scultura.

Un documento del 1373 lega il nome di Andriolo a quello di Giusto de' Menabuoi: in quell'anno il cavaliere tedesco Enrico Spisser chiedeva di essere sepolto agli Eremitani, lasciando agli esecutori testamentari il compito di provvedere al sepolcro⁴⁰. A Giusto de' Menabuoi essi affidarono la parte pittorica, mentre Andriolo ricevette 6 ducati «pro una lapide supra sepulturam dicti Henrici posito». L'esatta ubicazione della tomba Spisser, non più esistente, non è specificata; l'ipotesi più accreditata fu avanzata nel 1970 da Sergio Bettini, che identificava in un riquadro votivo nella cappella absidale sinistra la mano di Giusto, e vedeva nel cavaliere lì raffigurato in preghiera ai piedi della Vergine il ritratto di Enrico⁴¹. Come già argomentato da Silvia D'Ambrosio, è quindi possibile che l'opera di Andriolo si configurasse come una lastra tombale terragna, da immaginare in linea con il ritratto affrescato del cavaliere⁴². La lapide poteva essere dotata di iscrizione e di una ulteriore raffigurazione del defunto, incisa nel marmo, poste a tramandare l'identità del cavaliere lì sepolto.

Se la tomba Spisser era un'opera caratterizzata da una certa sobrietà, ben altro respiro ha la cappella funebre commissionata da Bonifacio Lupi di Soragna nella Basilica del Santo, realizzata fra 1372 e 1376, che prevede la fastosa compresenza di pittura, scultura e architettura. Altichiero e Jacopo Avanzi condussero la magistrale opera pittorica, mentre Andriolo si impegnava ad eseguire di sua propria mano le sculture, impresa condotta a termine dalla bottega e da Rainaldino di Francia dopo la morte dello scultore veneziano, avvenuta nel 1375⁴³. Ad Andriolo spetta senz'altro anche la progettazione architettonica dell'intera struttura, per la quale egli aveva eseguito uno o più modelli⁴⁴.

Il maestro veneziano, del resto, aveva già dato prova delle sue doti di architetto quando nel 1364 la confraternita di Santa Maria e del Beato Nicola da Tolentino, legata alla chiesa degli Eremitani di Padova, gli aveva commissionato una «capelam muratam cum figuris» composta da tre archi, e da realizzare sulla base di un modello preventivamente concordato per la cifra totale di 300 lire di piccoli⁴⁵. Poiché l'opera non è più esistente, la critica si è a lungo interrogata sulla sua possibile conformazione e ubicazione. Se Moschetti, che pubblicò il documento di commissione, pensava ad una piccola cappella addossata alla controfacciata, Bettini immaginava piuttosto una costruzione di dimensioni imponenti e simile a quella poi eseguita per Bonifacio Lupi al Santo; più di recente, Silvia Gulli suggerisce l'ipotesi di una cappella posta sotto il tramezzo, mentre Carlo Pulisci ipotizza si tratti del tramezzo stesso⁴⁶. Ritengo vada piuttosto ripresa e confermata

l'ipotesi di Moschetti. Fondamentali indicazioni si ricavano da un inventario delle suppellettili d'altare stilato nel Trecento, che elenca cappelle e altari partendo da quella absidale sinistra e proseguendo in senso orario lungo il fianco destro, verosimilmente la parete di controfacciata e il tramezzo; nell'ordine, la cappella dei Santi Cosma e Damiano, quella maggiore, la cappella di San Michele Arcangelo o *Angelorum*, quelle dei Santi Giacomo e Cristoforo, di San Giovanni Battista, di Sant'Orsola, di Santa Maria della neve, del Corpo di Cristo, dei Morti, di Sant'Antonio, di Sant'Agostino, di San Nicola, di Santa Cristina, della Santa Croce, di Santa Maria Nuova, di Santa Caterina, di Santa Maria Antica, della Trinità e infine dei Santi Pietro e Paolo⁴⁷.

