

IL SANTO

RIVISTA FRANCESCANA
DI STORIA DOTTRINA ARTE

QUADRIMESTRALE

LXV, 2025, fasc. 1-2

CENTRO STUDI ANTONIANI
BASILICA DEL SANTO - PADOVA

IL SANTO

Rivista francescana di storia dottrina arte

riconosciuta dall'ANVUR come rivista scientifica nell'area

"10 - Scienze dell'antichità, filosofico-letterarie e storico-artistiche"

"11 - Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche"

Riconosciuta dall'European Reference Index for the Humanities
and Social Science (ERIH-Plus) nel settore "Religious Studies and Theology"

International Peer-Reviewed Journal

ISSN 0391 - 7819

Direttore / Publishing: Luciano Bertazzo

Comitato di redazione / Editorial Board:

Michele Agostini - Luca Baggio - Ludovico Bertazzo ofmconv - Paolo Capitanucci -
Francesco Cosma ofmconv - Maria Nevilla Massaro

Comitato scientifico / Scientific Board:

Giovanna Baldissin Molli (Università degli Studi di Padova) - Alessandra Bartolomei
Romagnoli (Pontificia Università Gregoriana, Roma) - Marina Benedetti (Università degli Studi
di Milano) - Luciano Bertazzo (Centro Studi Antoniani, Padova) - Louise Bourdua (Warwick,
UK), Francesca Castellani (Università IUAV, Venezia) - Giovanni Catapano (Università degli
Studi di Padova) - Marzia Ceschia (Facoltà Teologica del Triveneto, Padova) - Pietro Delcorno
(Università degli Studi di Bologna) - Maria Teresa Dolso (Università degli Studi di Padova) -
Donato Gallo (Università degli Studi di Padova) - Nicoletta Giové (Università degli Studi di
Padova) - Marco Guida (Pontificia Università Antonianum, Roma) - Gianmario Guidarelli
(Università degli Studi di Padova) - Aleksander Horowski (Istituto Storico Cappuccini, Roma) -
Eleonora Lombardo (Università degli Studi di Padova) - Antonio Lovato (Università degli Studi
di Padova) - Steven J. McMichael (University St. Thomas, USA) - José Meirinhos (Universidade
do Porto, P) - Riccardo Parmeggiani (Università degli Studi, Bologna) - Antonio Rigon
(Università degli Studi di Padova) - Mariaclara Rossi (Università degli Studi di Verona) - Andrea
Tilatti (Università degli Studi di Udine) - Giovanna Valenzano (Università degli Studi di Padova)

Collaboratori / Collaborators:

Maria Pia Alberzoni (Università Cattolica di Milano) - Marco Bartoli (Università LUMSA,
Roma) - Franco Benucci (Università degli Studi di Padova) - Nicole Bériou (Académie des
Belles Lettres, F) - Stefano Brufani (Università degli Studi di Perugia) - Francesco Carta
(Università degli Studi di Verona) - Matteo Cesarotto (Centre d'études supérieures de la
Renaissance di Tours, F) - Jacques Dalarun (Académie des Belles Lettres, F) - Tiziana Franco
(Università degli Studi di Verona) - Roberto Lambertini (Università degli Studi di Macerata) -
Giovanni Grado Merlo (Università degli Studi di Milano) - Michael J.P. Robson
(St. Edmund's College, Cambridge, UK) - Paolo Rosso (Università degli Studi di Torino)

Segreteria / Secretary: Chiara Giacon

Direttore responsabile / Legal representative: Alessandro Ratti

CENTRO STUDI ANTONIANI
attività di
LABORATORI FRANCESCANI ETS

Piazza del Santo, 11

I - 35123 PADOVA

Tel. +39 049 860 32 34

E-mail: info@centrostudiantoniani.it

<http://www.centrostudiantoniani.it>

FRANCESCO CAGLIOTI

DONATELLO E IL TORNACORO DEL SANTO: PUNTI FERMI E PROSPETTIVE D'INDAGINE (ANCHE SUL TRAMEZZO)

1. PREMESSA STORIOGRAFICA

Poiché la raccolta di saggi alla quale dò qui il mio contributo si basa sul presupposto, condiviso ormai da tutti gli autori del volume, secondo cui

I risultati che espongo in queste pagine sono stati presentati in forma sostanzialmente identica benché abbreviata al convegno IUAV del 3 novembre 2023 da cui trae origine questo volume; e poi di nuovo, come lezione distesa, il 4 dicembre 2024 nel Dipartimento di Storia dell'Arte dell'Università di Cambridge (Regno Unito). Per le agevolazioni pratiche che mi hanno procurato nel corso delle ricerche sono grato a padre Luciano Bertazzo OFMConv (direttore di questa rivista), a padre Antonio Ramina OFMConv (rettore della Basilica del Santo), a Chiara Dal Porto (Archivio della Veneranda Arca di Sant'Antonio), a Chiara Giacon (Centro Studi Antoniani), a Francesca Bortolanza e Nicola Boaretto (Archivio di Stato di Padova), a Giorgio Socrate (Delegazione Pontificia per la Basilica del Santo) e all'intero personale di custodia della Basilica del Santo; e, ancora, a Chiara Vian (Procuratoria di San Marco a Venezia), a Giovanna Baldissin Molli e a Matteo Cesarotto. Le fotografie del presbiterio del Santo utilizzate qui sono frutto di una campagna sistematica condotta su mia richiesta e sotto la mia guida da Giuliano Ghiraldini (Padova) e finanziata dalla Scuola Normale Superiore di Pisa. Le fotografie delle Tavv. 11 e 15 sono state scattate amichevolmente per me da Paolo Parmiggiani. Tutti i documenti d'archivio che userò nelle prossime pagine sono stati da me riscontrati sugli originali: ma ne darò le collocazioni solo quando i testi sono inediti o quando le segnature meritano di essere corrette in conseguenza di qualche svista nelle edizioni precedenti. Sebbene l'Archivio dell'Arca sia stato sottoposto di recente a un riordinamento generale assai più rigoroso che in passato, ricevendo numerazioni alquanto diverse, le segnature antiche si fanno recuperare agevolmente attraverso le nuove, e i tre volumi d'inventario a stampa (GIORGETTA BONFIGLIO-DOSIO - GIULIA FOLADORE, *Archivio della Veneranda Arca di S. Antonio: inventario*, 3 voll., Veneranda Arca di S. Antonio - Centro Studi Antoniani, Padova 2017) sono stati ottimamente riversati nel relativo sito in rete. Chi dovesse confrontare le mie trascrizioni con quelle già presenti in letteratura rileverà, com'è inevitabile, alcune difformità, non solo di criteri ecdotici.

Donatello è stato il principale regista del presbiterio rinascimentale del Santo, mi son chiesto se non potessi entrare subito *in medias res* per affrontare gli snodi essenziali del tema e gli aspetti che mi paiono ancora bisognosi di domande e degni di approfondimento. Ma poiché ogni singolo articolo deve poter viaggiare fra gli eventuali tre lettori anche da solo, un'introduzione è comunque opportuna, soprattutto per toccare lo strano caso storiografico del nostro problema, venuto alla ribalta solo negli ultimi anni, dopo esser rimasto negletto, in misura poco meno che paradossale, presso molte generazioni di studiosi.

Pur rifuggendo, per carattere ed esperienza, da un uso frequente dei superlativi relativi, credo che l'antico apparato del presbiterio del Santo si possa annoverare con una buona dose di confidenza tra i più ambiziosi e sfarzosi, e soprattutto tra i più ingegnosi, originali e innovativi, che mai si siano visti in un edificio di culto cristiano. Se a tale constatazione si aggiunge la convinzione relativa alla sua regia donatelliana, il quesito sulle cause di una cronica sfortuna bibliografica affiora inevitabile. Dopo i due splendidi tomi di padre Bernardo Gonzati sul Santo (1852-1854), nei quali l'assetto quattrocentesco del presbiterio veniva tentativamente restituito non solo a parole, ma anche per via di dimostrazioni grafiche (Tav. 5)¹, per circa un secolo e mezzo l'argomento è rimasto quasi sempre entro il perimetro dell'editoria padovana: e qui gli apporti davvero positivi sono stati quelli di autori come Andrea Gloria, padre Luigi Guidaldi e segnatamente padre Antonio Sartori (con i suoi collaboratori e continuatori Clemente Fillarini e padre Giovanni Luisetto), ovvero studiosi che, nella scia di Gonzati, e nello spirito della ricerca documentaria a tutto campo, hanno trattato la basilica del Santo o l'attività di Donatello a Padova senza limitazioni di sorta, intercettando di conseguenza anche il presbiterio, ma quasi mai come terreno privilegiato². Assai rare sono invece le eccezioni bibliografiche esterne: dopo quella, in verità vistosa, di Adolfo Venturi (1907, 1908, 1914, 1923)³, le po-

¹ BERNARDO GONZATI, *La basilica di S. Antonio di Padova descritta ed illustrata*, 2 voll., coi tipi di Antonio Bianchi, Padova MDCCCLII-MDCCCLIII (ma in II, p. [515], si attesta che «l'edizione fu cominciata nel gennajo 1852 e compiuta nel settembre 1854»), in part. I, pp. 67-69 e tav. s.n. tra le pp. 68 e 69.

² ANDREA GLORIA, *Donatello fiorentino e le sue opere mirabili nel tempio di S. Antonio in Padova: documenti raccolti per la occasione del settimo centenario dalla nascita di S. Antonio*, Tipografia e Libreria Antoniana, Padova 1895; LUIGI GUIDALDI, *Ricerche sull'altare di Donatello*, «Il Santo», IV (1931-1932), pp. 238-289; ANTONIO SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, a cura di CLEMENTE FILLARINI, Neri Pozza editore, Vicenza 1976; *Archivio Sartori. Documenti di storia e arte francescana*, a cura di GIOVANNI LUISETTO, I. *Basilica e convento del Santo*, Biblioteca Antoniana - Basilica del Santo, Padova 1983. Di queste due ultime voci assolutamente imprescindibili non ha senso precisare subito tutte le pagine, che saranno man mano recuperate nelle prossime note.

³ ADOLFO VENTURI, *Donatello a Padova*, «L'Arte», X (1907), pp. 276-285; IDEM, *Storia dell'arte italiana*, VI. *La scultura del Quattrocento*, Ulrico Hoepli editore librario della Real Casa, Milano 1908, pp. 301-308 e figg. 168-177, pp. 333-334, 337 figg. 203-205; IDEM, *L'altare di Donatello nella chiesa del Santo a Padova*, «L'Arte», XVII (1914), pp.

che altre, fugaci, si sono rifatte costantemente alle pagine del patriarca della storia dell'arte accademica italiana, e denunciano perciò tutti i difetti della seconda mano, tranne un intervento, del quale dirò tra poco, di Giancarlo Gentilini (1994)⁴. D'altronde, anche un volume di riferimento come *Le sculture del Santo di Padova* a cura di Giovanni Lorenzoni (1984), pensato per far da tramite tra la città e il resto del mondo così come l'intera collana di *Fonti e studi per la storia del Santo* dell'editore Neri Pozza all'interno della quale apparve, ignora senz'altro la nostra materia⁵. Ed essa emerge solo cursoriamente e confusamente, e senza illustrazioni, nel volume della stessa serie, e con lo stesso curatore, su *L'edificio del Santo* (1981)⁶. Una totale omissione si registra nella monografia *Donatello: le sculture del Santo di Padova* pubblicata nel 1989 da Giuseppe Mazzariol e Attilia Dorigato⁷.

Al 1994 risale tuttavia, per merito di Gentilini, il primo e davvero valido contributo monografico sul recinto corale, limitato però nel titolo, più che reticente, a *Sedici cherubini*, cioè ai sedici triangoli bronzei dorati con teste angeliche che Donatello approntò come primi pezzi di una serie figurativa destinata a moltiplicarsi tra le specchiature del recinto nei decenni dopo di lui, e di nuovo nel Seicento, con la scorta dei suoi modelli, arrivando fino a settantadue pezzi (Tavv. 3, 9, 26-32, 35-40; Venturi li aveva già adocchiati, ma assegnandone al maestro una quantità soverchia). Nella sostanza, nondimeno, quello di Gentilini è un affondo che, letto con scrupolo, offre sul presbiterio del Santo, ancorché concisamente, ben più di quanto non annunci. Eppure esso, sempre in un eccesso non saprei dire se di ottimismo o di masochismo, si è nascosto entro il chiuso di una rivista toscana di scarsa diffusione⁸: sicché è dovuto arrivare il 2015 perché io ne rilevassi i pregi per la prima volta, vedendomi peraltro tenuto a rilanciarli ancora nel 2022⁹.

307-314; IDEM, *Storia dell'arte italiana*, VIII. *L'architettura del Quattrocento - Parte I*, Ulrico Hoepli editore librario della Real Casa, Milano 1923, pp. 252-258 e figg. 159-162.

⁴ *Infra*, nota 8.

⁵ *Le sculture del Santo di Padova*, a cura di GIOVANNI LORENZONI, Neri Pozza editore, Vicenza 1984.

⁶ *L'edificio del Santo di Padova*, a cura di GIOVANNI LORENZONI, Neri Pozza editore, Vicenza 1981.

⁷ GIUSEPPE MAZZARIOL - ATTILIA DORIGATO, *Donatello: le sculture al Santo di Padova*, Edizioni Messaggero, Padova 1989.

⁸ GIANCARLO GENTILINI, *Sedici cherubini*, «Artista. Critica dell'arte in Toscana», s.n. (1994), pp. 28-43. Un'anticipazione sintetica e parziale di questo contributo si trova in IDEM, *Giovanni Minelli de' Bardi, San Giovanni Battista*, in *Dal Trecento al Seicento: le arti a paragone*, catalogo della mostra (Torino, Antichi Maestri Pittori di Giancarlo Gallino, Ezio Benappi & C., 2 ottobre - 30 novembre 1991), a cura di GIOVANNI ROMANO, Società Editrice Umberto Allemandi & C., Torino 1991, pp. 60-77, in part. pp. 69-71, ed è invece entrata talvolta nella bibliografia padovana, ma secondo una ricezione acriticamente diminutiva. Rinvio per tutti a MARCO PIZZO, *Giovanni Minello nella basilica del Santo: la carriera di uno scultore*, «Il Santo», s. II, XXXIII (1993), pp. 169-188 (voce, a dire il vero, assai confusa), in part. p. 171 e nota 8.

⁹ FRANCESCO CAGLIOTI, *I Crocifissi grandi di Donatello*, in *Donatello svelato. Capolavo-*

Frattanto erano apparsi sul presbiterio del Santo due contributi monografici di Andrea Calore (1998 e 1999), estremamente problematici da quasi ogni punto di vista, a cominciare dal doppio coinvolgimento, davvero gratuito e disutile, di Leon Battista Alberti come ideatore e di Pietro Donà, vescovo di Padova dal 1428 fino alla morte nel 1447, come promotore dell'impresa¹⁰. Dopo il 2015 e prima del 2022 cadono un saggio di Sarah Blake McHam sulle presumibili implicazioni mariane – e in particolare immacolistiche – dell'iconografia dell'altar maggiore di Donatello e del recinto (2016), uno di Giovanna Baldissin Molli sul presbiterio tutto (2020), e uno di Maria Teresa Sambin de Norcen sugli allestimenti architettonici del Rinascimento al Santo (2021)¹¹.

Sono almeno tre le cause principali di questo scoppio ritardato di fortuna.

ri a confronto. Il Crocifisso di Santa Maria dei Servi a Padova e il suo restauro, catalogo della mostra (Padova, Museo Diocesano, 27 marzo - 26 luglio 2015), a cura di ANDREA NANTE - MARICA MERCALLI, Marsilio, Venezia 2015, pp. 38-63 (p. 49 nota 35 [p. 62]); FRANCESCO CAGLIOTI, *Vita di Donatello*, in *Donatello, il Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi e Museo Nazionale del Bargello, 19 marzo - 31 luglio 2022), a cura di FRANCESCO CAGLIOTI, con LAURA CAVAZZINI - ALDO GALLI - NEVILLE ROWLEY, Marsilio Arte, Venezia 2022, pp. 24-105 (p. 87 nota 36 [p. 105]).

¹⁰ ANDREA CALORE, *Il coro e il presbiterio della basilica del Santo: vicende storiche e artistiche nel sec. XV*, «Il Santo», s. II, XXXVIII (1998), pp. 69-98; IDEM, *Nuovi contributi alla conoscenza del coro e del presbiterio quattrocenteschi della basilica del Santo*, «Villaggio Grafica», Noventa Padovana 1999. Per l'esclusione di Alberti basta il rimando alle sagge considerazioni di ARNALDO BRUSCHI, *Alberti e non Alberti: la cultura "albertiana" nelle architetture rappresentate in pitture e rilievi nel Quattrocento*, in *Leon Battista Alberti e l'architettura*, catalogo della mostra (Mantova, Casa del Mantegna, 16 settembre 2006 - 14 gennaio 2007), a cura di MASSIMO BULGARELLI - ARTURO CALZONA - MATTEO CERIANA - FRANCESCO PAOLO FIORE, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2006, pp. 32-63, in part. pp. 36-37 figg. 3-4, 46-49 e note 74-78 (p. 61), il quale rimette il progetto a Donatello, pur senza gli indispensabili distinguo (ad esempio fra tramezzo e tornacoro, e fra la parte iniziale di Donatello e quella successiva di Giovanni Minello nella seconda struttura) che sarebbero dovuti scaturire da un approccio più mirato: cf. *infra*, nota 109. In linea con la sostanza positiva di Bruschi è MATTEO CERIANA, *La pala di San Zeno: l'architettura reale e quella dipinta*, «Annali di architettura», 18-19 (2006-2007), pp. 83-104, in part. pp. 87 figg. 7-8, 88-89 e nota 34 (p. 102), 93-94 e note 58-59 (pp. 102-103), anche in questo caso da leggere al netto di vari passaggi di dettaglio che saranno chiariti più oltre.

¹¹ SARAH BLAKE MCHAM, *Visualizing the Immaculate Conception: Donatello, Francesco della Rovere, and the High Altar and Choir Screen at the Church of the Santo in Padua*, «Renaissance Quarterly», LXIX (2016), pp. 831-864; GIOVANNA BALDISSIN MOLLI, *1450: presbiterio e dintorni nel Santo di Padova*, «Il Santo», s. II, LX (2020), pp. 93-140 e tavv. 1-25; MARIA TERESA SAMBIN DE NORCEN, *L'allestimento architettonico rinascimentale: i contributi di Donatello e Tullio Lombardo*, ne *La Pontificia Basilica di Sant'Antonio in Padova: archeologia, storia, arte, musica*, 3 voll., a cura di LUCIANO BERTAZZO - GIROLAMO ZAMPIERI, «L'Erma» di Bretschneider, Roma 2021, II, pp. 855-896 (pp. 855-874). L'intervento di Giovanna Baldissin Molli è stato ripreso sinteticamente in EADEM, *Il presbiterio della Basilica di Sant'Antonio alla metà del Quattrocento*, ivi, II, pp. 841-853.

La prima è senz'altro la lunga disattenzione che i migliori studi storico-artistici sull'Italia praticati nel secolo scorso (soprattutto quelli degli italiani stessi) hanno avuto verso la topografia sacra e verso lo stretto nesso tra architettura e arti figurative che in quella s'invera, con tutti gli sforzi di abnegazione filologica e archeologica che un simile approccio richiede. Molto ritardo è stato recuperato in tal senso nell'ultimo quarto di secolo, sulla falsariga degli studi anglosassoni: ma le nuove tendenze di ricerca, fiorite anche, e con speciale impegno, in area veneta e per l'universo conventuale, hanno comprensibilmente privilegiato il Medioevo, ricco in Italia soprattutto di setti murari e lignei su cui ricollocare idealmente Croci e icone dipinte, o in cui riaprire cappelle e altari particolari¹². L'episodio donatelliano del Santo esorbita da tale orizzonte sia per cronologia, sia per tipologia, sia per ricchezza e coerenza progettuale di apparati lapidei, fattori che tutt'insieme ne accrescono la singolarità e richiedono semmai di paragonarlo, ma per contrasto, con i più illustri dispositivi architettonico-scultorei negli interni delle maggiori chiese d'oltralpe, tra Germania, Francia, Inghilterra e Spagna.

In secondo luogo, non ci sono dubbi che l'importanza straordinaria della pala di Donatello per l'altar maggiore del Santo, e la non meno straordinaria difficoltà del come la si possa ricostruire graficamente, abbiano assorbito quasi per intero le forze degli studiosi veneti, e soprattutto dei donatellisti forestieri che hanno fatto il viaggio di Padova, relegando perciò nell'ombra il recinto corale. Ma quest'ultimo avrebbe dovuto invece formare un indispensabile complemento della pala in ogni pubblicazione a essa dedicata. E se già Detlef von Hadeln (1909) realizzò per primo che il trittico di Andrea Mantegna in San Zeno a Verona offre nella struttura della

¹² MONICA MEROTTO GHEDINI, *Il tramezzo nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia*, in *De lapidibus sententiae: scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, a cura di TIZIANA FRANCO - GIOVANNA VALENZANO, Università degli Studi di Padova / Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica - Il Poligrafo, Padova 2002, pp. 257-262; PAOLA MODESTI, *I cori nelle chiese veneziane e la visita apostolica del 1581: il "barco" di Santa Maria della Carità*, «Arte veneta», 59 (2002), pp. 38-65; EADEM, *Recinzioni con colonne nelle chiese veneziane: tradizioni, revival, sopravvivenze, ne Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVII secolo*, atti delle giornate di studio (Kunsthistorisches Institut in Florenz, 27-28 marzo 2003), a cura di JÖRG STABENOW, Marsilio, Venezia 2006, pp. 181-208 e 425-430; GIOVANNA VALENZANO, *La suddivisione dello spazio nelle chiese mendicanti: sulle tracce dei tramezzi delle Venezie*, in *Arredi liturgici e architettura*, a cura di ARTURO CARLO QUINTAVALLE, Università di Parma - Mondadori Electa, Parma - Milano 2007, pp. 99-114; TIZIANA FRANCO, *Appunti sulla decorazione dei tramezzi nelle chiese mendicanti: la chiesa dei Domenicani a Bolzano e di Santa Anastasia a Verona*, ivi, pp. 115-128; ANDREA DE MARCHI, *Due fregi misconosciuti e il problema del tramezzo in San Fermo Maggiore a Verona*, ivi, pp. 129-142; GIOVANNI LORENZONI - GIOVANNA VALENZANO, *Pontile, jubé, tramezzo: alcune riflessioni sul tramezzo di Santa Corona a Vicenza*, in *Immagine e ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, a cura di ARTURO CALZONA - ROBERTO CAMPARI - MASSIMO MUSSINI, Electa, Milano 2007, pp. 313-317. In questa scia, e per il *Crocifisso* di Donatello ai Servi di Padova: FRANCESCO CAGLIOTI, *Il 'Crocifisso' ligneo di Donatello per i Servi di Padova*, «Prospettiva», 130-131 (2008), pp. 50-106, in part. pp. 78-83 e note (pp. 103-106).

carpenteria e nella disposizione delle figure sacre il più efficace e illuminante riflesso dell'apparecchio donatelliano andato perduto per sempre nel 1579¹³, si sarebbe dovuta attingere prima o poi anche la consapevolezza che il maggior allievo di Donatello nel Norditalia ha qui dispiegato attraverso la sua prospettiva e la sua ambientazione visionaria una sorta di sintesi tra la pala nella tribuna del Santo e il recinto corale che la preparava e l'annunciava nella campata anteriore (Tav. 1). Libero ovviamente di maneggiare i pennelli e i colori a proprio arbitrio, il pittore ha infatti trasferito alle spalle della Vergine e della sacra conversazione intorno a lei il recinto, ne ha rovesciato il disegno ornamentale dall'esterno verso l'interno, e lo ha aperto sul cielo attraverso sette varchi. Questo senso travolgente della miracolosa ricreazione di un santuario antico doveva essere però già tutto, e ben più forte, nel presbiterio antoniano, non solo ammirevole a distanza come a Verona, ma abitabile e percorribile.

La terza e di certo non ultima ragione del lento e faticoso divenire delle indagini sul presbiterio donatelliano del Santo risiede, notoriamente, nello smantellamento e nel pesante rimaneggiamento che esso subì a partire dal 1651, quando cominciò a trasformarsi quasi definitivamente nelle forme che abbiamo oggi sotto gli occhi, dopo che già nel 1579 l'altar maggiore aveva ricevuto il primo colpo mortale (Tav. 2). Attoniti come siamo tuttora, molti secoli dopo, davanti alla perdita di tali meraviglie dell'arte, spesso tralasciamo di precisare o di ricordare i veri moventi funzionali dei loro destini, che addebitiamo invece e in primo luogo all'inarrestabile avvicinarsi delle stagioni del gusto. Reputo invece molto appropriata una breve rievocazione diacronica delle funzioni, perché mi pare che in assenza di un simile quadro di riferimento parecchie voci bibliografiche recenti e meno recenti non abbiano potuto servirsi con vero profitto dei vari dati storici frammentari e di dettaglio con cui si sono misurate di volta in volta¹⁴.

2. 1579, 1651, 1749 E 1895:

QUATTRO DATE DI SVOLTA PER IL PRESBITERIO DEL SANTO

Nel 1579 lo scopo primario se non esclusivo dello scempio della pala donatelliana fu la necessità di far sveltare sull'altare maggiore il più degno

¹³ DETLEV FREIHERR VON HADELN, *Ein Rekonstruktionsversuch des Hochaltars Donatellos im Santo zu Padua*, «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», XXX (1909), pp. 35-55.

¹⁴ Cito per tutti ANTONIO SARTORI, *Documenti riguardanti Donatello e il suo altare di Padova*, «Il Santo», s. II, I (1961), pp. 37-99, in part. p. 98, e GIUSEPPE FIOCCO, *L'altare grande di Donatello al Santo*, ivi, pp. 21-36, in part. p. 35, i quali ritenevano che la soppressione cinquecentesca della pala donatelliana fosse dovuta a ragioni di gusto rinnovato e alle sue «intrinseche imperfezioni» (Sartori), dimenticando o espressamente riducendo l'urgenza storica della sostituzione con una grande custodia eucaristica, della quale dirò tra poco. Cf. anche *Archivio Sartori*, I, pp. 230-231.

tabernacolo del Corpo di Cristo che la Veneranda Arca del Santo fosse in grado di permettersi, così come stava avvenendo in molte chiese d'Italia nell'ambito della generale riforma spaziale post-tridentina: e basti qui istituire per tutti un parallelo con il caso, anch'esso francescano conventuale, del grande tempietto eucaristico in legno dorato che era stato installato nel 1569 presso l'altar maggiore di Santa Croce a Firenze su disegno di Giorgio Vasari e a spese del granduca Cosimo I de' Medici¹⁵. Al Santo, dunque, dove le discussioni in favore della centralità del Santissimo erano significativamente cominciate al più tardi nel 1565¹⁶, Girolamo Campagna e Cesare Franco distrussero l'edicola tetrastila a giorno della sacra conversazione di Donatello per sostituirla con un arco trionfale all'antica che contenesse il ciborio nel fornice mediano: ma salvarono e vi montarono tutt'intorno il maggior numero possibile di bronzi donatelliani, non a caso sopravvissuti poi fino a oggi¹⁷. E nel 1591, siccome il tabernacolo non era visibile a sufficienza dalla crociera e dalla navata, fu deciso di liberare il passaggio al centro del prospetto del recinto corale, rimuovendone l'arco che lo sormontava e ponendo in luogo degli stipiti due statue di santi in stucco dipinto a finto bronzo, confezionate allo scopo da Francesco Segala¹⁸. Fino al 1579 l'altare di Donatello aveva custodito anch'esso il Sacramento, ma all'interno di un repositorio più discreto collocato a tergo, al pari, per esempio, di un'altra ragguardevole chiesa francescana conventuale del Norditalia con tribuna e deambulatorio a giorno, quella di San Francesco a Bologna, la cui pala marmorea di Jacobello e Pierpaolo dalle Masegne (1388-1392) reca tuttora ben visibile il tabernacolo posteriore, oggi inutilizzato¹⁹. Ma al Santo tale disposizione presentava il doppio svantaggio – secondo il punto di vista post-tridentino – di sottrarre il ciborio alla presentazione frontale, nel contempo più onorevole e più sicura, e di consegnarlo direttamente non ai fedeli in adorazione dalla crociera, ma a quelli, altrimenti distratti, che transitavano lungo il deambulatorio²⁰.

¹⁵ MARCIA B. HALL, *Renovation and Counter-Reformation: Vasari and Duke Cosimo in Sta Maria Novella and Sta Croce, 1565-1577*, at the Clarendon Press, Oxford 1979, in part. p. 19 e nota 10, e tav. 10.

¹⁶ SARTORI, *Documenti riguardanti Donatello*, p. 95 (anno 1565); e *Archivio Sartori*, I, pp. 245-247 nn. 80-85 (anni 1565-1575).

¹⁷ *Archivio Sartori*, I, pp. 231-239 nn. 1-67; LUCA SIRACUSANO, "Egli supererà ogni aspettazione": il giovane Girolamo Campagna fra il collezionismo d'Oltralpe e la Basilica del Santo, «Nuovi studi», XVIII (2013), 19, pp. 123-144 e figg. 129-153: pp. 128-130 e note 53-76 (pp. 140-142), figg. 143-147.

¹⁸ GUIDALDI, *Ricerche sull'altare di Donatello*, pp. 257 e 262 e note, 286-287 nn. VIIa-VIIc; SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, pp. 218-219; *Archivio Sartori*, I, pp. 280-281 nn. 155-158.

¹⁹ Se ne ha una rara foto a stampa presso HELEN GEDDES, *Altarpieces and Contracts: the Marble High Altarpiece for S. Francesco, Bologna (1388-1392)*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», LXVII (2004), pp. 153-182: p. 177 fig. 16.

²⁰ Sulla presenza della custodia eucaristica a tergo dell'altare donatelliano hanno

Tra il 1651 e il 1654 la cosiddetta “voltura del coro” fu l’insieme coordinato di almeno altre sei azioni traumatiche sui lussuosi arredi già esistenti:

opportunamente insistito padre Guidaldi e poi padre Sartori, ma non sfruttando appieno, mi pare, le loro scoperte documentarie: meglio, non connettendole adeguatamente con l’insieme delle evidenze, anche materiali, di cui loro per primi, e soprattutto il secondo, potevano disporre (GUIDALDI, *Ricerche sull’altare di Donatello*, pp. 249-253 e note; SARTORI, *Documenti riguardanti Donatello*, pp. 92-96; *Archivio Sartori*, I, pp. 244-245 nn. 60-79). Non è questa l’occasione per entrare in dettaglio nella *vexata quaestio* della forma originaria dell’altare. Ma ci sono alcuni punti irrisolti che mi preme chiarire comunque. Il primo riguarda l’*Imago Pietatis* bronzea, che ormai quasi tutti rimettono giustamente al centro della fronte dello «scabello» (Marcantonio Michiel) montato in antico al di sotto della *Vergine* e delle altre statue. Camillo Boito, avendo potuto tenere l’*Imago* fra le mani, constatò che i cinque rosoncini alle spalle del Cristo e dei due angeli erano un tempo passanti (mentre poi, persa la loro funzione nativa, verosimilmente nel 1579, sono stati otturati con lamine metalliche applicate da tergo alla meno peggio). Tale dispositivo originalissimo e cruciale non ha avuto fortuna adeguata negli studi successivi. Boito stesso, del resto, proprio perché intendeva bene lo scopo dei rosoncini come *fenestella* cultuale, si vide impropriamente costretto a porre l’*Imago* dove la si trova oggi, nel paliotto al di sotto della mensa, a guisa di spioncino su delle ipotetiche reliquie (CAMILLO BOITO, *La ricomposizione dell’altare di Donatello*, «Archivio storico dell’arte», s. II, I [1895], pp. 141-162, in part. pp. 152-153; poi in IDEM, *L’altare di Donatello e le altre opere nella Basilica Antoniana di Padova, compiute per il settimo centenario della nascita del santo a cura della presidenza della Veneranda Arca*, Ulrico Hoepli editore libraio della Real Casa, Milano 1897 [ma il «finito di stampare» reca la data inattendibile del 31 agosto 1896], p. 22). Tutto lascia credere, invece, che Donatello avesse genialmente coordinato i rosoncini con il tabernacolo eucaristico (ignoto a Boito) ospitato alla medesima quota dell’*Imago* ma dall’altra parte dello «scabello», in asse orizzontale con essa (dunque, non dove lo situava padre Sartori, cioè più su, alle spalle della *Vergine*). Il tabernacolo, sotto il quale era convenientemente murato in asse verticale l’ineffabile *Compianto* in pietra di Nanto, era chiuso in origine da una grata (come intuiva già padre Guidaldi), alla quale nel 1493-1494 dovette essere sostituito, per maggior protezione delle Sacre Specie, uno sportello bronzeo pieno, con un’altra *Imago Pietatis*, fornito da un anonimo metallurgo di stanza a Venezia, e provvisto di misure di poco inferiori ma proporzionate all’*Imago Pietatis* donatelliana: cosa, quest’ultima, che permise infine a Boito di porre l’*Imago* del 1493-1494 in luogo di quella originaria, per dotare l’altare moderno della sua custodia sacramentale (le testimonianze del 1493-1494 sono in SARTORI, *Documenti riguardanti Donatello*, pp. 95-96, e, ampliate, in *Archivio Sartori*, I, p. 230 nn. 285-298 [ma anche p. 278 nn. 73 e 76], dove lo sportello è attribuito inaccettabilmente ad Antonio Rizzo, e dove, soprattutto, le sue registrazioni contabili sono mescolate con quelle di un’opera affatto diversa, anch’essa giunta allora da Venezia, ovvero «uno Sepulcro cum uno Cristo passo cum uno sancto Antonio et san Francesco», cioè un intaglio ligneo, poi colorato a Padova da «maistro Vizenzo depentore che sta suso la Piazza dela Signoria», e destinato a un punto non ben circostanziato della basilica – «davanti l’altaro» –, mentre la «portella de bronzo» era «per lo Sacrificio de lo altaro grande»). Il secondo chiarimento sulla pala donatelliana riguarda gli stemmi del donatore Francesco Tergola: voluti da costui nel 1446, non furono però mai accolti nel progetto (cf. oltre, testo e note 101-102), sicché vanno esclusi da qualunque rimontaggio ideale. Il terzo chiarimento pertiene ai dodici pannelli verticali con *Angeli* e *Spiritelli musicanti*: non poche ricostruzioni moderne dell’altare, a partire da quella effettiva di Boito, li hanno rimessi insieme per gruppi che arrivano a giustapporre di volta in

la distruzione radicale del tramezzo che precedeva il recinto corale; lo smontaggio sistematico di quest'ultimo; il suo altrettanto sistematico rimontaggio nelle forme odierne; il trasferimento del coro ligneo semiellittico dei frati dalla campata sotto la sesta cupola alla campata della tribuna sotto la settima cupola, dove fu girato di 180° e spalancato verso il nuovo presbiterio e la crociera; il trasferimento del tabernacolo eucaristico di Campagna e Franco, insieme ad alcuni dei bronzi donatelliani, nella Cappella del Gattamelata, promossa per l'occasione a Cappella del Santissimo; e il trasferimento dell'arco trionfale, ormai spogliato del ciborio, in fondo alla tribuna, sopra gli stalli, per accogliervi al centro il *Crocifisso* bronzeo di Donatello tirato giù dal fastigio mediano del tramezzo (Tav. 2)²¹. Questa

volta almeno cinque o sei o tre o due, oppure otto. Con ciò non si potrebbe, a mio avviso, tributare maggior incompienza all'arte di Donatello, il quale, se avesse dovuto accostare anche due soli gruppi di figure analoghe, li avrebbe senz'altro concertati entro un'invenzione unitaria (come gli angeli e spiritelli nel tabernacolo eucaristico in Vaticano, o gli spiritelli nella "Cantoria" del Fiore o nell'altare Cavalcanti in Santa Croce a Firenze), mai disperdendosi in una paratassi così anodina e respingente. Hanno fatto bene, dunque, quanti hanno inteso che i dodici pannelli, pur tutti coordinati a uno stesso livello, erano staccati l'uno dagli altri simmetricamente, a separare e insieme collegare i pannelli maggiori (*Miracoli antoniani*, *Evangelisti*), e perlopiù a segnare delle corrispondenze con gli otto piedritti al di sopra, presentando risalti o oggetti analoghi a quelli di molte carpenterie di predelle di pale discese dall'archetipo donatelliano. Poiché tutti i rilievi bronzei dell'altare, dall'*Imago Pietatis* ai *Miracoli*, dagli *Evangelisti* agli *Angeli/Spiritelli*, hanno le stesse altezze, la soluzione decisamente migliore è di incorporarli senza eccezioni nello «scabello»: perciò la mia idea si avvicina particolarmente a quella di ROLF BAND, *Donatello's Altar in Santo zu Padua*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», V (1940), pp. 315-341, il quale, peraltro, si astenne dal pubblicarne un grafico per rispetto alle difficoltà di congetturare gli elementi di quadro e di ornato (pp. 331-332 nota 38), quantunque poi il suo pensiero sia stato tradotto in schema da JOHN WHITE, *Donatello's High Altar in the Santo at Padua. Part One: The Documents and Their Implications*, «The Art Bulletin», LI (1969), pp. 1-14, in part. fig. 7 (le figg. 3-17 sono dedicate a collazionare tutte le ricostruzioni grafiche dell'altare fino a quella data). Un'alternativa alla soluzione di Band, che poneva due pannelli con *Angeli/Spiritelli* ai margini di ogni fiancata dello «scabello», potrebbe essere di distribuire anche questo nucleo di quattro elementi sul fronte e nel tergo, cioè due pannelli ai lati dell'*Imago Pietatis* e due ai lati della custodia eucaristica, inserendoli fra ognuna di esse e i due *Miracoli antoniani*. Una simile ricomposizione dello «scabello» dà ampio spazio per radunarvi al di sopra, e intorno alla *Vergine*, tutt'e sei le statue dei *Santi*, anziché soltanto quattro, come si è invece fatto talvolta attenendosi ligiamente all'unico vincolo testuale in tal senso, ovvero la celebre descrizione di Marcantonio Michiel, che accenna a soli quattro *Santi*: ma, se s'immagina la dislocazione delle sei figure intorno alla *Madonna* come poi quella degli otto santi di Mantegna nella pala di San Zeno (Tav. 1), si fa presto a trascurarne due nel ricordo a distanza, come dovette essere nell'esperienza di Michiel. Non si dimentichi mai che questo attento testimone non cita comunque altrimenti il quinto e il sesto *Santo* donatelliano: e dunque la loro omissione, per una svista, dall'insieme della sacra conversazione all'interno dello stesso tempio risulta infinitamente più facile, più spiegabile e più veniale del silenzio su due statue isolate al di fuori dell'altare.