Se è semplice ricollocare gli altari delle cappelle absidali e laterali, corrispondenti ai primi undici dell'elenco, più difficile è riposizionare quelli non più esistenti o addossati in origine al tramezzo, abbattuto nel Cinquecento⁴⁸; in questo caso soccorrono, tuttavia, documenti d'archivio finora non considerati dalla critica, che opportunamente integrati da altre fonti permettono di proporre nuove circostanziate ipotesi. Un documento del 10 dicembre 1504 informa che l'altare di Santa Cristina si trovava «a latere sinistro in ingressu ecclesiae nostra» quindi evidentemente, entrando in chiesa, subito a sinistra, in controfacciata⁴⁹. L'altare della Santa Croce secondo la prassi doveva essere collocato in posizione frontale rispetto alla porta di passaggio aperta al centro del tramezzo, in linea quindi con la *crux de medio ecclesiae* di Semitecolo⁵⁰. Quattro altari erano posti all'interno di cappelle poste sotto il tramezzo; sicuramente lo era quello di Santa Maria Nuova che, dice un documento del 1382, «est in parte dextera in coro mulierum in exitu ecclesie in eadem serie cum pulpito in quo stant fratres ad predicandum verbum Dei»⁵¹. Ancora sotto il podio dovevano stare l'altare di Santa Caterina, che un documento del 1322 segnala come «in ecclesia [...] in capite altariorum a latere versus sero»⁵², e quello di Santa Maria Antica, finanziato da Jacopo Zanettini, che nel suo testamento del 1402 specificava che esso si trovava «subtus podiolum ipsius ecclesiae»⁵³. La serie del tramezzo si concludeva probabilmente con l'altare della Trinità, mentre quello dei Santi Pietro e Paolo, di patronato di Aicardo Mascara, era forse collocato nel chiostro dei Morti. Rimane la cappella di San Nicola, affidata ad Andriolo; avendo riposizionato gli altri altari, l'ordine indicato dall'inventario trecentesco appare più comprensibile e acquistano di conseguenza maggior peso alcuni documenti più tardi, ma che evidentemente fanno riferimento ad una situazione già in essere nel Trecento. Nel 1495 la confraternita di San Nicola commissionava ai lapicidi Giuliano e Luca la realizzazione di «ornamentum unum in muro ubi de preaesenti est ipsum altare sancti Nicolae»; l'opera doveva essere completata da alcune figure «de terra buona»⁵⁴. Si trattava, evidentemente, del dossale in terracotta con nicchie e sculture che, fino ai bombardamenti del 1944, si trovava in controfacciata e che è ora ricollocato sulla parete settentrionale della chiesa⁵⁵. L'opera andava a sostituire l'altare trecentesco,

che, come chiaramente specificato nel documento del 1495, era collocato nella stessa ubicazione; ovvero precisamente in controfacciata, a destra, in posizione speculare rispetto all'altare di Santa Cristina. Piuttosto che trattarsi di un'ampia cappella, pertanto, quella commissionata ad Andriolo dalla confraternita poteva configurarsi come un tabernacolo con volta a crociera e arco d'accesso (i tre archi citati nel documento) addossato alla controfacciata, simile a quello ancora esistente nella cappella della Madonna Mora al Santo: consegnata nel 1396 alla Confraternita del Santo, questa cappella era precisamente destinata alle funzioni liturgiche e rituali dei membri della compagnia, circostanza che dimostra come nella Padova del Trecento tale tipologia fosse comunemente adottata dalle unioni laicali in contesti mendicanti⁵⁶. In alternativa, si può pensare ad una cappella analoga a quella presente nella chiesa di San Martino a Gangalandi, decorata da affreschi di Bicci di Lorenzo, dove è precisamente ubicata sulla parete di controfacciata⁵⁷. Tre archi danno accesso all'ambiente, bipartito, in significativa analogia con quanto riportato dai documenti in riferimento alla cappella commissionata ad Andriolo.

Andriolo de' Santi fu quindi artista eclettico: scultore di grande inventiva, lapicida di dettagli minuti, architetto apprezzato su più fronti, e abile direttore di imprese numerose, si dimostrò in grado di soddisfare le esigenze di una committenza eterogenea ma sempre di alto livello. Le sue doti artistiche e manageriali gli permisero di monopolizzare il panorama artistico della Padova della seconda metà del Trecento. Il brillante esordio sulla scena artistica cittadina, con la prestigiosa commissione delle arche di Ubertino e Jacopo II da Carrara e la collaborazione con Guariento, lo mostra perfetto esecutore di sculture di elevata qualità, che giustificano tanto la scelta carrarese, quanto il suo posteriore successo.

z.murat@warwick.ac.uk

- 1 V. Muscheta, *Libellus in quo de Prioribus coenobii nostri Sancti Augustini Patavini, de Aedificatione Ecclesiae, de Altaribus, Reliquiis et Viris illustribus eiusdem*, ms., Biblioteca Civica di Vicenza, G3.11.9 (=1378), 1588, copia del 1744 con aggiunte fino al 1748, c. 56.
- 2 Sul lascito di Marsilio, si veda: G. Mazzatinti, *L'obituario del convento di Sant'Agostino di Padova*, in «Miscellanea di storia veneta», II, 1894, pp. 1-45, in part. p. 19. Sulla cappella di San Tommaso d'Aquino: Muscheta, *Libellus in quo de Prioribus coenobii nostri Sancti Augustini Patavini*, cit., c. 72; A. Sartori, *Archivio Sartori. Evoluzione del Francescanesimo nelle tre Venezie. Monasteri, Contrade, Località, Abitanti di Padova Medioevale*, III/2, a cura di G. Luisetto, Padova, 1988, doc. 11, p. 1525; M. Merotto Ghedini, *La chiesa di Sant'Agostino in Padova. Storia e ricostruzione di un monumento*