²¹ Su tale snodo specifico della storia del *Crocifisso* si veda più avanti, testo e n. 57.

sorta di *tabula rasa* intorno al nuovo altar maggiore, privo per sempre di una grande sovrastruttura a ridosso della mensa, e fatto avanzare dalla tribuna fino al punto dov'è pressappoco l'altare odierno, serviva a convertire il presbiterio del Santo in uno dei più pomposi e clamorosi teatri mai visti di musica sacra barocca, quale esso fu fino all'Ottocento avanzato. Sopra l'ex-recinzione corale, ora rimontata a formare due vere e proprie "cantorie" per strumentisti e coristi a sinistra e a destra del presbiterio (Tavv. 3-4, 8-9), incombevano perciò quattro gigantesche casse lignee degli organi, ciascuna addossata a 90° a uno dei quattro piloni della sesta cupola; e la prospettiva scenografica creata da tali quattro macchine, quasi fossero quinte teatrali, culminava in alto al centro con un baldacchino pensile sopra l'altare, e, in fondo, con l'arco trionfale del *Crocifisso*, alla stessa quota degli organi. A sigillare con una sola parola il nuovo senso di tutto questo scenario, basterebbe il vocabolo latino con cui esso è definito dalle due epigrafi Costanzo e Capodilista che si vedono murate nei piloni anteriori del presbiterio, e di cui dirò più avanti: *odeum*²².

Il furioso incendio divampato nella tribuna del Santo alla vigilia delle Palme del 1749 incenerì fino all'ultimo stallo, com'è stranoto, il rimpiantissimo coro ligneo dei fratelli da Lendinara (1462-1469), e procurò molti altri danni assai ingenti. Ma grazie ai massicci restauri degli anni successivi la topografia che c'interessa fu sostanzialmente ripristinata tale e quale, rimanendo poi in essere per quasi un secolo e mezzo, e facendosi a poco a poco documentare anche da un discreto numero di vedute calcografiche e fotografiche (Tav. 2)²³.

Quando Camillo Boito intervenne tra il 1893 e il 1895 per ricreare l'altare "donatelliano" su cui tanti fiumi d'inchiostro sono stati versati fino a oggi, il cantiere, di nuovo rivoluzionario, incluse come suoi passaggi non meno qualificanti, nell'illusione di un ritorno all'antico, le complete rimozioni dei quattro organi, del baldacchino pensile e dell'arco del *Crocifisso* nell'abside. Invece le due "cantorie", la cui reputazione era ora messa al sicuro dalla loro aura rinascimentale, non furono mai più toccate, restando perciò in piedi fino a oggi come due edifici spettacolari ma privi di una funzione cogente, quasi sontuosi palazzi disabitati (Tavv. 3-4, 8-9)²⁴. Dunque, tutte le critiche che fin qui sono state mosse a Boito per il suo "ripristinato", e che continueranno in futuro, possono valere né più né meno per l'aspetto e il carattere ormai ambigui delle "cantorie".

²² Oltre, testo e nota 118. Per il dettato delle due iscrizioni: GONZATI, *La basilica di S. Antonio di Padova*, II, pp. 214-215 e 254.

²³ *Archivio Sartori*, I, *Appendice - illustrazioni*, figg. 25-28 e 37; e *Il Santo com'era. Rappresentazioni della basilica attraverso i secoli*, catalogo della mostra (Padova, Museo Antoniano - Salette - Pontificia Basilica di Sant'Antonio, 23 maggio - 6 luglio 2019), a cura di ALESSANDRO BORGATO - GIOVANNA BALDISSIN MOLLI, Peruzzo Industrie Grafiche, Padova 2019, pp. 24 n. 11, 32 n. 17, 36-37 nn. 22-23, 46-47 n. 35, 48-49 n. 37, 56-57 n. 45, 63 n. 51 (anche per la fase 1654-1749).

²⁴ BOITO, *La ricomposizione dell'altare di Donatello*; IDEM, *L'altare di Donatello*.

3. QUESTIONI DI LESSICO STORICO E DI TERMINOLOGIA CORRENTE, MA ANCHE DI PLANIMETRIE

Fin dai tempi di padre Gonzati lo scavo d'archivio e la lettura dei documenti via via stampati sono stati, con rare eccezioni, la strada maestra di approccio al presbiterio antico del Santo da parte degli studi, lasciando quasi in secondo piano le evidenze materiali superstiti, troppo manomesse. Le carte d'archivio, però, hanno dato anch'esse il loro filo da torcere, in primo luogo perché non sono sempre conservate per il Quattrocento (mentre se ne hanno per fortuna in larga abbondanza dal pieno Cinquecento in poi), e poi perché procurano, a quanto pare, non pochi problemi di esegesi, e talvolta veri e propri enigmi e tranelli, in relazione alla grande varietà di termini e definizioni che esse adoperano per le strutture architettoniche del coro e del presbiterio della basilica. In parte impreparata davanti a tanta messe di parole, e in parte, come ho detto più su, insensibile alle questioni di topografia storica e di restituzione degli antichi spazi liturgici, la bibliografia otto-novecentesca sul presbiterio del Santo si è profusa anch'essa in una ricchezza di vocabolario che non di rado diventa disarmante ambiguità, impedendo al lettore odierno di comprendere quale angolo della basilica o quale elemento d'arredo voglia precisamente significare l'autore di turno.

Prima di andare avanti, premetto che per massima comodità e chiarezza mi servo in queste mie pagine – quando non ricorro a citazioni tra virgolette – di poche se non singole e invariabili espressioni per designare una medesima struttura. La cortina di pietre e marmi colorati e pregiati, con vari inserti di bronzo, che conteneva entro uno schema a U ortogonale lo spazio degli stalli frateschi la chiamerò “recinto del coro” o “recinto corale”, o anche, con lemma univerbato e secco, “tornacoro”, così come è annunciato dal mio titolo. Invece la struttura a corpo unico, anch'essa di pietre e marmi policromi, che tagliava trasversalmente la basilica tra la crociera e l'area sotto la sesta cupola, e ostacolava pertanto ai fedeli l'accesso da quella a questa, la dirò semplicemente “tramezzo”, adoperando la parola più neutra, più perspicua e oggi più comune negli studi in lingua italiana, a preferenza di tante altre possibili (pontile, pergola, poggiolo e così via), per il setto tra la chiesa dei fedeli e quella del clero. Già padre Valerio Polidoro, del resto, nella descrizione tuttora irrinunciabile della basilica dei suoi giorni affidata alle *Religiose memorie* del 1590 registra quella struttura come «trammezzo» senz'altro all'interno dell'indice finale, dopo aver scritto nondimeno, all'inizio del capitolo III in cui ne parla, che «è trammezzata la chiesa del glorioso Santo da uno colonnato antico, fondato sopra un pedestallo continuo, a modo di cortina», e dopo aver ripetuto all'inizio del capitolo XXXIII, introducendo il *Crocifisso* di Donatello, che la basilica era «trammezzata da uno antico colonnato»²⁵.

²⁵ *Le religiose memorie scritte dal r. padre VALERIO POLIDORO padovano, conventuale di*

Prima e dopo padre Polidoro, ma soprattutto prima, la varietà lessicale dilaga nei documenti del Santo specialmente per il tramezzo, il quale nei conti relativi alla costruzione, concentrati negli anni 1443 e 1444, figura a seconda del momento come «la faza de mezo de la chiesa del Santo», «lo lavoriero de la croxe», «le colone de lo lavoriero de mezo de la chiesa», «lo lavoriero de la crose de mezo la chiesa», «li archi de la balchonà de lo lavoriero de la croxe», «i lavorieri de la balchonà de mezo», «le colone per la balchonà de la croxe», «lo lavoriero di mezo»²⁶. Su tale suggestiva casistica dovrò tornare almeno in parte tra poco. Assai meno complicato è il *dossier* linguistico del tornacoro, perché il termine “coro”, per quanto inserito entro sintagmi di volta in volta diversi, rimane in uso costantemente per marcare senza equivoci il riferimento al perimetro del quadrangolo corale: «la faza del coro», l’«antipeto del coro», l’«adornamento intorno el coro», l’«adornamento al coro», «la parte de fuora del coro», o semplicemente i «marmori [...] per una parte del curo». Quest’ultima espressione potrebbe peraltro annettersi fra le più numerose occorrenze che parlano *tout court* del «coro» come luogo di destinazione di lavori lapidei o metallici, escludendo perciò gli stalli lignei (anch’essi, ovviamente, «coro») ²⁷.

Dopo padre Gonzati e fino a oggi, mentre i tentativi di ricostruire l’altare di Donatello, anche in forma grafica, si contano a decine, quelli di rendere in pianta o in alzato il presbiterio sono stati non più di due o tre. Il primo, com’è ben noto, è di Gonzati medesimo, in pianta e in alzato, per mano dell’architetto Lorenzo Urbani, e rimane tuttora il più autorevole, essendo stato anche ristampato varie volte, quantunque gli studi abbiano a tratti avvertito, più vagamente che precisamente, la necessità di superarlo o almeno di emendarlo (Tav. 5)²⁸. Una pianta molto più ambiziosa pubblicata nel 1998 da Andrea Calore non fa che rilanciare le proposte di Gonzati, cercando tuttavia di dettagliarle, oltre le intenzioni di Gonzati stesso, proprio nelle parti che necessitano oggi di essere riviste²⁹.

Con l’aiuto della descrizione cinquecentesca di Polidoro e di pochi altri testi antichi, Gonzati aveva ben compreso che nel Rinascimento erano non più di due – e si trattava già di un bel numero – le strutture monumentali, ovvero il tramezzo e il tornacoro, che si frapponevano tra il piedicroce della basilica e l’area dell’altar maggiore. E sempre leggendo con attenzione

San Francesco [...], nelle quali si tratta della chiesa del glorioso S. Antonio confessore da Padova, appresso Paolo Meietto, in Venetia MDXC, cc. 2r, 27v e Bb[6]r.

²⁶ In part. *Archivio Sartori*, I, pp. 274-276 *passim*. Preferisco la scrizione «faza» a «fazà», cioè il termine «faccia» a «facciata», perché nella stessa documentazione trovo il plurale «faze»: p.e. *ivi*, pp. 276-277 n. 57 (p. 277), nel primo contratto con Giovanni Minello per il tornacoro (1482), di cui ampiamente oltre.

²⁷ *Ivi*, in part. pp. 277-284 *passim*, oltre ai singoli documenti che richiamerò specificamente più avanti.

²⁸ GONZATI, *La basilica di S. Antonio di Padova*, I, tav. s.n. tra le pp. 68 e 69: sopra, nota 1.

²⁹ CALORE, *Il coro e il presbiterio della basilica del Santo*.

Polidoro, e combinandolo pazientemente con le pietre, i marmi e i bronzi delle due “cantorie”, si provò a restituire le due strutture nella loro compiutezza. Egli non poteva tuttavia arrivare di già, nell’assenza totale di documenti icnografici antichi, a stabilire un’esatta planimetria dei due impianti, che s’immaginò in stretta contiguità: pose quindi il tramezzo a sbarrare la crociera verso est, a filo con le facciate anteriori dei due piloni laterali, e innestò la U quadrangolare del tornacoro direttamente a tergo di quei due stessi piloni. In tal modo l’intero sviluppo del recinto, correttamente regolamentato nelle misure dalla descrizione di Polidoro e dalla modularità delle specchiature originarie, non riusciva a circuire del tutto la campata della sesta cupola verso la tribuna, e lasciava due varchi prima dei piloni successivi, cioè un secondo e un terzo ingresso laterale verso gli stalli, in aggiunta a quello principale sul davanti, dirimpetto alla navata. Polidoro attesta però, sia pure con un dettato intellegibile solo in virtù di una lettura paziente, che il secondo e il terzo ingresso del coro non si trovavano lì, ma più a est, oltre i piloni tra la sesta e la settima cupola, quindi ormai all’inizio della tribuna, entro i primi archi passanti del deambulatorio, di fronte alle cappelle di San Giovanni Evangelista a nord e di Santa Caterina d’Alessandria a sud (Tav. 7); inoltre, quei due varchi erano ostruiti per il resto da mirabili inferriate della stessa serie di quelle, con stemmi Gattamelata, che cingevano il resto della tribuna (1467-1470): il coro «ha tre porte ancora: la prima è nella faccia sua, che incontra l’altar maggiore, le due altre sono una per lato, là ove, terminando la quadra chiusura del choro, comincia la rotonda [*cioè la tribuna o abside*], e si chiudono con quella maniera di grate che dicessimo nelle distanze delle otto colonne»³⁰. Naturalmente l’ubicazione delle due porte è confermata oggi da altri documenti antichi dell’Arca³¹. E, del resto, l’ultimo di due contratti oggi noti tra l’Arca stessa e lo scultore Giovanni Minello per il completamento del tornacoro originario certifica, alla data del 31 dicembre 1491 (1492 a *Nativitate*), che il maestro doveva provvedere *inter alia* «duas columnas apud pilastra magna»: riferimento ammissibile solo in relazione ai due pilastri (le «*duae columnæ*») con cui lo sviluppo della struttura si concludeva a nord-est e a sud-est, giustapponendosi da ovest ai due piloni tra la sesta e la settima cupola (i «*pilastra magna*»)³².

³⁰ POLIDORO, *Le religiose memorie*, c. 6r (cap. VIII). La più copiosa raccolta di documenti sulle inferriate della tribuna (opera di Domenico Montanaro) è in *Archivio Sartori*, I, pp. 329-331 nn. 1-55, da collazionare con SARTORI, *Documenti per la storia dell’arte a Padova*, pp. 614-616.

³¹ Sulle due porte e su quella principale verso la navata, tutte dotate di ferri scorrevoli della stessa manifattura delle grate della tribuna (Domenico Montanaro), e pagati sempre con il lascito Gattamelata, cf. specialmente SARTORI, *Documenti riguardanti Donatello*, p. 97; IDEM, *Documenti per la storia dell’arte a Padova*, pp. 614 e 615; *Archivio Sartori*, I, pp. 329-331 nn. 1-55 *passim*.

³² Il contratto del 1492/1, rintracciato nel suo originale notarile da padre Sartori, si può leggere sia in SARTORI, *Documenti per la storia dell’arte a Padova*, p. 152, che in *Archivio Sartori*, I, p. 280 n. 142. Ma si presti attenzione all’anno erroneo «1490» in questa

L'errore di Gonzati poté riscontrarsi già pochi decenni dopo, quando Camillo Boito pubblicò in due occasioni (1895, 1897) una pianta rinascimentale del Santo oggi agli Uffizi di Firenze (inv. 1868A; Tav. 6) che mostra chiaramente la giuntura ininterrotta tra il tornacoro e i piloni est della sesta cupola, e insieme l'ampio stacco tra la facciata del tornacoro e il tramezzo davanti a esso, tale da creare un corridoio di scorrimento nord-sud, largo almeno tre metri, dall'area del falso transetto davanti alla cappella della Madonna Mora fino all'area contrapposta, contigua alla Sagrestia: il tutto in utile asse longitudinale con la porta tra la basilica e il Chiostro del Capitolo, a sud³³. La pianta anonima degli Uffizi rimane a tutt'oggi, com'è ben noto, la più antica e quindi principalissima testimonianza icnografica sulla basilica. D'altronde, benché di piccole dimensioni e tracciata a mano libera o con una strumentazione esigua, essa si rivela l'opera di un professionista assai edotto dello stato delle cose. Boito, confortato da Gloria, la metteva nei primi due decenni del Cinquecento, ma padre Guidaldi ne propose non inopportuna una retrodatazione³⁴, quantunque la cronologia tra il 1457 e il 1477 che egli suggeriva a causa della presenza della Cappella del Gattamelata e dell'assenza del Chiostro del Noviziato non paia vincolante: il disegnatore è infatti concentrato tutto sulla basilica, dove rileva anche la particolare terminazione absidata della cappella radiale di San Prosdocimo (ridimensionata nel 1735 per uniformità con gli altri sacelli del deambulatorio), mentre il Chiostro del Capitolo è appena accennato, così da lasciare aperta la possibilità che quello del Noviziato sia stato omesso volutamente³⁵. In più, la presenza stessa dell'intero tornacoro, che qui ci interessa, come struttura ormai conclusa spinge a orientarsi verso la fine del Quattrocento. Sia come sia, la successiva pianta della basilica, sempre agli Uffizi (1383A), e dovuta alla mano ormai cinquecentesca di

seconda sede, il quale dev'essersi generato da un ipercorrettismo frequente per i calendari storici, come se il «1491», già voltato nello stile comune in qualche trascrizione precedente, dovesse invece essere ancora aggiustato, e dunque portato al 1490. Vero è che un antico transunto dell'atto fra le carte dell'Arca, edito da GONZATI, *La basilica di S. Antonio di Padova*, I, p. LI n. XLVI, e passato da qui presso CORNELIUS VON FABRICZY, *Giovanni Minello, ein Paduaner Bildner vom Ausgang des Quattrocento*, «Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen», XXVIII (1907), pp. 53-89, in part. p. 85 n. I, reca curiosamente di già la data 1490 (la collocazione archivistica ottocentesca di Gonzati, «tomo 29 delle Liti, contratti ecc. pag. 15», corrisponde oggi alla serie 11, *Processi*: registro 11.30 [182], c. 15r).

³³ BOITO, *La ricomposizione dell'altare di Donatello*, in part. pp. 145 e fig. 1, 156-157; IDEM, *L'altare di Donatello*, in part. p. 11 e fig. 5, p. 31. Di contro a quanti mi hanno preceduto pubblicando sempre la pianta con il capocroce in alto per rispetto verso il punto di vista del disegnatore e l'andamento delle sue scritte, provo a girare qui il disegno secondo la rosa dei venti.

³⁴ GUIDALDI, *Ricerche sull'altare di Donatello*, pp. 271 e nota 1, 273 fig. 35.

³⁵ Per la riduzione settecentesca della Cappella di San Prosdocimo alla pianta delle altre cappelle radiali, su avallo di Giovanni Poleni e di Giovanni Lorenzo Orsato, si vedano i documenti in *Archivio Sartori*, I, p. 559 nn. 17-19.

Giovanfrancesco da Sangallo (1484-1530), pur essendo di scala alquanto più larga, e a suo modo ricca di altre informazioni, si rivela del tutto reticente sugli arredi del presbiterio³⁶.

Sebbene il disegno pubblicato da Boito sia rimasto fino a oggi una costante della bibliografia artistica sul Santo, sembra che sin da Boito medesimo esso non sia riuscito a imporsi davvero, per il nostro problema, sulla pianta prodotta da Gonzati e Urbani (Tav. 5), lasciando di conseguenza campo libero all'impressione che il tramezzo e il tornacoro fossero due strutture direttamente connesse, quasi impensabili l'una senza l'altra. Tale è l'approccio di Gloria (1895), di Boito stesso e di ulteriori studiosi per nulla sprovveduti come Cornelius von Fabriczy (1896, 1903), presso i quali ricorre la dicitura quanto mai opaca di «cortine della tribuna», al plurale, mentre Venturi parla dapprima di «tribuna» onnicomprensivamente (1907, 1908), e infine «della chiusura e delle transenne laterali del presbiterio» (1923)³⁷. Fabriczy, in particolare, scrive a più riprese delle «cosiddette "cortine della tribuna", ossia il doppio tramezzo del coro a arcate aperte, formante quasi un vestibolo a guisa di loggiato davanti al coro»³⁸. Solo una volta, fino a oggi, la pianta quattrocentesca degli Uffizi è stata tradotta in una resa grafica moderna che dissocia il tornacoro dal tramezzo e riapra lo spazio tra essi: mi riferisco a quella fornita da Geraldine A. Johnson nel 1997 pubblicando a proposito del *Crocifisso* bronzeo di Donatello, ed eccedendo tuttavia almeno due volte nel supporre che il tramezzo corresse a metà del varco tra i due piloni con i quali si saldava (mentre era sul davan-

³⁶ Sul disegno sangallescico, già noto a Boito, *La ricomposizione dell'altare di Donatello*, p. 145 (e IDEM, *L'altare di Donatello*, pp. 11-12), con un'attribuzione tradizionale al cugino di Giovanfrancesco, Giambattista detto il Gobbo, si veda ora MADDALENA SCIMEMI, «A Trevisi da Ognissanti». *Architetture in Ravenna, Padova e Treviso nei disegni di Giovan Francesco da Sangallo*, in *Materia, struttura e filologia. Nuovi contributi sull'architettura del Rinascimento. Convegno internazionale di storia dell'architettura del Rinascimento in onore di Pier Nicola Pagliara*, a cura di FRANCESCO BENELLI, Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2021, pp. 94-108, in part. pp. 102-103 e note 37-38 (p. 108), fig. 8, dove se ne argomenta anche la datazione al 1526. Il foglio è pubblicato invece sotto il nome del Gobbo presso MARCO PIZZO, *Alcune osservazioni su due disegni della basilica del Santo*, «Il Santo», s. II, XXXI (1991), pp. 413-415, in part. pp. 413-414 e fig. 1, il quale ne riporta con varie scorrettezze le scritte e ritiene che il presunto autore, morto nel 1548, operasse «al termine del XVI secolo» (p. 414).

³⁷ GLORIA, *Donatello fiorentino, passim*, in part. pp. XII-XIII n. IV e XXIV; BOITO, *La ricomposizione dell'altare di Donatello*, in part. pp. 144-145, 155 e 161; CORNELIUS VON FABRICZY, recensione di ANDREA GLORIA, *Donatello fiorentino [...] Padova [...] 1895*, «Archivio Storico Italiano», s. V, XVII (1896), pp. 186-193, in part. pp. 187-189; BOITO, *L'altare di Donatello*, in part. pp. 10-11, 29 e 37; CORNELIUS VON FABRICZY, recensione di PAUL SCHUBRING, *Urbano da Cortona [...] Strassburg [...] 1903*, «L'Arte», VI (1903), pp. 376-377, in part. p. 376; VENTURI, *Donatello a Padova*, in part. pp. 276 e 280; IDEM, *Storia dell'arte italiana*, VI, pp. 298, 299 e 308; IDEM, *Storia dell'arte italiana*, VIII/1, p. 238.

³⁸ Cito da FABRICZY, recensione di ANDREA GLORIA, *Donatello fiorentino*, p. 187; ma cf. anche, ripetuto quasi *verbatim*, FABRICZY, recensione di PAUL SCHUBRING, *Urbano da Cortona*, p. 376.

ti) e che esso proseguisse nelle navatelle tramite due ali³⁹. Un anno dopo, a ogni modo, Calore è tornato a ridisegnare di fatto la stessa pianta di Gonzati; e si è spinto anzi a congetturare che il tornacoro e il tramezzo fossero non solo affini ma anche cuciti nell'ornato, mediante un rivestimento lapideo dei due piloni della basilica tra una struttura e l'altra⁴⁰.

L'idea di connettere strettamente il tramezzo e la facciata del tornacoro dovette nascere in Gonzati, nella mancanza di controprove flagranti, dal constatare che mentre il tornacoro era una cortina non praticabile in cima, lì dove semplicemente si alternavano statue di santi e candelabri in pietra di Nanto, il tramezzo era invece un pontile vero e proprio, cioè un edificio percorribile in alto. Su di esso fu infatti installato a un certo punto, e per un certo tempo, uno degli organi antichi della basilica (il quale sicuramente vi stava nel 1480)⁴¹. Gonzati credette dunque che, se la facciata del tramezzo doveva chiudere la crociera a est schierandosi a filo con l'aggetto dei primi piloni della sesta cupola, il suo lato tergale poteva coincidere in qualche modo con la facciata del tornacoro (Tav. 5): in altri termini, la profondità del tramezzo rischiava di corrispondere a quella dei piloni tra la crociera e la sesta cupola (quasi quattro metri). Tale fusione, o anche confusione, fra tramezzo e tornacoro spiega come mai l'individuazione del ruolo di Donatello nel presbiterio quattrocentesco si sia svolta poi negli

³⁹ GERALDINE A. JOHNSON, *The Original Placement of Donatello's Bronze Crucifix in the Santo in Padua*, «The Burlington Magazine», CXXXIX (1997), pp. 860-862, in part. p. 861 fig. 32 (cf. anche EADEM, *Approaching the Altar: Donatello's Sculpture in the Santo*, «Renaissance Quarterly», LII [1999], pp. 627-666, in part. p. 631 fig. 2). Che il tramezzo fosse subito prima dei piloni e non a mezza profondità fra di essi lo si ricava dal fatto che prima del suo smontaggio nel 1651 due tombe monumentali (di Giovanni Tommaso di Costanzo a nord e di Pio Capodilista a sud) erano state installate o previste a riempire interamente le pareti di quello spessore: su di esse e sulla loro ricollocazione a tergo dei rispettivi piloni verso le navatelle dopo il 1651 si vedano LUCA SIRACUSANO, «*Patria dalla quale sono usciti tanti scultori eccellentissimi*»: dopo Donatello, fino alla fine del Cinquecento, ne *La Pontificia Basilica di Sant'Antonio in Padova*, II, pp. 1071-1153, in part. pp. 1138-1140 e note, con figg. (tomba Costanzo); e MONICA DE VINCENTI - SIMONE GUERRIERO, *Monumenti sepolcrali del Seicento*, ivi, II, pp. 1397-1458, in part. pp. 1422-1428 e note, con figg. (tomba Capodilista). Altre correzioni da apportare alla pianta del Santo fornita da Johnson riguardano la Cappella di San Prosdocimo, già ridotta qui alla condizione *post* 1735 (sopra, testo e nota 35), e la posizione della grande tomba di Raffaele Fulgosio, collocata qui nel varco centrale fra la tribuna e il deambulatorio, mentre in origine, cioè prima del trasferimento del 1651 nella sede attuale fra il falso transetto e la Cappella della Madonna Mora (a sinistra entrando), stava nell'intercolumnio *in cornu Evangelii* della tribuna, di fronte alla Cappella del Battista (oggi Cappella di San Leopoldo d'Austria e Sant'Elisabetta d'Ungheria, o Cappella Austro-Ungarica), secondo la concorde interpretazione che la restante bibliografia dà dei documenti e dei testi letterari antichi.

⁴⁰ Sopra, nota 10.

⁴¹ *Archivio Sartori*, I, p. 314 n. 34. Cf. da ultimo anche MATTEO CESAROTTO, *Gli spazi liturgico-musicali e gli organi nella basilica del Santo*, ne *La Pontificia Basilica di Sant'Antonio in Padova*, III, pp. 1819-1844: p. 1030 e nota 53 (con bibliografia).

studi attraverso una contrapposizione polare tra chi gli ha attribuito convintamente il progetto di entrambe le strutture, e chi gliel'ha negato in blocco con pari decisione. Per il primo partito si possono citare ad esempio Gloria e Fabriczy, i quali, poiché vedevano che il tramezzo è documentato al 1443-1444, ravvisavano in esso l'avvio dell'attività del maestro al Santo e il movente primo della sua chiamata a Padova⁴²; al capo opposto basta rievocare padre Sartori, il quale, proprio perché al tramezzo si lavorava fin dal 1443 al più tardi, cioè mesi prima che Donatello si stabilisse in città, concludeva che «egli non diede quindi, come dubbiosamente prospetta il Gonzati [...] ed asserisce il Gloria [...], il disegno dei plutei del coro»⁴³. La promiscuità fra il tramezzo e il tornacoro si rispecchia plasticamente nel *corpus* documentario dello stesso padre Sartori dato alle stampe da padre Luisetto (1983): la sezione dedicata al tramezzo s'intitola infatti *Cortine del coro*, mentre le sezioni sul tornacoro, che vengono subito dopo, sono introdotte come *Nuovi lavori alle cortine del coro*⁴⁴.

A complicare questo nodo, praticamente sino a oggi, si è aggiunto nel 1932, con le ricerche di padre Guidaldi, un'importante delibera dei padri responsabili del convento, insieme ai massari dell'Arca, datata al 28 dicembre 1487 del calendario padovano a *Nativitate*, ossia 1486 dello stile comune. Quel giorno i padri e i massari si riunirono per decidere quanto segue: poiché la «miranda opera» del tornacoro stava allora aggiungendosi «ad maximum decus et ornamentum templi Divi Antonii», era evidente il rischio che essa fosse nascosta, così come una gemma al di sotto d'un velo, «per columpnas substinentes ymaginem Domini Nostri Yesu Christi crucifixi»; a causa di ciò, dopo aver avuto «cum quampluribus ornatissimis civibus et expertis colloquio» ed essersi confermati nell'idea che quel colonnato «opus vulgare et imperfectum sit», essi decidevano di «velum a luminibus hominum abicere et praedictas columpnas remove»; e siccome in tal modo il *Cristo* sarebbe rimasto senza il suo sostegno abituale, si stanziò di porlo «in medio introitus chori, in marmoreo lapide, pro pulcriori ornameto»⁴⁵. Come ha intuito finora forse il solo Joachim Poeschke nel 1980,

⁴² GLORIA, *Donatello fiorentino*, in part. pp. XXI-XXII n. IX e XXIV; FABRICZY, recensione di ANDREA GLORIA, *Donatello fiorentino*, p. 188; FABRICZY, recensione di PAUL SCHUBRING, *Urbano da Cortona*, p. 376. Per ulteriori interventi di Fabriczy in tal senso si veda oltre, nota 72.

⁴³ SARTORI, *Documenti riguardanti Donatello*, p. 39; e *Archivio Sartori*, I, p. 274 n. 1.

⁴⁴ Per la prima: *Archivio Sartori*, I, pp. 274-276 (ma cf. già SARTORI, *Documenti riguardanti Donatello*, pp. 39-40). Per le seconde: *Archivio Sartori*, I, pp. 276-284.

⁴⁵ GUIDALDI, *Ricerche sull'altare di Donatello*, pp. 273-274 e note, 284 n. IV (con data «1487»); SARTORI, *Documenti riguardanti Donatello*, pp. 50-51; *Archivio Sartori*, I, pp. 214 n. 21 (ripetuto *ivi*, p. 279 n. 129). Considerata la rilevanza del documento, preferisco ritrascriverlo nella sua interezza qui in nota: «Cum notum sit ad maximum decus et ornamentum templi Divi Antonii accessisse pulcritudinem et mirandam operam ipsius chori, quae tamen velatur per columpnas substinentes ymaginem Domini Nostri Yesu Christi crucifixi, et tanquam gemma sub vellis [sc. velis] abscondita est, unde, habito

occupandosene in relazione al *Cristo* qui citato, ovvero – per facile e concorde riconoscimento di tutti – il *Crocifisso* bronzeo di Donatello, non possono esservi dubbi che le «*columpnae substinentes*» quel capolavoro erano *sic et simpliciter* le colonne del tramezzo⁴⁶, cioè, aggiungo io con i documenti del 1443-1444, «le colone de lo lavoriero de mezo de la chiesa» o «le colone per la balconà de la croxe»⁴⁷; oppure ancora, secondo il dettato di padre Polidoro, il «colonnato antico, fondato sopra un pedestallo continuo, a modo di cortina», da cui era «trammezata la chiesa del glorioso Santo»⁴⁸. Il fraintendimento costante del documento del 1486 nel corso dell'ultimo secolo ha portato alcuni a figurarsi una terza struttura monumentale tra la crociera e il presbiterio del Santo, anteposta al tramezzo (così il medesimo padre Guidaldi)⁴⁹; oppure una sorta di fastigio speciale incombente sul varco mediano del tramezzo stesso o su quello del tornacoro, per sostenere il *Cristo* donatelliano più nobilmente⁵⁰; oppure, ancora, un altare speciale del Crocifisso nella crociera, su cui il grande bronzo si sarebbe trovato fino a quel momento⁵¹.

A ingarbugliare ulteriormente le cose, padre Sartori stimava di poter documentare che la delibera del dicembre 1486 era stata mandata prontamente a effetto, giacché il 26 gennaio 1487 fu registrata nei libri mastri dell'Arca una spesa di una lira e quattro soldi «in iodi [*cioè chiodi*] per fare le armadure per tor zoxo el pozulo de la iexia dove è la †»⁵². Quest'azione, rimasta però assolutamente senza seguito all'interno di una serie archivistica che da quel giorno fino al luglio 1490 scorre ininterrotta tuttora, dimostra semmai l'esatto contrario, e cioè che le intenzioni espresse nel dicem-

cum quampluribus ornatissimis civibus et expertis colloquio, amotionem illarum columpnarum laudantibus cum etiam id opus vulgare et imperfectum sit, decretum fuit per reverendos patres ultrascriptos et per spectabiles masarios velum a luminibus hominum abicere et praedictas columpnas removere et Christus [*sic, pro Christum*] in medio introitus chori, in marmoreo lapide, pro pulciori ornamento affigere».

⁴⁶ JOACHIM POESCHKE, *Donatello: Figur und Quadro*, Wilhelm Fink Verlag, München 1980, p. 75 nota 217 (p. 116).

⁴⁷ Cf. sopra, testo e nota 26.

⁴⁸ Sopra, testo e nota 25.

⁴⁹ GUIDALDI, *Ricerche sull'altare di Donatello*, pp. 273-274 e note.

⁵⁰ JOHNSON, *The Original Placement of Donatello's Bronze Crucifix*, p. 861 e note 12-15.

⁵¹ HANS KAUFFMANN, *Donatello. Eine Einführung in sein Bilden und Denken*, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, Berlin 1935, p. 104 e nota 329 (p. 230); VOLKER HERZNER, *Donatellos „pala over ancona“ für den Hochaltar des Santo in Padua. Ein Rekonstruktionsversuch*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XXIII (1970), pp. 89-126, in part. pp. 93 e nota 35 (p. 120), 94.

⁵² SARTORI, *Documenti riguardanti Donatello*, p. 51; *Archivio Sartori*, I, p. 214 n. 22, ma anche pp. 279 n. 125 e 280 n. 132. La terza di queste quattro edizioni reca l'anno sbagliato «1486» ma la cartulatura giusta del documento all'interno del suo registro contabile (oggi *Libri mastri* 13.31 [358]), che è 51d, mentre le prime due edizioni, corrette nell'anno 1487, danno impropriamente come carta la «62», e la quarta edizione è precisa sia nell'anno che nella cartulatura.

bre 1486 si fermarono all'acquisto dei chiodi, e per il resto rimasero lettera morta. Infatti il *Crocifisso* donatelliano rifulgeva sul varco centrale del tramezzo ancora nel 1590, quando ve lo descriveva padre Polidoro⁵³; e poi nel 1597, quando sul tramezzo furono issate, a due a due sui lati del *Cristo*, le quattro *Virtù cardinali* di Tiziano Aspetti in bronzo provenienti dal moderno altare della Cappella dell'Arca⁵⁴; e poi infine nel 1651, quando il tramezzo fu disfatto, il *Crocifisso* trasferito entro l'arco trionfale di Campagna e Franco, e le quattro *Virtù* portate a terra, per essere rimontate più o meno lungo lo stesso fronte della basilica, cioè all'ingresso del nuovo presbiterio. Nessuno, del resto, ha notato che il pagamento del gennaio 1487, nel definire la struttura che si voleva «tor zoso» come «el pozuolo de la iexia dove è la †», leva anch'esso ogni dubbio all'identificazione col tramezzo compresa da Poeschke e sfuggita a Sartori e a ogni altro prima e dopo di loro (persino, come vedo, dopo che ho provato a risolvere questo bisticcio decisivo almeno due volte, nel 2008 e nel 2015)⁵⁵.

Da queste puntualizzazioni discende che il *Crocifisso* di Donatello, dopo aver esperito negli ultimi due secoli di studi le ipotesi più diverse e spesso fantasiose sulla sua destinazione originaria e sulle sue collocazioni antiche (tra cui un'«asta esistente nel bel mezzo della chiesa»)⁵⁶, si può ormai ricondurre invece a una storia assai lineare: commissionato per il tramezzo mentre questo veniva messo in opera (Tav. 7), vi rimase fino al 1651, allorché fu trasferito nell'arco trionfale in fondo alla tribuna, dove si trovò dunque a perdere qualcosa della sua centralità fisica ma nulla della sua centralità simbolica, e dove infatti, tra il 1667 e il 1668, fu esaltato mediante un arricchimento architettonico dell'arco trionfale ad opera dello scultore lombardo Matteo Allio con l'aiuto del fratello Tommaso (Tav. 2). Dall'arco trionfale passò infine, con Boito, direttamente dov'è ora⁵⁷.

⁵³ POLIDORO, *Le religiose memorie*, c. 27v (cap. XXXIII).

⁵⁴ *Archivio Sartori*, I, p. 281 n. 163.

⁵⁵ CAGLIOTI, *Il 'Crocifisso' ligneo di Donatello per i Servi di Padova*, p. 83 e note 133 e 135 (p. 105); IDEM, *I Crocifissi grandi di Donatello*, pp. 48-49 e note 27-31 (p. 62). Ma cf. poi, tra le più recenti ripetizioni dell'equivoco, CHIARA BONACCORSI, *Le tarsie al Santo, ne La Pontificia Basilica di Sant'Antonio in Padova*, III, pp. 1763-1787: p. 1770.

⁵⁶ FIOCCO, *L'altare grande di Donatello*, p. 25.

⁵⁷ Debbo correggere qui due ulteriori errori della tradizione e degli studi, in uno dei quali sono caduto anch'io una decina d'anni fa. L'arco di Campagna e Franco entro il quale il *Crocifisso* donatelliano fu inserito nel 1651 non rimase sull'altar maggiore fino al grande incendio del 1749 (così p.e. SIRACUSANO, «Egli supererà ogni aspettazione»: il giovane *Girolamo Campagna*, p. 129 e nota 61 [p. 141]; CAGLIOTI, *I Crocifissi grandi di Donatello*, p. 51 e nota 36 [p. 62]; IDEM, *Donatello, Crocifisso [...]*, ivi, pp. 110-119, in part. p. 111), e neppure fino all'intervento degli Allio nel 1667-1668 (così una relazione dell'Arca stilata nel 1854, in *Archivio Sartori*, I, p. 255 n. 249; e poi p.e. BOITO, *La ricomposizione dell'altare di Donatello*, pp. 146-147; e IDEM, *L'altare di Donatello*, pp. 13 e 56-57), ma fu traslato subito in fondo alla tribuna e agli stalli lignei lì rimontati, dove le fiamme del 1749 lo lambirono ma non lo distrussero: le prove salienti sono in *Archivio Sartori*, I, pp. 240 nn. 83-87 (anni 1658-1659), 294 n. 98 (anno 1666) e 243 n. 26 (anno

La data precisa della delibera del 1486 contro il tramezzo va intesa come estremamente significativa. Essa si colloca infatti al culmine della parabola creativa del tornacoro, dopo che quest'ultimo aveva cominciato a essere arricchito anche delle storie bibliche di Bartolomeo Bellano in bronzo (1484). Nel medesimo 1486, inoltre, era stata pubblicata a Venezia la *Laus perspective cori in aede Sancti Antonii Patavî* di Matteo Colacio, dedicata alla celebrazione degli stalli dei fratelli da Lendinara: e sebbene la stesura del testo rimontasse indietro di circa dieci anni, la sua uscita a stampa non poteva cadere in un momento più opportuno⁵⁸. Soprattutto, però, l'estensore dell'atto del 28 dicembre, vergato con buona mano umanistica e in un latino di qualche pretesa⁵⁹, ci fa sapere che nella stessa riunione in cui esso fu votato i padri e i massari decretarono come primo punto all'ordine del giorno l'istituzione della cappella musicale della basilica, lanciata d'ora in poi verso i fasti dei secoli successivi. Anzi, questa fondazione e il tentativo di smantellare il tramezzo aprono insieme il libro con il quale s'inaugurava la relativa serie documentaria delle *Parti e atti* dell'Arca, serie tuttora corrente dopo ben più di mezzo millennio. Insomma, lo sprone ad abbattere il tramezzo veniva dalle mutate esigenze musicali. E se nel 1486 il proposito fallì, andò invece a segno nel 1651, dopo un ulteriore, epocale sviluppo dei costumi liturgico-canori.