- scomparso, con prefazione di G. Lorenzoni, Padova, 1995, p. 72. Sulla donazione del Novello: G. R. Papafava, *Documenti per servire alla storia dei Carraresi. Documentorum Summaria ex chirographis in Patavino Tabulario existentibus Excerpta*, ms., Biblioteca Civica di Padova, BP.928.2, c. 6r.; D. Gallo, *Appunti per uno studio delle cancellerie signorili venete del Trecento*, in *Il Veneto nel medioevo. Le signorie trecentesche*, a cura di A. Castagnetti, G. M. Varanini, Verona, 1995, pp. 125-161, in part. pp. 148-149, 158.
- 3 Mazzatinti, *Lobituario del convento*, cit.
 - 4 F. Magani, *La tomba di Marsilio nell'abbazia di Santo Stefano di Due Carrare*, in *I luoghi dei Carraresi: le tappe dell'espansione nel Veneto nel XIV secolo*, a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais, Treviso, 2006, pp. 121-124.
 - 5 Su tali questioni cfr. M. M. Donato, *I signori, le immagini e la città. Per lo studio dell' "immagine monumentale" dei signori di Verona e Padova*, in *Il Veneto nel Medioevo*, cit., pp. 379-454; D. Norman, *Splendid models and examples from the past": Carrara patronage of art*, in *Siena Florence and Padua: Art, society and religion 1280-1400*, ed. by D. Norman, Singapore, 1995, 2 voll., I, pp. 155-175.
 - 6 La bibliografia sui sepolcri carraresi è notevolmente estesa; ci limitiamo qui a rimandare ad alcuni testi fondamentali, che verranno poi integrati nel corso del testo con ulteriori riferimenti: W. Wolters, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, Venezia, 1976, 2 voll., I, pp. 168-169, catt. 40-41; A. M. Spiazzi, *Andriolo de' Santi e la sua bottega*, in *Cultura, arte e committenza al Santo nel Trecento*, atti del convegno (Padova 2001), a cura di L. Baggio, M. Benetazzo, Padova 2003, pp. 329-334, in part. pp. 333-334; Eadem, *Le tombe carraresi nella chiesa degli Eremitani*, in *I luoghi dei carraresi*, cit., pp. 125-128.
 - 7 Sulla chiesa e le vicende del suo abbattimento: C. Gasparotto, *Il convento e la chiesa di S. Agostino dei Domenicani in Padova*, Firenze, 1967; Merotto Ghedini, *La chiesa di Sant'Agostino in Padova*, cit.
 - 8 G. Biscaro, *Le tombe di Ubertino e Jacopo da Carrara*, in «L'Arte», II, 1899, pp. 88-97.
 - 9 Jacopo II fu deposto in una sepoltura temporanea nella cappella maggiore di Sant'Agostino, in attesa che il suo monumento funebre fosse completato. Nel maggio del 1351 Petrarca, incaricato di comporre l'iscrizione commemorativa del defunto, si recò nella chiesa di Sant'Agostino; lì ebbe modo di osservare, come lui stesso ricorderà più tardi, «l'insigne industria degli artefici» che stavano lavorando alle sculture. Ciò significa che l'esecuzione del sepolcro richiese più tempo di quanto stabilito nel contratto, ma è probabile che non si protraesse troppo a lungo, considerate le pretese della casa regnante di Padova. Sull'episodio narrato da Petrarca, si veda: Donato, *I signori, le immagini e la città*, cit., p. 402. Sui funerali di Jacopo II: G. e B. Gatari, *Cronaca Carrarese*, ed. a cura di A. Medin, G. Tomei, Città di Castello, 1931 (*Rerum Italicorum Scriptores*, 17.1.1), p. 24; G. De Cortusiis, *Chronica de novitatibus Padue et Lombardie*, ed. a cura di P. Pagnin, Città di Castello, 1941 (*Rerum Italicorum Scriptores*, 12.5), p. 111; A. Rigon, *I funerali carraresi nella cronachistica*, in *Padova Carrarese*, atti del convegno (Padova 2003), a cura di O. Longo, Padova, 2005, pp. 285-298.
 - 10 Cfr., con bibliografia anteriore, L. Trevisan, *Il tempio di San Lorenzo a Vicenza*, Treviso, 2011, pp. 66-77.
 - 11 Per un'attenta lettura critica dei documenti, si vedano: L. Bourdua, *The Franciscans and Art Patronage in Late Medieval Italy*, Cambridge, 2004, pp. 71-88; Eadem, *Time-keeping in fourteenth-century Venetian sculpture: Andriolo de Santi's absenteeism*, in «The Sculpture Journal», 19, 2010, 1, pp. 102-107.
 - 12 Sull'attività di Marco Romano a Venezia, si veda il recente saggio di Giovanna Valenzano, con bibliografia pregressa: G. Valenzano, «*Celavit Marcus opus hoc insigne Romanus. Laudibus non*