4. LA FACCIATA DEL TORNACORO: DOCUMENTI D'ARCHIVIO E FONTI LETTERARIE, CRONOLOGIA, STILE, ATTRIBUZIONE

Da questo momento in poi affronterò separatamente, almeno per un lungo tratto, il tornacoro e il tramezzo, tuttavia destinati a interferire infine l'uno con l'altro per effetto della rimozione di entrambi nel 1651.

Mentre non si dà la benché minima traccia di Donatello tra le copiose note finanziarie relative all'erezione del tramezzo nel 1443-1444⁶⁰, per il tornacoro ve ne sono due del 1449, riguardanti in verità una stessa erogazione a favore del maestro, che sono state individuate fin dai tempi di Gloria e poi riproposte più volte in bibliografia. Nell'estate di quell'anno, o po-

1706). Il fatto che in questo *corpus* i documenti sei-settecenteschi sull'«altar maggiore» e quelli sull'«altare del coro» sono in parte mescolati non ha aiutato gli studi recenti a orientarsi. Se l'arco fosse rimasto lì dove lo avevano eretto nel Cinquecento Campagna e Franco, avrebbe intralciato l'allestimento secentesco del presbiterio come «odèo» cui ho accennato sopra nel testo, e sui cui tornerò anche *infra*.

⁵⁸ Su Colacio e la sua *Laus*, per tutti: CHIARA SAVETTIERI, *La Laus perspectivae di Matteo Colacio e la fortuna critica della tarsia in area veneta*, «Ricerche di storia dell'arte», 64 (1998), pp. 5-22.

⁵⁹ Una fotografia del documento si può vedere presso MAURIZIO SACQUEGNA, *L'organizzazione della cappella musicale del Santo nei secoli XVI-XVIII*, ne *La Pontificia Basilica di Sant'Antonio in Padova*, III, pp. 1931-1966: p. 1933 fig. 1.

⁶⁰ *Archivio Sartori*, I, pp. 274-276.

co dopo, Donatello ricevette la considerevole somma di duecentottantacinque lire (equivalenti a cinquanta ducati) come provvigione cumulativa per due opere del presbiterio in realtà distinte, ovvero l'*Eterno* scolpito per il fastigio lapideo dell'altare («uno Dio Pare de prieda per sora a la chua grande de l'altaro») e «la faza del coro», utilmente definita nella seconda delle due registrazioni come «quelo antipeto del coro de marmoro»⁶¹. Se il riferimento all'*Eterno* ha un tono adatto a un compenso nello stesso tempo unico e conclusivo, quello al tornacoro, senza stupirci, rivela un carattere affatto parziale: «per exercitarsi in far fare quello antipeto» etc. A tali attestazioni se ne aggiunge una terza del 1447 in cui Donatello non è direttamente nominato, ma che vale a puntellare la cronologia del tornacoro: nel giugno di quell'anno, Giovanni di Paolo da Castro, che era stato massaro dell'Arca nel 1444-1445, e che sarebbe stato altre volte in contatto con Donatello anche al di fuori della propria funzione al Santo, risultava creditore della fabbrica per quattordici ducati e mezzo d'oro da lui anticipati a un «maistro» non specificato il quale aveva lavorato in uno spazio di proprietà di Giovanni stesso «alguni marmori [...] per una parte del curo»⁶². Qualche mese prima, il 24 marzo, il Consiglio Cittadino di Padova aveva stabilito, fra altre provvisori relative al Santo, che si dovesse «finire laborerium inchoatum in medio ecclesie et pallam altaris magni jam inchoatam per presentes officiales»⁶³. Davanti a queste inequivocabili ma scarse testimonianze conviene ricordare, per un'ennesima volta negli studi, che per ben cinque anni dei quasi undici vissuti da Donatello a Padova e nel Norditalia, cioè per circa metà del tempo, l'archivio dell'Arca risulta oggi privo della documentazione contabile primaria. Tale perdita ci sottrae con tutta verosimiglianza parecchie e preziose carte spettanti non solo alla pala dell'altar maggiore, ma anche e soprattutto al tornacoro: dopo il vuoto dell'annata amministrativa a cavallo degli anni 1445-1446, le lacune coinvolgono i quattro libri mastri dalla metà del 1450 fino alla metà del 1454, cioè una fase in cui tutto lascia credere che una grande impresa come il tornacoro, al-

⁶¹ GLORIA, *Donatello fiorentino*, pp. XXI, 13 e 14; e ora GIOVANNA BALDISSIN MOLLI, *Donatello a Padova: l'attività nella Basilica di Sant'Antonio: le registrazioni contabili dell'Archivio dell'Arca* (trascrizione dei documenti a cura di ELDA MARTELLOZZO FORIN), Centro Studi Antoniani, Padova 2023, pp. 124 e 125 (dove però la sequenza abbreviata «per lo Dio Pare e la fazà del coro» fa parlare la studiosa di un'«esecuzione del Dio Padre in riferimento alla fazà del coro» [p. 62], di contro a una distinzione assestata da tempo negli studi).

⁶² GLORIA, *Donatello fiorentino*, pp. XIII e 7; e *Archivio Sartori*, I, p. 276 n. 46. Si può mettere in rapporto con questa nota contabile un'altra coeva ivi, p. 123 n. 8 (entro una sezione editoriale dedicata però ai campanili della basilica), che riguarda il tagliapietra Bartolomeo Crivellari quale creditore per la fornitura di «lastre ira sta messe al curo». Ritroveremo Crivellari più avanti, come principale autore del tramezzo.

⁶³ PIETRO SAVIOLO, *Arca del Santo di Padova [...], ove si contengono li ordini e regole co' quali vengono amministrate le oblazioni et entrate di questa [...]*, per Paolo Frambotto, in Padova MDCLIII, pp. 32-34 n. 37 (p. 33); GONZATI, *La basilica di S. Antonio di Padova*, I, pp. XLV-XLVI n. XLI (p. XLV); *Archivio Sartori*, I, pp. 148-149 n. 5 (p. 149).

la quale Donatello attendeva nel 1449, attingesse il suo vero picco d'impegno, una volta che il grosso dei lavori per la pala d'altare e per il *Gattamelata* era stato spacciato.

Dopo il 1449, com'è noto, i libri dell'Arca e i documenti notarili a essa pertinenti riprendono a parlare del tornacoro, e loquacemente, nel 1482, in occasione dell'ingaggio di Giovanni Minello come maestro principale del rilancio e della conclusione del cantiere⁶⁴: incarico talmente importante e vasto che non di rado ha oscurato del tutto, negli studi moderni, l'antefatto donatelliano. Di quest'ultimo, nondimeno, si ricordavano ancora in pieno Cinquecento, sia pure in forma appannata, i biografi fiorentini, dall'autore del cosiddetto *Libro di Antonio Billi* all'Anonimo Gaddiano, da Giovambattista Gelli a Giorgio Vasari. Il *Billi*, il Gaddiano e Vasari concordano nel dire che Bellano avrebbe lavorato i propri inserti bronzei per il tornacoro servendosi di disegni e modelli lasciati da Donatello⁶⁵; e Gelli, addirittura, arriva ad affermare che Bellano avrebbe semplicemente portato a termine i «quadri» metallici cominciati dal suo maestro⁶⁶. Tale attenzione risulta tanto più sintomatica per chi consideri che tutti questi scrittori si mostrano invece alquanto evasivi sulle altre opere di Donatello al Santo, delle quali ricordano solo il *Gattamelata* e il *Compianto* in pietra di Nanto, ignorando il resto dell'altar maggiore, o riducendolo, come fa Vasari, alle «storie di sant'Antonio» «nella predella». Anche Giovanfrancesco da Sangallo, nella pianta della basilica oggi agli Uffizi che ho avuto già modo di ricordare, rilascia, insieme a un appunto sul «chavallo di Donato di Gatta Melata», quest'unica altra annotazione sulle opere figurative del Santo: «Le storie di Donato sono intorno al choro e sono di metallo e sono picchole fiure, sono circha a mezzo piè, ma sono beletissime [*sic*] al possibile»⁶⁷. Il foglio suggella quindi una sorta di punto di vista coerente dei fiorentini del Cinquecento, secondo il quale i fedeli e gli altri visitatori del Santo, una volta salutato il *Gattamelata* ed entrati in basilica, trovavano il vero culmine d'interesse donatelliano nel tornacoro.

Il primo di due contratti tra l'Arca e Minello per completare l'«adornamento al coro», stilato il 17 novembre 1482 dal massaro cassiere Antonio

⁶⁴ *Infra*, testo e nota 68.

⁶⁵ *Il libro di Antonio Billi esistente in due copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, Berlin 1892, pp. 42 e 43; *Il Codice Magliabechiano cl. XVII.17 [...], herausgegeben und mit einem Abrisse über die florentinische Kunsthistoriographie bis auf G. Vasari versehen*, a cura di CARL FREY, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, Berlin 1892, pp. 78-79; *GIORGIO VASARI, Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di ROSANNA BETTARINI - PAOLA BAROCCI, 11 voll., Sansoni Editore, poi S.P.E.S., Firenze 1966-1997, *Testo*, III, 1971, p. 322 (vita del Bellano, in ambo le edizioni Torrentiniana e Giuntina).

⁶⁶ *Venti vite d'artisti di GIOVANNI BATTISTA GELLI*, a cura di GIROLAMO MANCINI, «Archivio storico italiano», s. V, XVII (1896), pp. 32-62 (p. 60), anche in volumetto a parte, coi tipi di M. Cellini e C. alla Galileiana, Firenze 1896, p. 42.

⁶⁷ *Sopra*, testo e nota 36.

Roberti, e affidato quindi ai protocolli del pubblico notaio, è non meno eloquente su quella parte di struttura allora già in opera che sugli interventi ancora da farsi⁶⁸. Oltre a menzionare il prospetto, che già esisteva, e che Minello doveva tuttavia smantellare e rimontare fedelmente a più alta quota dopo avervi sottoposto un bancale continuo, per proseguire poi l'intero recinto nelle due fiancate secondo tale schema complessivo, il documento è percorso da rinvii a dettagli di materia, di forma e di lavorazione già presenti in facciata, e ai quali il nuovo capocantiere era obbligato ad attenersi. Il bancale, di pietra bianca d'Istria e rossa di Verona, doveva, com'è noto, prendere a modello quello che sottostava, allora come oggi, alla recente tomba realizzata da Pietro Lombardo per il giurista Antonio Roselli nella navata sinistra, prima della Cappella dell'Arca (1464-1467)⁶⁹. Grazie a un caso molto raro e fortunato a paragone con le incalcolabili perdite dei pro-

⁶⁸ Lo strumento originale, individuato e trascritto da padre Sartori, e pubblicato in *Archivio Sartori*, I, pp. 276-277 n. 57 (ma cf. anche SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, p. 149), dev'essere corretto nel giorno (non l'8, ma il 17 novembre, sebbene l'8 fosse stato vergato in un primo tempo) e nel nome del notaio (non Giovanni Talamazzo il Vecchio, ma Luca Talamazzo il Vecchio, come già, peraltro, in SARTORI, *Documenti riguardanti Donatello*, p. 97). Si aggiunga poi che, come ho appena accennato nel testo, il vero estensore dell'atto è Antonio Roberti, responsabile del libro mastro dell'Arca per l'anno amministrativo 1482-1483, il quale si autocita scrivendo «e mi, Antonio de' Ruberti» (mentre Sartori leggeva «e misser Antonio de Ruberti»). In virtù di queste rettifiche, il contratto diventa coerente con le annotazioni autografe della medesima mano, ossia di Roberti, nel suo libro mastro, pubblicate sotto la giusta data del 17 novembre 1482 in SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, pp. 149-150, e in *Archivio Sartori*, I, p. 277 n. 58. Le sviste dei corpora di Sartori hanno indotto GENTILINI, *Giovanni Minelli de' Bardi*, pp. 69 e 70, a credere che Minelli fosse entrato nell'impresa non con uno ma con due contratti dell'8 e del 17 novembre 1482.

⁶⁹ Sulla tomba Roselli, monograficamente: ANNE MARKHAM SCHULZ, *La tomba Roselli nel Santo e l'opera giovanile di Pietro Lombardo a Padova e a Venezia*, «Il Santo», s. II, L (2010), pp. 557-573 e tavv. 1-29. Approfitto del contesto donatelliano di queste mie pagine per rilevare che i due *Giovinetti reggiscudo* del sepolcro, nei quali da tempo si ravvisa una diretta ispirazione da Donatello per il loro esser nudi come il *David* bronzeo dei Medici (Markham Schulz) e per il loro bilicarsi su supporti instabili come gli *Spiritali* del Fonte battesimale di Siena (MATTEO CERIANA, *Una nuova opera di Pietro Lombardo*, «Venezia arti», 11 [1997], pp. 139-143, in part. p. 141 e nota 26 [p. 143]; ma in tal senso il *David* bronzeo funziona ancora meglio), guardano puntualmente anche al *San Giovanni Battista* di casa Martelli: da esso Pietro ha ricavato la disposizione assai particolare dei mantelli-puntelli e, nella figura di sinistra, il disegno dei sandali. La statua donatelliana era stata già ripresa a Padova qualche anno prima da Giorgio Schiavone, verosimilmente per esperienza indiretta, cioè attraverso un modello piccolo, nella figura omologa del polittico Roberti per San Niccolò oggi alla National Gallery di Londra: MARCO COLLARETA, *La "vita" di Francesco Squarçione di Bernardino Scardeone*, in *Francesco Squarçione «pictorum gymnasiarcha singularis»*, atti delle giornate di studio (Padova, 10-11 febbraio 1998), a cura di ALBERTA DE NICOLÒ SALMAZO, Il Poligrafo, Padova 1999, pp. 29-36 (p. 35 e nota 23, figg. 4-5); FRANCESCO CAGLIOTI, *Donatello e i Medici. Storia del David e della Giuditta*, 2 voll., Leo S. Olschki Editore, Firenze 2000, I, p. 158 e nota 22, e II, figg. 178-180.

getti allegati agli antichi contratti artistici dei notai, padre Sartori ritrovò insieme allo strumento del 17 novembre 1482 il disegno del bancale fornito da Minello⁷⁰. Un riscontro di misure tra il bancale Roselli e quelli che tutt'oggi soggiacciono alle due "cantorie" lungo le pareti interne del presbiterio (Tavv. 3, 9), e che si originano dal bancale di Minello, mostra che costui si conformò all'esempio Roselli anche nell'altezza di quasi sessanta centimetri: e si deve pensare che, prim'ancora che ingentilire e rendere più comoda tutta l'opera del tornacoro, la sopraelevazione del 1482 mirasse ad adeguarsi all'altezza massima raggiunta dai due ordini di stalli lignei che nel periodo intercorso tra Donatello e Minello i fratelli da Lendinara avevano allestito dietro «la faza davanti de fuora del dito coro».

Quest'ultima, a quanto pare, non si presentava allora come perfettamente compiuta: il maestro appaltatore avrebbe perciò dovuto intervenire su «le colone che al presente s'è suso i canton del dito coro», in modo da riuscirle a «compir e finir che istia locae e ben finede»; inoltre, erano ancora vuoti in facciata due spazi rettangolari orizzontali nei quali Minello veniva incaricato di inserire due lapidi epigrafiche con i testi di due bolle d'indulgenza emanate a favore della basilica da un antico figlio del convento, papa Sisto IV, nel marzo 1472 (1471 *ab Incarnatione*) e nell'aprile 1481; come sappiamo dal seguito della storia, esse sarebbero state sostituite nel 1506-1507 dalle ultime due scene bibliche in bronzo del tornacoro, opere di Andrea Riccio, di pari dimensioni⁷¹.

«E nui masari semo ubbligadi dar al dito maestro Zuhanne tre pezi de lastra rossa che s'è al presente nell'ingioistro grande, e li alabastri che va neli triangoli, e lui li de' lavorar, e li marmore da far i legamenti intorno li spechii, e farge butar quele teste de brondo che ge va, e le broche che ge va, come <se> ne la faza davanti se ritrova». Questi riferimenti puntuali ad alcuni fra i tratti più peculiari del disegno architettonico, dell'ornato e della varietà materica della porzione di tornacoro già in opera nel 1482 forniscono il destro per occuparsi finalmente del loro *primus inventor*.

Fu Wilhelm Bode, nel 1883 e nel 1884, a cominciare a guardare alle specchiature delle "cantorie" (Tavv. 3-4, 8-9), cioè del tornacoro, con occhio

⁷⁰ *Archivio Sartori*, I, *Appendice – illustrazioni*, fig. 29.

⁷¹ Dopo che padre Gonzati diede alle stampe i testi delle iscrizioni localizzando entrambe le lapidi «nell'atrio della sagrestia a sinistra» (GONZATI, *La basilica di S. Antonio di Padova*, II, p. XVI), padre GUIDALDI, *Ricerche sull'altare di Donatello*, p. 274 nota 1 (p. 275), si avvide che quella col testo del 1472 era stata trasferita nel Chiostro del Generale o della Biblioteca, e ne pubblicò una foto: p. 277 fig. 41. Le due epigrafi sono tuttora dove le leggeva lui. Sui loro testi si veda ora GIULIA FOLADORE, *Il racconto della vita e la memoria della morte nelle iscrizioni del corpus epigrafico della basilica di Sant'Antonio di Padova (secoli XIII-XV)*, 2 voll., tesi di dottorato, ciclo XXI, Università degli Studi di Padova [2009], I, pp. 111-113 e note 48-50, e II, pp. 301-303 n. 68 e 172-174 n. 27, ma emendando la data del primo in base allo stile *ab Incarnatione* e sciogliendo il nome del segretario apostolico in fondo al secondo non come «L(ucius) Griffus», ma come «L(eonardus) Griffus».

critico e sensibilità storica, rendendosi conto che Donatello v'era coinvolto senz'altro: e dedicò a esse un paio delle sue solite mosse pionieristiche nel campo del Rinascimento scultoreo italiano⁷². Ma tali affondi – fulminei anche nella durata – non ebbero curiosamente sviluppo nella sua copiosa bibliografia successiva⁷³. Toccò dunque a Boito (seguito poco più tardi da Venturi) di riaprire la pista di Bode, non è chiaro con quanta consapevolezza di quel precedente sottaciuto⁷⁴. Boito, del resto, aveva studiato con ampiezza l'intero percorso di Donatello architetto e ornatista, alla ricerca di spunti per completare il proprio riallestimento dell'altar maggiore quattrocentesco: e sebbene a quel tempo il catalogo del maestro non fosse esente da intrusioni post-donatelliane di cui Boito medesimo accolse inavvertitamente le forme nel suo progetto (come la fontana medicea allora nella villa di Castello e oggi a Palazzo Pitti, opera di Antonio Rossellino e Benedetto da Maiano; o la base di Piazza della Signoria per il *Marzocco*, opera di Benedetto stesso), rispetto al restante contesto padovano le forme del tornacoro staccavano troppo di netto per lasciare indifferente l'osservatore addestrato. Nodale, poi, era ed è tutt'oggi la cronologia alta del 1447-1449.

⁷² WILHELM BODE, *Donatello in Padua: das Reiterstandbild des Gattamelata und die Sculpturen im Santo*, Verlag von J. Rothschild, Paris - Leipzig 1883, p. 6. A tale voce bisogna aggiungere quella inserita subito dopo da Bode all'interno della quinta edizione del *Cicerone* burckhardtiano, da lui curata: JACOB BURCKHARDT, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Fünfte Auflage, unter Mitwirkung verschiedener Fachgenossen bearbeitet von WILHELM BODE*, 2 parti in 3 tomi, Verlag von E. A. Seemann, Leipzig 1884, II/1, p. 166, e II/2, p. 357. Nelle edizioni dalla settima fino alla decima e ultima di questa serie (1898-1910), destinate a una flessione della lucidità critico-attributiva a causa della compartecipazione curatoriale sempre più sollecitata da parte di Cornelius von Fabriczy, anche il tema del presbiterio del Santo si confonde, chiamando in causa prima la «Tribuna» tutta e poi il solo tramezzo come opera incipitaria di Donatello a Padova, ma distinguendo infine un tornacoro cominciato da lui e terminato da Giovanni Minello. Pur volendo ridurre il più possibile le citazioni, debbo ricordare almeno tre passaggi: JACOB BURCKHARDT, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Siebente verbesserte und vermehrte Auflage, unter Mitwirkung von C. VON FABRICZY und anderen Fachgenossen bearbeitet von WILHELM BODE*, 2 parti in 4 tomi, Verlag von E. A. Seemann, Leipzig 1898, II/1, pp. 50 e 386; *Achte Auflage, unter Mitwirkung von C. VON FABRICZY und anderen Fachgenossen bearbeitet von WILHELM BODE*, 2 parti in 4 tomi, Verlag von E. A. Seemann, Leipzig - Berlin 1900-1901, II/1, p. 421; *Zehnte, verbesserte und vermehrte Auflage, unter Mitwirkung von Fachgenossen bearbeitet von W. BODE und C. VON FABRICZY*, 2 parti in 4 tomi, Verlag von E. A. Seemann, Leipzig 1909-1910, II/1, pp. 210, 446 e 447. Le precisazioni delle ultime ristampe su Minello derivano dal fatto che Fabriczy aveva affrontato nel frattempo lo studio monografico di questo maestro: cf. FABRICZY, *Giovanni Minello*, spec. pp. 55-56 e note.

⁷³ Mi riferisco soprattutto a WILHELM BODE, *Donatello als Architekt und Dekorator*, «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», XXII (1901), pp. 3-28; e a IDEM, *Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas in historischer Anordnung*, 12 voll., Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München 1892-1905.

⁷⁴ BOITO, *La ricomposizione dell'altare di Donatello*, pp. 144-145, 155, 161; IDEM, *L'altare di Donatello*, pp. 10-11 e fig. 4, 29, 37.

Infatti a quelle date era assolutamente impensabile trovare nel Norditalia, e diciamo pure in tutta la Penisola, qualcuno all'infuori di Donatello che concepisse l'ornato e lo disegnasse nelle estrose e inaspettate soluzioni all'antica sfoggiate dalle specchiature che abbiamo ancora sotto gli occhi (Tavv. 8-9, 16-18, 21-22, 26-32, 35-36, 38, 41-42); e che vi impiegasse tanta ricchezza di bronzi, distribuiti con bel capriccio, e di pietre colorate diverse, dal marmo rosso di Verona al bianco di Carrara, dalle pietre di Nanto e d'Istria al nero di paragone, dai porfidi rossi e verdi ai serpentini, dagli alabastri a tante altre varietà rare e seducenti⁷⁵. Prima di tale momento, invenzioni simili si erano viste solo a Firenze, a Prato e a Roma, e solo in connessione intima con Donatello e il suo giro di fedelissimi. Ci vorrebbe troppo spazio editoriale per esporre tutti i confronti fotografici possibili, di muta eloquenza, con il tabernacolo del Sacramento in Vaticano (1432-1433; Tav. 12), con la pala dell'*Annunciazione* di casa Cavalcanti in Santa Croce (1433-1435 circa; Tav. 14), con la cosiddetta "Cantoria" del Duomo fiorentino (1433-1439; Tav. 13), o con le transenne del piccolo presbitero nella Sagrestia Vecchia di San Lorenzo (1435-1440 circa; Tav. 15). E poi, ancora, andrebbero illustrati partitamente i riscontri con altre imprese strettamente collegate agli allievi e seguaci di Donatello, come l'altare originario del tempietto mediceo dell'Annunciazione alla Santissima Annunziata di Firenze (1449; i quattro vasi biancati che reggevano la mensa agli angoli sono oggi rimontati in punti diversi della basilica; Tav. 10), o l'altare della Cappella Cardini in San Francesco a Pescia (primi anni cinquanta; Tav. 11). Stiamo parlando, in altri termini, di quella vera e propria invenzione del linguaggio strutturale e decorativo all'antica che Donatello mise in moto a Roma tra il 1432 e il 1433, e dipanò soprattutto una volta tornato da lì, cioè nel decennio toscano compreso tra il 1433 e la partenza per Padova nel 1443, segnando poi l'intero Rinascimento. Durante quell'arco di tempo, Donatello aveva accettato di realizzare per la cattedrale di Santa Maria del Fiore nella sua città il recinto del coro dei canonici disegnato con pianta ottagonale da Brunelleschi. Non ne fece poi nulla, così come lasciò più o meno in tronco vari altri notevoli arredi per il Duomo fiorentino al momento di portarsi nel Veneto⁷⁶. Ma possiamo star certi che, se fosse andato avanti con il coro, avrebbe stravolto il progetto del suo vecchio amico e ormai rivale. La sua intenzione era infatti di impiegare, come recita un documento del 1439 relativo a quell'incarico, «priete rosse e d'altri cho-

⁷⁵ Si veda in questo volume il contributo di Lorenzo Lazzarini, che perlustra doviziosamente un tale e mirifico campionario petrografico. Sull'approvvigionamento di alabastri nelle terre vicentine, e specialmente a Valstagna, da parte dell'Arca del Santo nei tardi anni quaranta del Quattrocento, e dunque, con tutta verosimiglianza, anche al servizio del tornacoro, si veda il carteggio ufficiale del 1449 tra le comunità di Padova e di Vicenza presso GONZATI, *La basilica di S. Antonio di Padova*, I, pp. XLVII-XLVIII n. XLIII, con i commenti dell'autore a pp. 62-63; e da ultimo anche di BALDISSIN MOLLI, *Donatello a Padova*, p. 50 e nota 93.

⁷⁶ Oltre, testo e nota 98.

lori varî»⁷⁷, di contro alla sobrietà di Filippo, ed esattamente come avrebbe fatto a Padova.

L'antichità policroma, preziosa, imprevedibile e sorprendente che Donatello aveva in testa, e che nasceva felicemente in lui, come attraverso un caleidoscopio, dalla fertile continuità e mescolanza tra la Roma imperiale e quella medievale e "cosmatesca", e tra i tanti volti del romanico esperiti in Toscana (da Firenze a Pisa e a Lucca), dovette d'altronde subire un'esaltante accelerazione al primo sbarco del maestro a Venezia: e qui spero basti il semplice toponimo a rievocare al lettore tutto lo sfavillante e magico mondo di pietre classiche e orientali, reimpiegate e ricomposte con nuova creatività tra canali, calli e interni di chiese, che poté travolgere all'istante l'avidissimo inventore. Questo impatto si riversò simultaneamente nell'altare e nel tornacoro del Santo, cioè in un cantiere duplice e al contempo unitario.

Quando il tornacoro del Santo non era ancora terminato, i suoi echi si poterono avvertire in primo luogo tra gli allievi di Donatello (mentre quest'ultimo, sempre instancabile nel partorire idee nuove, progrediva verso altre mete del suo stile). Scelgo come unico esempio, e senza illustrarlo, il bancale sinistro nella Loggia della Mercanzia a Siena, opera di Urbano da Cortona (1462), ossia di un giovane maestro toscano che aveva direttamente aiutato Donatello nell'altare del Santo, e forse, è lecito immaginare, anche nelle prime battute del recinto. Ma, allargando lo sguardo al di là di una medesima classe strettamente omologa di manufatti, si dovrebbe concludere che tutta la decorazione lapidea, multicolore, ghiribizzosa e dispendiosa dell'interno antiquario del Tempio Malatestiano di Rimini, dal 1450 circa in poi, non sarebbe stata pensabile senza il precedente del tornacoro di Padova (Tav. 19).

Dove l'impeto delle novità donatelliane nella recinzione si può cogliere forse con maggior freschezza, almeno da chi abbia più facilità di lettura con le figure che con l'ornato, è nei pilastrini d'angolo in marmo bianco, interi oppure ormai mutili, rivestiti su ogni faccia da una sovrapposizione alternata di semi-pàtere, di specchiature verticali mistilinee e di pàtere⁷⁸. Nelle semi-pàtere e nelle pàtere s'inscrivono rispettivamente baccellature e singoli spiritelli giocosi che hanno preso a muovere i primi passi da poco; e nelle specchiature mistilinee sfilano, di volta in volta, un giovane nudo maschile di profilo, un angioletto paffuto orientato in punta di piedi verso di noi mentre solleva un festone, uno spiritello più grandicello che zuffola,

⁷⁷ GIOVANNI POGGI, *Il Duomo di Firenze. Documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile tratti dall'Archivio dell'Opera*, I. Parti I-IX, Bruno Cassirer Editore, Berlino 1909, pp. 236-237 n. 1184[b].

⁷⁸ Come vide finemente BAND, *Donatello's Altar im Santo zu Padua*, p. 330 nota 38, questa particolare scansione interna delle facce dei pilastrini è annunciata già nel tabernacolo vaticano di Donatello (con uno sviluppo verticale nell'attico, e orizzontale nello zoccolo; Tav. 12).

e un angelo adolescente dai capelli arruffati che regge con entrambe le mani una *satura lanx*: tutti bizzarramente in bilico su ruote o dischi (Tavv. 16-18, 21-22). Questi pilastrini meritano un discorso speciale, non solo per la loro originalità e importanza, ma anche per le vicende accidentate della loro bibliografia. Benché essi punteggino in modo vistoso il lato meridionale, interno, della “cantoria” nord, padre Gonzati non li prese in esame per la sua ricostruzione ideale del tornacoro (Tav. 5), che esibisce invece esclusivamente lesene scanalate (sempre e solo di marmo rosso, come si ricava con certezza dalle evidenze superstiti) e lesene a motivi vegetali (tutte però databili, per stile, non prima di Minello). Anche Boito non ne scrive. Dal canto suo, Venturi, che fermò lo sguardo particolarmente su di essi, e in senso donatelliano, era convinto che spettassero non al tornacoro, ma al tempietto dell’altar maggiore: partito, questo, condiviso poi da Hadeln e ancora, vari decenni dopo, da Giuseppe Fiocco con padre Sartori (1961)⁷⁹. A escludere una simile conclusione dovevano tuttavia bastare la corrispondenza perfetta di misure tra i pilastrini figurati e tutti gli altri piedritti del tornacoro, e poi soprattutto la notevole distanza cronologica tra lo smontaggio dell’altar maggiore (1579) e quello del recinto (1651), tale da ostacolare l’eventualità che i pilastrini venissero conservati per più di settant’anni, e grazie a una filologia addirittura profetica, in previsione del riuso effettivo in una delle “cantorie”. Se padre Guidaldi, con opzione diversamente fallace, annetteva forse i pilastrini al tramezzo⁸⁰, nel 1940 il tedesco Rolf

⁷⁹ VENTURI, *Donatello a Padova*, pp. 282 e 284 (dove occorre qualche confusione con i pilastrini secenteschi “in stile” della “cantoria” sud, e dove la prima delle tre facce di pilastrini nelle figg. a p. 284 – con una scenetta di confessione – è però del tempo di Minello: *infra*, testo e nota 110); IDEM, *Storia dell’arte italiana*, VI, pp. 333-334, 337 figg. 203-205 (la fig. 204 ripropone il pilastrino con la scenetta di confessione); HADELN, *Ein Rekonstruktionsversuch des Hochaltars Donatellos*, pp. 42 fig. 4, 43-55 *passim* e note; VENTURI, *L’altare di Donatello nella chiesa del Santo a Padova*, *passim* e figg. 2-8 (tra le quali, promiscuamente, la 2 presenta sempre il pilastrino con scenetta di confessione e la 8 uno dei pilastrini secenteschi); IDEM, *Storia dell’arte italiana*, VIII/1, pp. 252-256 e figg. 159-160; FIOCCO, *L’altare grande di Donatello*, pp. 30, 32; SARTORI, *Documenti riguardanti Donatello*, ricostruzioni grafiche a pp. 80, 86 e 92.

⁸⁰ Il mio «forse» è dovuto a uno di quei frequenti trabocchetti lessicali nei quali ci s’imbatte leggendo la bibliografia sul presbiterio del Santo, e ai quali ho accennato nelle pagine precedenti. In questo caso, GUIDALDI, *Ricerche sull’altare di Donatello*, p. 271, partiva col dire che Gonzati aveva incluso due pilastrini figurati nella sua ricostruzione della «loggia antistante al coro», cioè del tramezzo: interpretazione non così sicura, in verità, dal momento che i «due pilastri di marmo bianco ornati di sculture a basso rilievo» citati da GONZATI, *La basilica di S. Antonio di Padova*, I, p. 69, e ricitati da Guidaldi, potrebbero invece essere stati, secondo l’autore ottocentesco, alcuni di quelli a ornati vegetali (del tempo di Minello) di cui dirò più avanti: a ogni modo, l’incisione di Gonzati mostra nel tramezzo e nel tornacoro solo lesene vegetali. Guidaldi proseguiva quindi ricordando in alternativa il collegamento proposto da Venturi tra i pilastrini figurati e la pala dell’altar maggiore. E dopo aver notato che la scelta tra le due soluzioni non era facile, concludeva che la parità di misure tra i pilastrini figurati, le lesene rosse scanalate e le quattro colonne rosse scanalate del presbiterio gli suggeriva una comune pro-

Band, giovane allievo di Ludwig Heinrich Heydenreich a Berlino, li riconduceva al tornacoro in alcune delle pagine più concrete mai uscite sull'altare del Santo: saggio forse unico di un autore altrimenti quasi ignoto, per quanto mi risulta⁸¹. A sciogliere ogni dubbio a favore del tornacoro provvide peraltro, mutando più tardi parere, lo stesso padre Sartori (1963), il quale accertò sui documenti che le parti di quadro e di ornato dell'altare donatelliano furono in gran parte concesse dall'Arca agli autori dell'altare sostitutivo, ovvero Campagna e Franco, come compenso in natura⁸².

La qualità esecutiva dei pilastrini figurati del tornacoro non consente, e non ha mai consentito, una restituzione piena all'autografia di Donatello (malgrado certi brani freschissimi e di tecnica consumata come quello alla Tav. 22). Nello stesso tempo, non ci sono appigli, allo stato attuale delle conoscenze, per individuarvi le mani di singoli assistenti donatelliani⁸³. È tuttavia importante riconoscere per un verso alcune fonti dell'invenzione antiquaria del maestro, come il famoso, cosiddetto *Vaso del talento* di Piazza dei Miracoli a Pisa, imitato già due secoli prima, più scopertamente, da Nicola Pisano (Tav. 20); e per un altro verso i nessi con i multiformi esercizi figurativi di Donatello e dei suoi pupilli in anni limitrofi, soprattutto intorno al tema degli spiritelli: come quelli nell'elmo di Golia ai piedi del *David* bronzeo dei Medici (1435-1440 circa; Tav. 24); quelli nella dalmatica del *San Daniele* per l'altare a pochi metri di distanza (Tav. 25); o anche quelli di Andrea dall'Aquila, scolaro donatelliano tra i più devoti e dotati, nell'Arco di trionfo di re Alfonso d'Aragona a Napoli (1455-1456; Tav. 23), un'opera per cui il committente desiderava avere lo stesso Donatello (e il maestro prese in carico, senza però mai finirlo, solo il gruppo bronzeo del re a cavallo per il fornice superiore)⁸⁴. Un altro confronto mostra la rapida reazio-

venienza da «l'antica loggia e tribuna del coro» (pp. 271-272): espressione cui fatico a dare un senso univoco, pur capendo bene che si origina dalla solita commistione fra tramezzo e tornacoro creata artificiosamente da padre Gonzati.

⁸¹ BAND, *Donatello's Altar im Santo zu Padua*, pp. 329-332 nota 38 e figg. 4-9. Si veda anche sopra, nota 20.

⁸² ANTONIO SARTORI, *Di nuovo sulle opere donatelliane al Santo*, «Il Santo», s. II, III (1963), pp. 347-358, in part. pp. 348 e 353 nn. I-II.

⁸³ Particolarmente infelice sembra in tal senso il contributo di WILLIAM R. REARICK, *Nicolò Pizolo: Drawings and Sculptures*, in Francesco Squarçione «*pictorum gymnasiarcha singularis*», pp. 177-193 e figg. 130-138, il quale affrontava l'intero *dossier* figurativo di Niccolò Pizolo con una fantasia a briglie sciolte, costruendo un saggio nel quale nessuna conclusione, anzi nessuna frase, si regge in piedi; e dava a Niccolò i pilastrini del tornacoro (pp. 190-193 e note, figg. 135-137), tra cui anche quello del tempo di Minello con una scenetta di confessione (fig. 136), sebbene le pretese capacità del pittore come maestro di scalpello siano frutto di un equivoco che segna e compromette non poca parte della bibliografia dell'ultimo secolo sul Quattrocento padovano.

⁸⁴ Su Andrea, monograficamente: FRANCESCO CAGLIOTI, *Una conferma per Andrea dall'Aquila scultore: la 'Madonna' di casa Caffarelli*, «Prospettiva», 69 (1993), pp. 2-27. Su Donatello, Alfonso e il suo monumento equestre rinvio in sintesi a IDEM, *Donatello, Protome di cavallo (Testa Carafa)* [...], in *Rinascimento visto da Sud: Matera, l'Italia meridio-*

ne di Mantegna ai pilastri figurati del tornacoro nella pala di Verona (Tav. 1): e, com'è ovvio, si tratta qui di un'occorrenza che, a differenza delle altre, è già stata colta più o meno tacitamente dagli studi, e che dovette indurre Venturi, Hadeln, Fiocco e Sartori a risolversi per una derivazione dei pilastri di Andrea dall'altar maggiore donatelliano, escludendo perciò che il pittore avesse potuto dar sfogo a quel rimontaggio assai più sofisticato del presbiterio del Santo di cui ho detto nella mia premessa⁸⁵. Ulteriori accostamenti con i pilastrini del tornacoro rivelano una ripresa immediata e addirittura precisa nell'ornamentazione lapidea del Tempio Malatestiano a Rimini che ho già rammentato sopra, in particolare nella cornice della porta di una delle due sagrestie particolari (l'odierna Cappella dei Caduti; poco prima del 1460; Tav. 19); in un'altra figura di questa stessa cornice gli studi hanno rintracciato da tempo un riflesso dell'invenzione di Donatello maturo per il *David* del tipo Martelli⁸⁶.

Gli unici elementi del tornacoro che si possono rendere confidentemente alla mano del capomaestro sono, come ha già chiarito Gentilini, sedici meravigliosi triangoli bronzei dorati con teste di cherubini – e non di più – intorno agli ottagoni marmorei baccellati nelle zone basse delle specchiature con le storie bibliche in alto (Tavv. 3, 9, 26-32, 35-36, 38)⁸⁷. I restanti trentadue cherubini della serie quattrocentesca furono invece realizzati a calco, e dunque ripetendo alcuni (solo quattro) dei sedici e variegati tipi del maestro, dal campanaro Pietro da Treviso nel 1483, poco dopo l'avvio del cantiere di Minello, come si estrae dai documenti di padre Sartori (Tav. 37)⁸⁸. A Pietro fu ovviamente chiesto di riprodurre anche le borchie

nale e il Mediterraneo tra '400 e '500, catalogo della mostra (Matera, Palazzo Lanfranchi, 19 aprile - 19 agosto 2019), a cura di DORA CATALANO - MATTEO CERIANA - PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS - MARTA RAGOZZINO, Arte'm, Napoli 2019, pp. 318-319 n. 4.1.