- parvis est sua digna manus*": *L'attività di Marco Romano a Venezia*, in *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento*, catalogo della mostra (Casole d'Elsa 2010), a cura di A. Bagnoli, Cinisello Balsamo, 2010, pp. 132-139. Sulle sculture dell'Arena, da taluni attribuite allo stesso Marco Romano, si vedano: G. Tigler, in *Giotto e il suo tempo*, catalogo della mostra (Padova 2001), a cura di M. Cisotto Nalon, Milano, 2000, pp. 382-385, cat. 31; R. P. Novello, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, a cura di D. Banzato, G. Basile, F. Flores D'Arcais, A. M. Spiazzi, Modena, 2005, (*Mirabilia Italiae*, 13), pp. 274-277; C. Di Fabio, *Memoria e modernità. Della propria figura di Enrico Scrovegni e di altre sculture nella cappella dell'Arena di Padova, con aggiunte al catalogo di Marco Romano*, in *Medioevo: immagine e memoria*, atti del convegno (Parma 2008), a cura di A. C. Quintavalle, Milano, 2009, pp. 532-546.
- 13 F. Zuliani, in *Padua sidus preclarum. I Dondi Dall'Orologio e la Padova dei Carraresi*, catalogo della mostra (Padova 1989), Padova, 1989, pp. 189-190, cat. 42; G. Tigler, in *Giotto e il suo tempo*, cit., pp. 386-387, cat. 32 (che propone un'attribuzione ad Andriolo stesso); B. Hein, *L'iconografia della basilica di Sant'Antonio nel Trecento*, in *Padova 1310. Percorsi nei cantieri architettonici e pittorici della Basilica di Sant'Antonio*, atti del convegno (Padova 2010), a cura di L. Baggio, L. Bertazzo, Padova, 2012, pp. 87-113, in part. pp. 91-95.
- 14 Si pensi, in particolare, all'arca di Cangrande I della Scala: E. Napione, *Le arche scaligere di Verona*, Venezia, 2009, pp. 155-189.
- 15 P. Litta, *Famiglie celebri in Italia. Carraresi di Padova*, Milano, s.i.d. (ma 1831), tavv. 1-2. La foto Alinari è pubblicata in numerosi testi; da ultimo: B. G. Kohl, *Padua under the Carrara, 1318-1405*, Baltimore, 1998, p. 88, fig. 11.
- 16 Cfr. Donato, *I signori, le immagini e la città*, cit., pp. 402-408.
- 17 L. Cavazzini, in *Giovanni da Milano. Capolavori del gotico fra Lombardia e Toscana*, catalogo della mostra (Firenze 2008), a cura di D. Parenti, Prato, 2008, pp. 260-262, cat. 31; Eadem, *Una sortita di Bonino da Campione alla corte dei Carraresi*, in *Arte di Corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)*, atti del convegno (Losanna 2012), a cura di S. Romano, D. Zaru, Roma 2013, pp. 37-62.
- 18 W. Valentiner, *A Crucifixion of the Giotto school*, in «Bulletin of the Detroit Institute of Arts», XVII, 8, 1938, p. 70.
- 19 Cfr. Napione, *Le arche scaligere*, cit., pp. 401-426.
- 20 Cfr. Bourdua, *Time-keeping in fourteenth-century Venetian sculpture*, cit. Si vedano inoltre i documenti pubblicati da Andrea Moschetti, relativi ad un'opera che Andriolo avrebbe dovuto realizzare al Santo e per la quale aveva incassato un acconto, ma che non portò mai a termine: A. Moschetti, *Studi e memorie di arte trecentesca padovana: II, Andriolo de Santi scultore veneziano*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», 4, 1928, 6, pp. 281-297, in part. doc. II, p. 294.
- 21 G. Baldissin Molli, *La committenza delle oreficerie*, in *Cultura, arte e committenza al Santo*, cit., pp. 241-259, in part. p. 259; Eadem, *La Sacrestia del Santo e il suo Tesoro nell'Inventario del 1396*, Padova, 2002, p. 50.
- 22 E' quanto ho proposto in Z. Murat, *Il Paradiso dei Carraresi. Propaganda politica e magnificenza dinastica nelle pitture di Guariento a Sant'Agostino*, in *Arte di corte in Italia del Nord*, cit., pp. 97-121, in part. pp. 110-111.
- 23 A. Fiderer Moskowitz, *Giovanni di Balduccio's arca di San Pietro Martire: form and function*, in «Arte lombarda», 96/97, 1991, 1/2, pp. 7-18.
- 24 Wolters, *La scultura veneziana gotica*, cit., pp. 168-169, cat. 41.