⁸⁵ Cf. p.e. HADELN, *Ein Rekonstruktionsversuch des Hochaltars Donatellos*, p. 47 e nota 1. Nel frattempo la "citazione" mantegnesca veronese dei pilastrini è stata inesorabilmente stornata dall'altare donatelliano al tornacoro, p.e. da BRUSCHI, *Alberti e non Alberti*, p. 48, il quale ha anche ampliato in maniera proficua la ricognizione sull'interesse del giovane Mantegna per i pilastri quadrangoli con specchiature.

⁸⁶ Cf. ora FRANCESCO CAGLIOTI, *Donatello e Desiderio da Settignano: il David di casa Martelli oggi a Washington e quello di casa Della Porta oggi a Berlino*, in *Con passione e leggerezza. In memoria di Marco Ciatti, scritti di amici*, a cura di EMANUELA DAFFRA, con la collaborazione di CRISTIANA MASSARI, Edifir, Firenze 2025, pp. 101-112: pp. 104 e note 11-12 (p. 112), 107 fig. 7.

⁸⁷ GENTILINI, *Sedici cherubini*, *passim*. I confronti con le Tavv. 33-34 sono miei.

⁸⁸ SARTORI, *Documenti riguardanti Donatello*, pp. 41-42; IDEM, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, p. 617; e *Archivio Sartori*, I, p. 281 nn. 2-4 e 6 (e p. 279 n. 113). La definizione più ricorrente nelle carte per queste figurette è «serafini». GENTILINI, *Sedici cherubini*, ha già enucleato i soli quattro tipi angelici donatelliani, tra i sedici originari, che furono sfruttati nel 1483 ai fini delle repliche: due tipi, in particolare, figliarono ciascuno cinque copie, e due altri tipi (tra cui quello della Tav. 35) ben undici copie ciascuno (Tav. 37). Il padre di Pietro doveva essere oriundo d'oltralpe, se è giusta, come sembra, l'identificazione, proposta nel primo dei due *corpora* di padre Sartori, tra il

a guisa di protomi leonine che segnavano gli angoli delle cornici marmoree intorno agli ottagononi di paragone nelle zone alte delle grandi specchiature in rosso di Verona con i vasi all'antica in basso (Tav. 8). Ma poiché dell'intera serie cominciata da Donatello e proseguita da Pietro per un totale di sessantaquattro borchie (come dobbiamo immaginare) ne sopravvivono oggi soltanto sedici intorno a due ottagononi sul fronte esterno della "cantoria" nord (Tavv. 41-42), una distinzione di mani come quella tra i cherubini è ormai impossibile. Vero è però, e curiosamente, che i due ottagononi con le borchie (il primo e il terzo da est) si differenziano da tutti gli altri ottagononi superiori per una seconda particolarità, e cioè per i quattro triangoli di alabastro con teste di cherubini che colmano ogni volta i vuoti tra una cornice borchata e la cornice esterna, quadrata, in rosso. Come ha già rilevato sempre Gentilini, lo stile degli otto cherubini intorno alle borchie spicca a contrasto con quello dei ventiquattro cherubini intorno agli altri sei ottagononi del Quattrocento (Tavv. 8, 4)⁸⁹: i cherubini a ridosso delle borchie, dagli sguardi vispi e inquieti, squadernano una varietà di fisionomie e attitudini che li rende degni del pensiero di Donatello e dell'esecuzione nella sua bottega, mentre tutti gli altri, provvisti di collo taurino e pappagorgia, recano un marchio da secolo maturo che li riporta nel cantiere di Giovanni Minello (ma non nella sua bottega, e tanto meno nelle mani del figlio Antonio, cui s'è pensato, pure dallo stesso Gentilini, per un fraintendimento dei documenti)⁹⁰.

«magister Petrus campanarius de Tarvisio» attivo per il tornacoro, «qui facit testas de brondo et habitat in burgo Sancti Iohannis [a Navibus]», e un «magister Petrus quondam Gasparis Teotonicus campanarius, habitator in contrata Sancti Ioannis a Navibus», che compare in altre carte padovane (pp. 616-618).

⁸⁹ GENTILINI, *Sedici cherubini*, pp. 32, 34, 35-36, e fig. a p. 39.

⁹⁰ Sulla base delle testimonianze in SARTORI, *Documenti riguardanti Donatello*, p. 41, e in IDEM, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, pp. 150 e 449, e soprattutto in *Archivio Sartori*, I, p. 281 nn. 1, 5 e 10, l'attribuzione dei cherubini d'età minelliana (anch'essi, come quelli in bronzo, definiti perlopiù «serafini» dalle carte originarie) è disputata tra Antonio Minello e un «maestro Anthonio tayapria a Santa Maria da Vanzo e maestro Bastian so fiyuolo», ossia Antonio di Giovanni da Lugano con suo figlio Bastiano. Per il primo hanno optato lo stesso Sartori (il quale, con equivoco ulteriore, prendeva in blocco tutt'e trentadue i cherubini quattrocenteschi inglobandovi l'originario gruppo donatelliano di otto) e GENTILINI, *Sedici cherubini*, pp. 35-36; per i secondi, invece, ANNE MARKHAM SCHULZ, *Four New Works by Antonio Minello*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXI (1987), pp. 291-326, in part. p. 291 nota 3 (p. 320); e Pizzo, *Giovanni Minello nella basilica del Santo*, pp. 171-172 e note 10-14. Conviene riportare dall'originale il documento chiave di questa vicenda (*Archivio Sartori*, I, p. 281 n. 10), al solito una nota contabile, per correggere almeno tre errori di padre Sartori, e concludere a favore di Antonio e Bastiano da Lugano. Il testo non reca la data del 20 agosto 1488, ma è successivo al 20 agosto 1489, quando fu cominciato per un anno il registro del massaro cassiere Nicolò Barison in cui esso si trova (oggi *Libri mastri* 13.34 [361], c. 44s): «Maestro Anthonio tayapria a Santa Maria da Vanzo e maestro Bastian so fiyuolo deno dar, per dinari àne contà da messer Antonio di Ruberti massaro [*cassiere del 1482-1483*], per pezi dodexe de lanbastro loro dixea a fornir per

Fra le parti figurative del recinto cominciato da Donatello andrebbero ancora presi in considerazione, tanto più che finora sono stati trascurati sempre, i fregi lapidei di festoni pendenti da teste di cherubini nelle trabeazioni (Tavv. 49, 51). Derogando in qualche modo all'ordine espositivo, rimetto però tale serie a una successiva sezione del mio scritto, sui rimaneggiamenti secenteschi del tornacoro, dove la trattazione sarà forse più utile, e mi soffermo adesso sul passaggio di testimone da Donatello a Minello e sulla conformazione complessiva del recinto quattrocentesco.

5. IL TORNACORO COMPLETATO DA GIOVANNI MINELLO (1482-1492)⁹¹

Se al momento della stipula tra l'Arca e Minello la facciata del recinto non si fosse mostrata incompiuta ai due spigoli ci saremmo dovuti stupire, giacché un dispositivo siffatto avrebbe avuto senso solo in ragione di un pieno sviluppo come tornacoro. Il recinto intorno agli stalli dei Frari a Venezia (1465 circa - 1475), che fin dalle pagine di padre Gonzati è stato facilmente e ineccepibilmente individuato come una rimarchevole derivazione dal tornacoro del Santo (e nella chiesa francescana conventuale più adatta a un simile riscontro), si limita tuttavia a dispiegare il suo fasto lapideo nella facciata e nei tratti laterali anteriori, lasciando poi il passo, lungo il resto dei fianchi, a cortine in muratura⁹². Ma tale cambio è imposto ai Fra-

el coro dal Santo, tratto del libro ut supra [di Galeazzo Dondi dall'Orologio, *massaro casiere del 1487-1488*], a c. 47, lire 18, soldi 12. Nota che i soprascritti non sono debitori, per haver dà i la[m]bastri a maestro Antonio de Minelo, como lui me ha referido, i quali lui ha meso in opera al coro». Poiché dai libri precedenti si ricava che gli alabastrì grezzi erano stati procurati ai due intagliatori luganesi dall'Arca e che essi dovevano intagliarli, la frase conclusiva della posta contabile appena riportata depone decisamente a favore dell'assolvimento del compito da parte loro: e infatti l'intera posta è biffata e priva di annotazioni di rinvio a un libro mastro successivo. Si aggiunga che «maestro Antonio de Minelo» è un palese *lapsus calami*, tipico di quando in una stessa carta si scontrano più omonimi. Giovanni Minello, consegnatario degli alabastrì lavorati da Antonio e Bastiano, è diventato «maestro Antonio de Minelo» solo perché il cassiere ha appena nominato «maestro Anthonio tayapria» e «messer Antonio di Ruberti massaro». Il Minello responsabile del tornacoro era ovviamente il capomastro Giovanni, e non il suo giovane figlio e garzone Antonio: e il contratto del novembre 1482 attesta espressamente che l'Arca affidava a Giovanni «li alabastrì che va neli triangoli» perché lui ne assicurasse l'intaglio (sopra, testo e nota 68).

⁹¹ Su questa fase dei lavori al tornacoro del Santo i risultati degli scavi archivistici di padre Sartori, come sempre fondamentali, sono radunati a stampa in SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, spec. pp. 149-153; e in *Archivio Sartori*, I, pp. 276-284.

⁹² Per il nesso tra i due tornacori di Padova e Venezia: GONZATI, *La basilica di S. Antonio di Padova*, I, p. 68. Sul tornacoro dei Frari, da ultimo: ALLISON SHERMAN, 'To God Alone the Honour and Glory': *Further Notes on the Patronage of Pietro Lombardo's Choir Screen in the Frari, Venice*, «The Burlington Magazine», CLVI (2014), pp. 723-728; EADEM, «Soli Deo Honor et Gloria»: *Pietro Lombardo e il tramezzo di Santa Maria Gloriosa*

ri, e nello stesso tempo favorito, dall'immediata presenza di due piloni di navata che fanno cesura, mentre a Padova l'avvicinarsi delle specchiature lapidee non poteva avere soluzione di continuità fino alla chiusura completa della campata sotto la sesta cupola. Insomma, il progetto originario del Santo doveva contemplare di già la U quadrangolare, così da far colpo quasi immediato sul Mantegna di San Zeno (Tav. 1) e permettergli di importarlo nella sua sacra conversazione prim'ancora che il modello fosse realmente ultimato (con un'anticipazione che toccò molte volte alle idee di Donatello, soprattutto nel Norditalia, in virtù della sua prodigalità verso gli allievi e seguaci)⁹³. Non è chiaro, invece, se il progetto del 1447 avesse previsto anche il riempimento dei primi due archi della tribuna, secondo quanto si voleva fare nel 1482: «intendendo che el dito lavoro [*di recinzione*] séguita cossì da la banda verso la segrestia per fin al pilastro, e de là del pilastro e dala porta fin a coste l'altro pilastro, e da l'altra banda per fin ala capela [*della Maddalena, già alla parete nord del pilastro fra la sesta e settima cupola*], e dentro de la capela lo friso <che se> e cornise che seguita el dito lavoro, perché de soto se contraferà, e de là da la capela e dala porta debia seguitar el dito lavoro per fin a coste l'altro pilastro» (Tav. 7)⁹⁴. Poiché un secolo più tardi padre Polidoro tace affatto di simili continuazioni, c'è da concludere che esse non venissero mai neppure cominciate. Di quelle strutture, a ogni modo, non aveva nessun sentore neppure padre Gonzati quando rimetteva idealmente in piedi il tornacoro nel suo sviluppo quattrocentesco completo (Tav. 5). Non è chiaro, poi, se a formare le due porte laterali del coro rimanessero fino al 1651 le cornici e gli stipiti di pietra che fin dal 1467-1470 erano stati approntati da maestro Leonardo di Federico tagliapietra, detto Todesco a causa della sua origine transalpina⁹⁵, o se Minello le rinnovasse *in toto* (giacché, come vedremo, fece almeno le statue di santi che nel 1482 gli fu prescritto di porvi sopra)⁹⁶.

Non si può escludere senz'altro che Donatello si fosse arrestato alla fac-

dei Frari, in *Santa Maria Gloriosa dei Frari: immagini di devozione, spazi della fede / Santa Maria Gloriosa dei Frari: Devotional Spaces, Images of Piety*, a cura di CARLO CORSATO - DEBORAH HOWARD, Centro Studi Antoniani, Padova 2015, pp. 211-222 e tavv. 94-100 (in cui il saggio precedente è riversato con alcune modifiche); MADDALENA BASSO, *Nel cuore di Venezia: il restauro del coro dei Frari*, ivi, pp. 27-37 e tavv. 15-21; e ANNE MARKHAM SCHULZ, *The History of Venetian Renaissance Sculpture, ca. 1400-1530*, 2 voll., Harvey Miller Publishers, Turnhout 2017, I, pp. 187-188 e note 67-71, e II, tavv. 380-386. Nessuna di queste voci veneziane accenna mai al tornacoro di Padova.

⁹³ Per qualche esempio veneto di tale dinamica rinvio a FRANCESCO CAGLIOTI, *Donatello e Padova*, «Padova e il suo territorio», XXXIV (2019), 202, pp. 25-29, in part. 29; e a IDEM, *Vita di Donatello*, p. 85.

⁹⁴ SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, p. 149; *Archivio Sartori*, I, pp. 276-277 n. 57 (p. 277); e sopra, nota 68.

⁹⁵ *Archivio Sartori*, I, pp. 329-331 *carptim*, da collazionare, al solito, con SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, p. 504.

⁹⁶ *Infra*, testo e note 111-115.

ciata del tornacoro per una sospensione del cantiere dovuta alla mancanza di fondi sufficienti. Ciononostante, per chi conosca la sua carriera almeno nelle tappe principali, e poi il suo carattere e il suo modo di vivere, e poi ancora l'insofferenza rivelata a qualcuno dei confidenti toscani poco prima della fine del decennio nel Nord⁹⁷, è di gran lunga più facile l'ipotesi che egli avesse abbandonato l'opera praticamente *ex abrupto*, così come aveva già fatto e avrebbe ripreso a fare numerose volte, anche nelle occasioni più allettanti. Dopo aver piantato in asso per sempre l'Opera di Santa Maria del Fiore nel 1443, e nel bel mezzo di almeno tre allogagioni di gran riguardo (il recinto corale già citato, due altari nelle cappelle radiali della tribuna est, i battenti bronzei delle due sagrestie)⁹⁸, ma senza mai dichiarare la sua rinuncia a esse, anche l'altar maggiore del Santo fu da lui lasciato senza rifiniture: padre Sartori rinvenne infatti due strumenti notarili del 1454, e una miriade di note contabili a essi collegate, per il completamento delle cornici della predella da parte dell'orafo Niccolò di Battista del Papa; ma quei contratti rimasero sulla carta, e i compensi anticipati nell'occasione a Niccolò diventarono dopo la sua morte (1470) crediti inesigibili⁹⁹. Nel 1477, inoltre, il pittore Pietro Calzetta fu alle prese con la doratura e l'argentatura di alcune parti dell'insieme¹⁰⁰. A complicare questo quadro, si

⁹⁷ Mi riferisco in particolare alla ben nota lettera inviata da Leonardo Benvoglianti, ambasciatore della Repubblica di Siena in Roma, al concittadino Cristoforo Felici, operaio dell'Opera della Metropolitana senese, nella primavera 1458, quando Donatello si trovava a Siena: «[...] et salutate [...] maestro Donatello da mia parte. È veramente bene atto a farvi grande honore: et così m'avesse creduto misser Mariano [Bargagli, precedente operaio], che già 4 anni ve lo menavo da Padova, avendo esso grande affectione d'essere a Siena, per non morire fra quelle ranochie di Padova, ché poco ne manchò. Sievi raccomandato, ché merita ogni bene» (GAETANO MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*, II. *Secoli XV e XVI*, presso Onorato Porri, Siena 1854, pp. 299-300 n. 210).

⁹⁸ I documenti sono in POGGI, *Il Duomo di Firenze*, I, pp. 236-237 n. 1184[b] (per il recinto, già richiamato sopra, testo e nota 77) e p. 216 n. 1078 (per i due altari); e in GIOVANNI POGGI, *Il Duomo di Firenze. Documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile tratti dall'Archivio dell'Opera*, II. *Parti X-XVIII*, edizione postuma a cura di MARGARET HAINES, Edizioni Medicea, Firenze 1988, pp. 5-24 *passim* tra i nn. 1482 e 1576 (per le porte metalliche).

⁹⁹ SARTORI, *Documenti riguardanti Donatello*, pp. 88-90 (anni 1454 e 1468); IDEM, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, pp. 356-359 *passim* (anni 1454-1497); *Archivio Sartori*, I, pp. 227 nn. 222-225 (anno 1454), 228 n. 227 (anno 1468) e 228-229 n. 235 (anno 1477). Si avverta che la data del secondo contratto, 16 aprile 1454, compare talvolta come «1464» nei documenti contabili successivi, o per svista dei compilatori antichi o per errore di trascrizione da parte di padre Sartori. In almeno un'occorrenza, poi, sotto la data del 16 aprile 1464 il debito dell'orefice viene confusamente regestato dallo studio come pagamento versatogli in quel giorno (SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, p. 358).

¹⁰⁰ GUIDALDI, *Ricerche sull'altare di Donatello*, p. 283; SARTORI, *Documenti riguardanti Donatello*, p. 90; IDEM, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, p. 32; *Archivio Sartori*, I, p. 229 nn. 236-245 *carptim*.

potrebbero aggiungere i due stemmi del lanaiolo Francesco Tergola, originario finanziatore di una porzione dell'altare (1446), i quali ancora nel 1473 non erano stati apposti alla pala, omissione che indusse l'Arca, così come scoprì padre Sartori (1961 e 1963), a restituire nel 1474 ad Antonio, figlio ed erede di Francesco, la donazione ricevuta a suo tempo da costui¹⁰¹: ma in tale caso, considerata la lampante renitenza dell'Arca a dar corso alla pretesa araldica dei Tergola, c'è da credere senz'altro che Donatello non avesse mai provveduto ai due scudi – e fin dal progetto –, d'intesa con l'Arca stessa; non sussiste quindi alcun motivo di includere le armi Tergola nella ricostruzione ideale dell'opera, mentre talvolta lo si è fatto non solo prima ma addirittura dopo padre Sartori, essendosi quest'ultimo convinto senza la benché minima prova che lo spazio per esse fosse stato predisposto *ab origine*¹⁰².

Torniamo però al recinto. Guidato dalla corretta delimitazione dell'autografia di Donatello entro sedici triangoli bronzei con i cherubini, i quali comportavano la messa in opera di quattro ottangoli baccellati, Gentilini ha proposto di invertire nei suoi equilibri interni di schema modulare il prospetto del tornacoro lasciatoci da Gonzati (Tav. 5). Mantenendo ai due lati del varco centrale il partito di tre più tre specchiature a disegno alternato, secondo Gentilini bisognerebbe portare da due a quattro le specchiature con gli ottangoli (Tav. 26) e, di conseguenza, da quattro a due quelle rosse con i vasi biancati (Tav. 41)¹⁰³. A tal proposito, credo tuttavia che convenga distinguere, e nettamente, tra il tornacoro consegnato da Minello, descritto più tardi da Polidoro, smantellato nel 1651 e congetturato da Gonzati, e la facciata che Minello aveva ereditato da Donatello. Per il tornacoro definitivo, mi pare che sia meglio accontentarsi della soluzione di Gonzati, perché quattro ottangoli baccellati significherebbero anche quattro vani rettangolari al di sopra, da colmare con altrettante storie bibliche (Tav. 26), mentre nel 1482 il primo contratto di Minello ci apprende senza equivoci che la facciata del tornacoro avrebbe avuto due soli vani, riempiti dapprima con le epigrafi di papa Sisto IV, e più tardi con le storie di Riccio. Inoltre, è difficile accettare che ognuna delle due ali della facciata recasse

¹⁰¹ ANTONIO SARTORI, *Ancora su Donatello e sul suo altare*, «Il Santo», s. II, I (1961), pp. 337-344, in part. pp. 337, 339, 343-344 nn. VIII-IX; IDEM, *Di nuovo sulle opere donatelliane al Santo*, pp. 351 e 356-357 n. VII; *Archivio Sartori*, I, p. 228 nn. 229-233.