- 25 *Ibidem*; G. Tigler, *La scultura del Trecento a Padova*, in *Giotto e il suo tempo*, cit., pp. 248-261, in part. p. 251.
- 26 Nel corso dell'ultimo restauro si è potuto osservare che alcuni elementi lapidei delle arche presentano una numerazione, tracciata verosimilmente nell'Ottocento, in occasione del loro smontaggio dalla chiesa di Sant'Agostino, per agevolarne il corretto riassetto nella nuova sede. Lo stratagemma non pare essere stato sufficiente ad evitare errori. Cfr. A. M. Spiazzi, in *Giotto il suo tempo*, cit., pp. 317-319, cat. 9.
- 27 Si veda da ultimo e con bibliografia ivi citata, W. Wolters, *La scultura figurativa veneziana, 1300-1450*, in *Venezia. L'arte nei secoli*, a cura di G. Romanelli, Udine, 1997, 2 voll., I, pp. 156-175, in part. p. 158. Della bottega di Andriolo si è occupata Silvia D'Ambrosio nella sua tesi di dottorato (S. D'Ambrosio, *Le sepolture dei dogi nel contesto della scultura veneziana. Da Marino Falier a Michele Steno (1355-1413)*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Verona, Scuola di dottorato in Studi Umanistici, Dipartimento di Tempo, Spazio, Immagine e Società, Dottorato di ricerca in Beni Culturali e Territorio, XXV ciclo (2010-2012), tutor prof.ssa Tiziana Franco); per alcune proposte, in attesa che la studiosa pubblichi le sue ricerche: S. D'Ambrosio, in *La Basilica dei Santi Giovanni e Paolo. Pantheon della Serenissima*, a cura di G. Pavanello, Venezia, 2013, pp. 85-88, cat. 13a.
- 28 Cfr. Donato, *I signori, le immagini e la città*, cit.
- 29 Su tali questioni, con bibliografia pregressa, si vedano: G. Valenzano, *Hic iacet Anthenor patavine conditor urbis: immagine politica e identità civica nelle tombe mausoleo a Padova nel Duecento*, in «Hortus artium medievalium», 10, 2004, pp. 169-174; M. Tomasi, *Il modello antoniano: tombe di santi su colonne o su cariatidi in area veneta nel Trecento*, in «Il Santo», 48, 2008, 1/2, pp. 123-144; Idem, *Le arche dei santi. Scultura, religione e politica nel Trecento veneto*, Roma, 2012.
- 30 Si veda, con bibliografia ivi citata, R. Wolff, *Le tombe dei dottori al Santo. Considerazioni sulla loro tipologia*, in *Cultura, arte e committenza al Santo*, cit., pp. 277-297, in part. pp. 285-288.
- 31 Mi permetto di rimandare al mio Z. Murat, "Domus imperatoria, et imperatore digna": *la reggia carrarese nel contesto europeo*, in *Medioevo Veneto e Medioevo Europeo. Identità e Alterità*, atti del convegno (Padova 2012), a cura di Z. Murat, S. Zonno, in corso di stampa.
- 32 Murat, *Il Paradiso dei Carraresi*, cit., a cui rimando anche per la bibliografia precedente sui dipinti.
- 33 La ricostruzione che si propone dei dipinti è stata realizzata da Giovanni Filippo Marchiani, sulla base delle indicazioni di chi scrive, in occasione del convegno svoltosi a Losanna nel 2012; cfr. Murat, *Il Paradiso dei Carraresi*, cit.
- 34 Cfr. D. Pincus, *The Tombs of the Doges of Venice*, Cambridge, 2000, pp. 129-131.
- 35 Simili interventi "direttivi" dei religiosi sono stati di recente proposti in relazione a numerose imprese in ambito mendicante, dove la scelta di determinati santi o iconografie si rivela funzionale alle esigenze didattiche e di propaganda dell'ordine. Si vedano almeno: L. Bolzoni, *La predica dipinta. Gli affreschi del Trionfo della morte e la predicazione domenicana*, in *Il Camposanto di Pisa*, a cura di C. Baracchini, E. Castelnuovo, Torino, 1996, pp. 97-114; G. Gentile, *Iconografia e ambienti spirituali, in Trecento. Pittori gotici a Bolzano*, atti del convegno (Bolzano 2002), a cura di A. De Marchi, T. Franco, S. Spada Pintarelli, Trento, 2006, pp. 25-43; *Iconografia Agostiniana. XLI/1. Dalle origini al XIV secolo*, a cura di A. Cosma, V. Da Gai, G. Pittiglio, Roma, 2011.
- 36 Cfr. S. D'Ambrosio, *Il monumento funebre di Giovanni Della Scala e la chiesa dei Santi Fermo e Rustico al Ponte Navi*, in «Verona illustrata», 19, 2006, pp. 43-57; Eadem, *Il doge Giovanni Gradenigo, lo scultore Andriolo de' Santi e i disegni di Grevembroch*, in *La chiesa di Santa Maria*

Gloriosa dei Frari di Venezia. Immagini di devozione e spazi della fede, atti del convegno (Venezia 2013), a cura di D. Howard, C. Corsato, in corso di stampa.

- 37 Entrambe le sculture, simili per stile e dimensioni, presentano il retro non lavorato, evidentemente perchè collocate, in origine, in posizione che ne permetteva una visione solo frontale. La *Madonna* degli Eremitani era in origine allestita sull'altare di Santa Maria; lo si evince da un documento del 1382, che cita appunto la «scultura beatae Virginis» allora esposta su quell'altare, e da un altro datato 1388 in cui Mazzorina, vedova di Franceschino da Parma, donava una tunica decorata da bottoni argentati e dorati per vestire la «ymago prefatae beatae Mariae sempre virginis» collocata appunto nella cappella dove si trovava l'altare dedicato alla Vergine. Simile doveva essere l'allestimento della scultura di collezione Longari, la cui originaria provenienza è ignota. E' assai verosimile che, come l'esemplare degli Eremitani, anche quest'opera venisse ornata con applicazioni tessili o metalliche, come sembrano suggerire i piccoli fori sul capo di Maria, da riferire all'alloggiamento di una corona ovvero di tessuti pregiati. Analogamente, le spille che chiudono sul petto le vesti dei due personaggi, ora vuote, dovevano ospitare elementi decorativi polimerici, forse in pasta vitrea a simulare pietre preziose. Sulla scultura degli Eremitani: Moschetti, *Studi e memorie di arte trecentesca padovana*, cit., pp. 284-285 (per il documento del 1382); A. Sartori, *La Cappella di S. Giacomo al Santo di Padova*, in «Il Santo», 6, 1966, pp. 267-359, in part. doc. IX, p. 321 (per il documento del 1388); Wolters, *La scultura veneziana gotica*, cit., p. 38; A. M. Spiazzi, *Il restauro della Madonna con il Bambino nella chiesa degli Eremitani*, «Padova e il suo territorio», XIII, 1998, 72, pp. 46-47. Sulla scultura di collezione Longari, con bibliografia pregressa: S. Tumidei, in *Dalla Bibbia di Corradino a Jacopo della Quercia. Sculture e Miniature italiane del Medioevo e del Rinascimento*, catalogo della mostra (Milano 1997), a cura di A. Bacchi, Assago, 1997, pp. 48-50, cat. 13. Sulla *Madonna* di Teolo: Wolters, *La scultura veneziana gotica*, cit., pp. 170-172, cat. 43; A. Sgarrella, *Per un riesame del corpus di magister Andriolus tajapiera*, «Commentari d'arte», XVIII, maggio-dicembre 2012, n. 52-53, pp. 22-36, in part. pp. 28-29.
- 38 Le due sculture non sono state oggetto di studio. Quella iscritta entro cornice quadra, faceva parte della collezione di Carlo De Carlo e fu venduta ad un'asta svoltasi nel 2003 (Finarte Semenzato, Firenze, 11 giugno 2003, lotto 50; cfr. *Mobili ed oggetti d'arte provenienti dalle successioni di Carlo De Carlo, Mary Pavan De Carlo e da altre collezioni private*, Milano 2003) entrando a fare parte di una collezione privata fiorentina. Quella invece inserita entro la nicchia a conchiglia, di proprietà di Sandro Morelli, è, a quanto mi risulta, inedita. Ringrazio Luca Mor e Linda Pisani per avermi segnalato queste due opere, e Sandro Morelli per avermi concesso di pubblicare una foto della scultura nella sua collezione.
- 39 Per il ritratto di Tito Livio: Wolters, *La scultura veneziana gotica*, cit., p. 37, cat. 42; per il capitello di Palazzo Ducale: A. Sgarrella, *Andriolo de' Santi al Palazzo Ducale di Venezia*, in «Commentari d'arte», XVI, gennaio-aprile 2010, 45, pp. 39-49.
- 40 Il documento fu pubblicato in B. G. Kohl, *Giusto de' Menabuoi e il mecenatismo artistico in Padova*, in *Giusto de' Menabuoi nel Battistero di Padova*, a cura di A. M. Spiazzi, Trieste, 1989, pp. 13-30, in part. doc. 2, p. 23.
- 41 S. Bettini, *Giusto de' Menabuoi e l'arte del Trecento*, Padova, 1944, pp. 63-65.
- 42 S. D'Ambrosio, *I de Sanctis, lapicidi veneziani del Trecento*, tesi di laurea specialistica, Università degli studi di Verona, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di laurea in Scienze dei Beni Culturali, a.a. 2007-2008, rel. prof.ssa Tiziana Franco, p. 225.
- 43 Sulla cappella si vedano, con relativa bibliografia, L. Bourdua, *Death and the patron: Andriolo de Santi, Bonifacio Lupi and the Chapel of San Giacomo in Padua*, in «Il Santo», 39, 1999, pp. 687-697 (in

- part. p. 691, n. 20 e p. 694, n. 21 per la data di morte di Andriolo); D. Benati, *Jacopo Avanzi e Altichiero a Padova, in Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. Valenzano, F. Toniolo, Venezia, 2007, pp. 385-415.
- 44 Lo si evince dal dettagliato contratto sottoscritto dallo scultore il 12 febbraio del 1372; cfr. B. G. Kohl, *La corte carrarese, i Lupi di Soragna e la committenza artistica al Santo*, in *Cultura, arte e committenza*, cit., pp. 317-327, in part. p. 322.
- 45 Una trascrizione integrale del contratto è pubblicata in: A. Sartori, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, a cura di C. Fillarini, con un saggio di F. Barbieri, Vicenza, 1976, pp. 8-10.
- 46 Moschetti, *Studi e memorie di arte trecentesca padovana*, cit., doc. I, p. 293; S. Bettini, in *La chiesa degli Eremitani di Padova*, a cura di S. Bettini, L. Puppi, Vicenza, 1970, pp. 24-25; S. Gulli, *Sulla primitiva collocazione di due altari rinascimentali agli Eremitani*, in «Padova e il suo territorio», XVI, 2002, 96, pp. 11-15; C. Pulisci, *Il complesso degli Eremitani a Padova: l'architettura di chiesa e convento dalle origini ad oggi*, tesi di dottorato, Università degli Studi Padova, Scuola di dottorato in Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo, Dipartimento dei beni culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica, XXV ciclo (2010-2012), tutor prof.ssa G. Valenzano, pp. 83-110.
- 47 L'inventario è parzialmente trascritto e pubblicato in: L. Gargan, *Libri di teologi agostiniani a Padova nel Trecento*, in «Quaderni per la storia dell'Università di Padova», 6, 1973, pp. 1-23, in part. p. 15. Più di recente, ne ha proposto una trascrizione integrale Carlo Pulisci nella sua tesi di dottorato: C. Pulisci, *Il complesso degli Eremitani a Padova*, cit., pp. 131-134.
- 48 Cfr. G. Valenzano, *La suddivisione dello spazio nelle chiese mendicanti: sulle tracce dei tramezzi nelle Venezia*, in *Arredi liturgici e architettura*, a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 99-114, in part. p. 111.
- 49 Sartori, *Archivio Sartori*, cit., doc. 20, p. 1556.
- 50 Sulla croce di Semitecolo, con bibliografia precedente: D. Cooper, *St Augustine's Ecstasy before the Trinity in the Art of the Hermits, c. 1360-c. 1440*, in *Art and the Augustinian Order in Early Renaissance Italy*, ed. by L. Bourdua, A. Dunlop, Aldershot, 2007, pp. 183-204, in part. pp. 188-190.
- 51 Archivio di Stato di Padova, *Corporazioni soppresse, Eremitani*, tomo 41 (già 37), *Liber antiquus anniversariorum*, c. 74.
- 52 Sartori, *Archivio Sartori*, cit., doc. 3, p. 1554.
- 53 Ivi, doc. 5, pp. 1554-1555.
- 54 Per una trascrizione del documento: Sartori, *Documenti per la storia dell'arte*, cit., pp. 453, 496. Sugli artisti coinvolti: E. Rigoni, *Notizie riguardanti Bartolomeo Bellano e altri scultori padovani, in L'arte rinascimentale in Padova: studi e documenti*, Padova, 1970 (2ª ed.), pp. 133-134, doc. VI.
- 55 Sul dossale si veda: S. Bettini, in *La chiesa degli Eremitani*, cit.
- 56 L'ipotesi era già stata suggerita da Wolfgang Wolters (*Appunti per una storia della scultura padovana nel Trecento*, in *Da Giotto a Mantegna*, catalogo della mostra (Padova 1974), a cura di L. Grossato, Milano, 1974, pp. 36-42, in partic. p. 38). Sulla confraternita del Santo: G. De Sandre Gasparini, *Lineamenti e vicende della confraternita di S. Antonio di Padova (secoli XIV e XV)*, in *Liturgia, pietà e mistero al Santo*, a cura di A. Poppi, Vicenza, 1978, pp. 217-235; sulla cappella: Bourdua, *The Franciscans and Art Patronage*, cit., pp. 104-108.
- 57 Ringrazio l'anonimo lettore dell'articolo, che mi ha suggerito questo confronto. Sulla cappella: P. Pisani, R. Caterina, *San Martino a Gangalandi*, Firenze 2001; E. Callmann, *Painting in Masaccio's Florence*, in *The Cambridge companion to Masaccio*, ed. by D. Cole Ahl, Cambridge 2002, pp. 64-86.



Fig. 1:
ANDRIOLO
DE' SANTI E
BOTTEGA, *Arca
di Ubertino
da Carrara*,
Padova,
Chiesa degli
Eremitani



Fig. 2: ANDRIOLO DE' SANTI E BOTTEGA, *Arca di Jacopo II da Carrara*, Padova, Chiesa degli Eremitani



Fig. 3: ANDRIOLO DE' SANTI E BOTTEGA, *Arca di Ubertino da Carrara* (particolare), Padova, Chiesa degli Eremitani



Fig. 4: ANDRIOLO DE' SANTI E BOTTEGA, *Arca di Jacopo II da Carrara* (particolare), Padova, Chiesa degli Eremitani



Fig. 5: ANDRIOLO DE' SANTI E BOTTEGA, *Arca di Ubertino da Carrara* (particolare), Padova, Chiesa degli Eremitani



Fig. 6: ANDRIOLO DE' SANTI E BOTTEGA, *Arca di Ubertino da Carrara* (particolare), Padova, Chiesa degli Eremitani

Fig. 7: ANDRIOLO DE' SANTI E BOTTEGA, *Arca di Jacopo II da Carrara* (particolare), Padova, Chiesa degli Eremitani



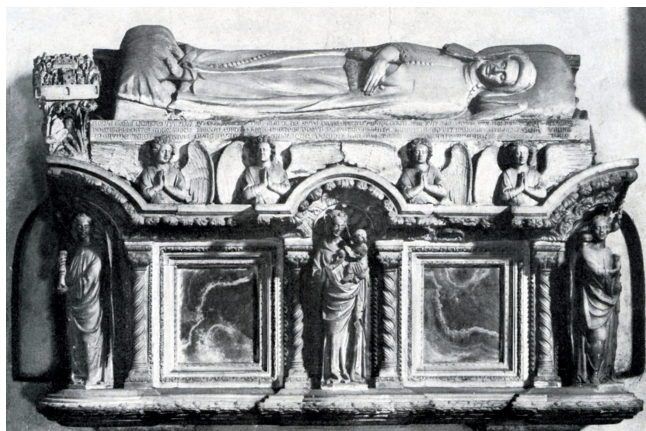


Fig. 8: *Modellino di Padova*; Padova, Chiesa degli Eremitani (in deposito presso il Museo Civico)

Fig. 9: *Monumento funebre di Ubertino da Carrara* (da Wolters 1976, II, fig. 137)



Fig. 10: BONINO DA CAMPIONE, *Madonna col Bambino* (Arca di Ubertino da Carrara, particolare), Padova, Chiesa degli Eremitani



Fig. 11: ANDRIOLO DE' SANTI E
BOTTEGA, *Arca di Ubertino da
Carrara* (particolare), Padova,
Chiesa degli Eremitani



Fig. 12: ANDRIOLO DE' SANTI E BOTTEGA, *Arca di Ubertino da Carrara* (particolare), Padova, Chiesa degli Eremitani



Fig. 13: ANDRIOLO DE' SANTI E BOTTEGA, *Arca di Ubertino da Carrara* (particolare), Padova, Chiesa degli Eremitani



Fig. 14: ANDRIOLO DE' SANTI E BOTTEGA, *Arca di Ubertino da Carrara* (particolare), Padova, Chiesa degli Eremitani



Fig. 15: ANDRIOLO DE' SANTI E BOTTEGA, *Arca di Jacopo II da Carrara* (particolare), Padova, Chiesa degli Eremitani.



Fig. 16: Andriolo de' Santi e bottega, *Arca di Jacopo II da Carrara* (particolare), Padova, Chiesa degli Eremitani



Fig. 17: ANDRIOLO DE' SANTI E BOTTEGA, *Arca di Jacopo II da Carrara* (particolare), Padova, Chiesa degli Eremitani



Fig. 18: ANDRIOLO DE' SANTI E BOTTEGA, *Arca di Jacopo II da Carrara* (particolare), Padova, Chiesa degli Eremitani



Fig. 19: GUARIENTO DI ARPO, *Incoronazione della Vergine*, Jacopo II e Ubertino di Carrara, ipotesi ricostruttiva



Fig. 20: ANDRIOLO DE' SANTI, *Madonna in trono col Bambino*, Milano, collezione Longari



Fig. 21: ANDRIOLO DE' SANTI (BOTTEGA), *Madonna in trono col Bambino*, Firenze, collezione privata



Fig. 22: ANDRIOLO DE' SANTI (BOTTEGA), *Madonna in trono col Bambino*, Firenze, collezione Sandro Morelli