¹⁰² SARTORI, *Ancora su Donatello e sul suo altare*, p. 337; IDEM, *Di nuovo sulle opere donatelliane al Santo*, p. 351; seguito da HERZNER, *Donatellos „pala over ancona“ für den Hochaltar des Santo in Padua*, in part. p. 105 e nota 85 (p. 124), e fig. 9, entro un contributo che approda a una tra le ricostruzioni più cervelotiche e mirabolanti dell'altare. Quando padre Sartori cominciò a riesumare la vertenza del 1473-1474 sugli stemmi Tergola correva ancora quello stesso 1961 in cui egli aveva appena pubblicato con Giuseppe Fiocco una ricostruzione ideale dell'altare donatelliano comprensiva di blasoni (sopra, nota 79): è dunque agevole comprendere perché egli rimanesse poi sempre affezionato alla prima idea malgrado la scoperta della soluzione contraria.

¹⁰³ GENTILINI, *Sedici cherubini*, p. 30.

al centro una specchiatura di puro ornato e solo ai margini due specchiature bibliche. Se, però, si retrocede al tempo di Donatello, altri fattori richiedono di essere soppesati: e danno corpo all'idea di Gentilini. In primo luogo, gli otto cherubini di alabastro e i sedici di bronzo che ricadono sotto il magistero di Donatello sono perfetti per le sei specchiature alternate di cui Gentilini ha invertito il ritmo rispetto all'incisione di Gonzati. È vero che in tal modo i vani per le future storie bibliche in facciata diventano quattro e finiscono ai margini. Ma c'è da chiedersi se le storie fossero di già previste da Donatello, e soprattutto se lo fossero in facciata: ricordo, infatti, che fino a tutto il Quattrocento furono commissionate a Bellano (dopo i tentativi non riusciti con Bertoldo di Giovanni e con Giovanni de Fondulis) non più di dieci storie bibliche, tutte per le fiancate; solo con Riccio, nel 1506-1507, comparvero sul davanti l'undicesima e la dodicesima storia¹⁰⁴.

A ogni buon conto, nello smontare e rimontare il prospetto di Donatello, Minello dovette avere una qualche mano libera. Ciò potrebbe spiegare, e in anticipo sulle modifiche introdotte a partire dal 1651, perché i sedici cherubini donatelliani in bronzo non siano oggi concentrati tutt'intorno a quattro soli ottangoli, ma siano sparsi irregolarmente tra ben nove specchiature (cinque nella "cantoria" nord e quattro nella sud), mescolati a quelli del 1483 (Tavv. 9, 3)¹⁰⁵. Inoltre, il secondo contratto con Minello (1491), da leggersi come una sorta di aggiornamento assai parziale e mirato del primo (1482), fu riservato espressamente allo scopo di rifare «de marmoro albo, bono et sufficienti» tutte quelle cornici intorno alle specchiature con le storie bronzee e alle specchiature rosse con i vasi che fossero in pietra di Nanto («omnes investisiones circumdantes quadra historiarum bronzei ac quadra in quibus sunt quedam vasa rubea et quedam rose, [...] que investisiones et columnae sunt lapidis de Nanto»; Tavv. 26, 41); e il maestro sarebbe stato compensato ricevendo «in solutum vel pro parte eius solutionis eas investisiones veteres lapidis de Nanto pro soldis quinque parvorum cuiuslibet pedis mensurae, intelligendo tamen ipsas investisiones ab architrave ipsius chori infra»¹⁰⁶. Verrebbe da chiedersi se le «investisiones veteres» degli specchi con le storie bibliche, e dunque con gli ottangoli baccellati e con i triangoli bronzeei dei cherubini, fossero tutte o in parte del tempo di Donatello, e se in tal caso spettassero al prospetto o a sezioni laterali cominciate ma non ancora messe in opera; oppure se fossero, più semplicemente, alcune tra le prime riquadrature delle fiancate di Minello che costui aveva montato nel 1482 o poco dopo, e che si erano rese inadeguate ad accogliere in particolare le storie bronzee realizzate nel frat-

¹⁰⁴ Tutti i documenti sono riuniti in *Archivio Sartori*, I, pp. 281-284, mentre in SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, vanno ricercati *carptim* nelle sezioni dei singoli maestri.

¹⁰⁵ Come ha mostrato GENTILINI, *Sedici cherubini*, *passim*, in part. pp. 38ss.

¹⁰⁶ SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, p. 152; *Archivio Sartori*, I, p. 280 n. 142; e sopra, testo e nota 32.

tempo. Ma la domanda è impossibile da sciogliere, tanto più che tutt'e nove le riquadrature intorno ai cherubini bronzei donatelliani hanno finito ovviamente per coincidere con nove delle dodici riquadrature intorno alle scene bibliche. Comunque lo si voglia interpretare, tale passaggio dell'accordo del 1491 ci mette in guardia nei confronti di soluzioni ricostruttive troppo nette¹⁰⁷.

Dalla facciata restituita da Gonzati (Tav. 5) bisogna in ogni caso espungere perlomeno le due paraste a ornati vegetali, e forse un paio delle otto paraste scanalate in marmo rosso, per trovar spazio ai pilastrini figurati (Tavv. 16-18): ma purtroppo senza certezze di dettaglio anche per quest'aspetto, e in conseguenza di almeno tre ragioni, che elenco qui di seguito. Il primo contratto del 1482 con Minello prevedeva, come ho già ricordato, di modificare in qualche modo «le colone che al presente s'è suso i canton del dito coro». Inoltre, i tagli e le rifilature cui i pilastrini sono stati sottoposti nel 1651-1652, se non già da Minello, ci consegnano oggi non più che due facce singole (quella col nudo virile [Tav. 16] e quella con l'angelo adolescente) e una coppia di facce solidali a 90° (con l'angioletto reggifestone e lo spiritello che zufola; Tavv. 17-18). Infine, di ogni faccia di pilastrino bisognerebbe poter conoscere lo spessore da ambo i lati, per stabilire se fosse neutro (come il lato a destra del nudo virile e quello a sinistra dell'angioletto reggifestone) o se proseguisse in forma elaborata (come parrebbe a destra dello spiritello che zufola, così da sviluppare un relativo pilastro a tre facce figurate, adatto a uno dei due stipiti dell'arco centrale del tornacoro); ma i modi in cui i pilastrini sono attualmente inseriti nella "cantoria" nord impediscono di verificare lo spessore a sinistra del nudo virile e quello a sinistra dell'angelo adolescente, mentre lo spessore a destra di quest'ultimo è stato troppo rifilato perché se ne possa ormai inferire alcunché.

Che la ricostruzione di Gonzati meriti di essere rivista almeno nella distribuzione di pilastrini e lesene lungo tutto il tornacoro lo confermano almeno altre due incongruenze (Tav. 5). La prima si avverte ai due angoli tra il prospetto e le fiancate: se il tornacoro si fosse concluso alle estremità del prospetto con dei piedritti rossi scanalati, secondo quanto proponeva Gonzati, è impossibile che seguitasse all'inizio delle fiancate – cioè entro quelli che avrebbero dovuto essere gli stessi blocchi – con due lesene bianche a ornati vegetali, così come si vede invece nella stampa ottocentesca. La seconda incongruenza emerge al riscontro dell'incisione con la descrizione

¹⁰⁷ Estendendo alle due fiancate la sua nuova restituzione ideale del tornacoro consegnato da Minello, GENTILINI, *Sedici cherubini*, p. 30, ha proposto di collocare pure qui alle estremità due specchiature bibliche, in maniera da salvaguardare su ogni fiancata un ritmo costantemente alternato A-B-A-B-A-B-A (laddove A è una campata biblica e B una campata rossa con vaso): anche in questo caso i conti sembrano tornare compiutamente per il possibile progetto originario di Donatello, mentre è meno facile adattarli alla soluzione definitiva di Minello.

a quanto pare inappuntabile di Polidoro, comprensiva di «ventiquattro pilastri, dieci de' quali sono di pietra bianca e quattordici di rossa»¹⁰⁸: Gonzati si attenne ai dieci piedritti bianchi ma arrivò invece a sedici rossi. Due piedritti si possono tuttavia serenamente escludere senz'altro dalla sua ricostruzione in facciata, perché Gonzati li aggiungeva come stipiti doppi dell'arco centrale, laddove quest'ultimo avrebbe ben potuto impostarsi su piedritti scempî, al pari di quanto si vede nel tornacoro dei Frari.

Nelle due fiancate del tornacoro Gonzati restituiva quattro più quattro paraste d'ornato vegetale, che andrebbero fatte risalire di necessità al cantiere di Minello. E a dire il vero la "cantoria" nord incorpora oggi tre coppie di belle paraste vegetali che fanno proprio al caso (Tavv. 8-9). Arricchite tutte da pàtere intere e fiorate al centro e dimezzate e baccellate in cima e a terra (secondo lo schema originario donatelliano), esse esibiscono un partito variato da coppia a coppia: una coppia, con cornucopie, è alle due estremità del fronte settentrionale, a fungervi da stipiti esterni delle porte; un'altra, con vasi, forma gli stipiti interni delle porte medesime; e una terza, a puri racemi, è nel fronte meridionale, in perfetta corrispondenza d'asse con la seconda coppia¹⁰⁹. Inoltre, giusto all'ingresso del presbiterio, sui due fianchi, sono incastonate altrettante paraste ritagliate che già a causa della mutilazione si tradiscono per quattrocentesche: ma mentre quella a sinistra, a motivi vegetali e con una scenetta di confessione nella pàtera centrale, rimanda alla campagna di Minello, quella a destra, con un bambino nudo pensoso nello specchio superiore e con un bambino seduto su una roccia mentre compita su un libro o su una tavoletta nella pàtera centrale, potrebbe risalire ai giorni di Donatello¹¹⁰.

Tante e tali osservazioni ci conducono in misura sempre più pressante ad abordarne il problema dei rimaneggiamenti del 1651-1654 (Tavv. 3-4, 8-

¹⁰⁸ POLIDORO, *Le religiose memorie*, c. 14v (cap. XVIII).

¹⁰⁹ Pur spettandogli il merito di aver avviato una buona filologia dei pilastrini bianchi del tornacoro dopo le intuizioni intelligenti ma affrettate di Adolfo Venturi, BAND, *Donatello's Altar in Santo zu Padua*, p. 330 nota 38 e fig. 6, pensava incongruamente che taluni pilastrini vegetali rimontassero a Donatello (e non faceva distinzione tra quelli quattrocenteschi nella "cantoria" nord e quelli del 1653-1654 nella "cantoria" sud, di cui tra pochi righe). Più di recente, presso BRUSCHI, *Alberti e non Alberti*, p. 37 fig. 4, e p. 47, è riprodotta e commentata in rapporto con Donatello la lesena vegetale destra della "cantoria" nord all'interno del presbiterio; e le è posta accanto (sulla destra della stessa immagine) la lesena vegetale che la fronteggia dalla "cantoria" sud, risalente però al 1653-1654 e, come dirò, a una squadra di lapicidi diretta da Giovanni Pizzolato e Francesco Cavrioli: gli stessi cui si deve gran parte del fronte esterno della "cantoria" sud, il quale è invece illustrato da Bruschi a p. 36 fig. 3 con la didascalia «Donatello [...], 1443 circa».

¹¹⁰ Come ho ricordato in alcune note precedenti (79 e 83), la parasta con la scenetta di confessione è stata talvolta inclusa fra quelle donatelliane, evidentemente a causa della presenza di un motivo figurativo nella pàtera centrale; ma l'ornato vegetale e il modo in cui è condotto si fanno riscontrare *de plano* con quelli delle altre paraste minelliane.

9): non senza aver sfiorato prima, a conclusione di questo paragrafo quattrocentesco, la parte più alta del tornacoro di Minello. Come le carte d'archivio originarie provano lautamente, e come si sa con generosità minore ma sicura da Polidoro e da sparse fonti documentarie fino al 1713, prima del 1651 il tornacoro si completava sopra la trabeazione con un fastigio continuo ad alternanza binaria di candelabri all'antica e di statue di santi in pietra di Nanto trattata con biacca, per simulare il marmo, e con tocchi d'oro¹¹¹. Polidoro computava venticinque statue e venti candelieri¹¹², e Gonzati ne restituì altrettanti, ponendoli rispettivamente, e plausibilmente (lo confermano i documenti di padre Sartori), in asse con i pilastri e con le specchiature (Tav. 5). Se il conto dei candelieri torna tuttora, per quello delle statue, e per alcuni passaggi della loro mappatura, s'impongono invece delle modifiche. Volendo arrivare al numero di Polidoro, venticinque, Gonzati commise infatti almeno tre errori, di cui uno imprevedibile ai suoi tempi, e due evitabili già allora. Il primo errore sta nell'assenza delle statue sulle tre porte (Tav. 7), di cui gli accordi del 1482, riemersi dopo Gonzati da carte dell'Arca a lui forse ignote, dicono che dovevano essere due per ognuna, cioè sei in tutto: l'*Arcangelo* e la *Vergine Annunciata* sulla porta verso la navata; *San Ludovico di Tolosa* e *San Bonaventura* su una porta laterale; *San Bernardino* e *Santa Chiara* sull'altra; Gonzati, invece, poneva solo una statua, al centro, sopra la porta verso la navata, e non aveva nessuna contezza delle altre due porte. Quanto al resto, nell'incisione ottocentesca si rivelano di troppo, così come i piedritti che le sorreggono (e dei quali ho già parlato), le due statue a ridosso dell'arco centrale. Ma ne vanno sopresse anche due ai due cantoni, dove Gonzati, così come non considerò di dover collocare ogni volta un piedritto unico e coerente (ho già detto pure su ciò), sembra aver convocato due figure per ciascun cantone, proponendone una per ogni diversa veduta del cantone stesso. Dalla stipula del 1482 si ottiene che sui cantoni dovevano andare i *Santi Francesco* e *Antonio*, alti

¹¹¹ Si veda soprattutto *Archivio Sartori*, I, pp. 276-280 *passim*, e in part. 278 nn. 97-98, 280 nn. 132-133 e 146-147 (ma anche p. 281 n. 8). Non risulta da nessuna parte che le statue fossero dipinte in origine a finto bronzo, così come afferma invece Pizzo, *Giovanni Minello nella basilica del Santo*, p. 174 (dove esse sono anche definite «Apostoli» in blocco, malgrado che fossero venticinque): la cosa sarebbe stata bizzarra, visto che tutto il tornacoro puntava su bronzi veri, dai cherubini di Donatello e Pietro da Treviso fino alle storie bibliche di Bellano e Riccio. Ancora nel 1579 le statue quattrocentesche reclamavano una rinfrescatura con biacca a olio: *Archivio Sartori*, I, p. 274 n. 236. Vero è, tuttavia, che a un certo punto la finta bronzatura sopraggiunse; ma fu nel 1652, dopo lo smontaggio del tornacoro e il reimpiego dei *Santi* per coronare l'emiciclo degli stalli lignei dei frati trasferiti nella tribuna; a occuparsi dell'intervento cromatico fu il pittore Matteo Ghidoni detto «de' Pitocchi», allora agli esordì: SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, p. 410 (come «Gidoni Matteo»); *Archivio Sartori*, I, p. 293 nn. 70 e 72. Debbo purtroppo tralasciare l'interessante tema tecnico della biacca che fin dall'origine interveniva a imbiancare la pietra di Nanto anche nelle parti di quadro e di ornato: *ivi*, I, pp. 276-280 *passim*, e in part. pp. 277 n. 59 e 278-279 nn. 101-102.

¹¹² POLIDORO, *Le religiose memorie*, c. 15v (cap. XVIII).

ciascuno tre piedi al pari delle sei statue sulle porte, mentre tutte le altre statue erano di due piedi, e i candelieri di un piede e mezzo; e una nota contabile del 1487 attesta che nel frattempo Minello aveva fornito «candelieri» e «figure» di dimensioni maggiorate, in numero rispettivamente di venti e di ventiquattro, per cui ne veniva remunerato proporzionalmente¹¹³. Sottoponendo la restituzione di Gonzati alle debite sottrazioni statuarie (cinque) e alle aggiunte opportune (sei), si ottengono ventisei *Santi* anziché i venticinque dichiarati da Polidoro: e qui si rimane ovviamente in sospeso, perché non si può ricostruire nei dettagli la *ratio* dell'autore cinquecentesco, né si può escludere che qualche modifica fosse occorsa prima di lui, o che le statue previste nel 1482 non venissero scolpite tutte (per esempio le due dell'*Annunciazione* in facciata). Certo è, invece, che, pur dopo la perdita di tutto questo apparato, sopravvivono ancora oggi nel convento, come ha intravvisto di sfuggita Gentilini, le due statue di *Sant'Antonio* e di *Santa Chiara*¹¹⁴. Dopo lo smontaggio del 1651 i *Santi* non persero subito la loro funzione di pinnacoli, e, dipinti a finto bronzo, furono riutilizzati di nuovo a mo' di fastigio continuo, ma lungo il perimetro della tribuna, sopra il coro quattrocentesco "voltato" adesso d'orientamento: nel 1713 furono tuttavia rimossi e relegati almeno in parte in deposito, senza che se ne sappiano per ora le circostanze della successiva rovina, alla quale poté contribuire il rogo del 1749¹¹⁵.

6. DAL TORNACORO DI DONATELLO E MINELLO ALLE "CANTORIE" (1651-1654)

Nessun discorso sul tornacoro quattrocentesco può ambire a essere sensato e persuasivo se non valuta nelle sue specificità gli interventi di metà Seicento: le due "cantorie" odierne sono nate infatti a partire dalle macerie del tornacoro, e solo una loro anatomia attenta permette di individuarvi gli elementi originari (Tavv. 3-4, 8-9).

I vasti lavori al presbiterio cominciarono nel 1651, dopo almeno quattro anni di progetti e dibattiti, che non si sopirono facilmente neppure

¹¹³ *Archivio Sartori*, I, pp. 279-280 n. 131.

¹¹⁴ GENTILINI, *Giovanni Minelli de' Bardi*, p. 70. Non trova nessuna giustificazione documentaria o stilistica l'attribuzione a Bellano data poi, malgrado Gentilini, da MARCO PIZZO, in *Basilica del Santo: dipinti, sculture, tarsie, disegni e modelli*, a cura di GIOVANNI LORENZONI - ENRICO MARIA DAL POZZOLO, Centro Studi Antoniani - Edizioni De Luca, Padova - Roma 1995, pp. 226-227 nn. 12-13, sulla base della bibliografia novecentesca più vecchia. È invece per Minello CALORE, *Il coro e il presbiterio della basilica del Santo*, p. 97 e nota 165, tav. 38a-b.

¹¹⁵ Per la finta bronzatura dei *Santi*: sopra, nota 111. Per la loro rimozione nel 1713 e il loro parziale ricovero «sopra li volti dietro il coro»: *Archivio Sartori*, I, p. 295 nn. 100-101. Nel 1734 si valutò l'opportunità di ripristinarne l'ultima esposizione in basilica (ivi, p. 295 n. 102). Ma non saprei dire, al momento, se tale proposito venisse attuato, garantendo eventualmente la sopravvivenza completa della serie per non più di quindici anni, fino alla devastazione del 1749.

quando il cantiere era già avviato: l'ardimento dei promotori fu effettivamente grande, e procurò malcontenti e rimostranze nella cittadinanza. Anima vera della rivoluzione architettonica si rivelò, a quanto pare, Benedetto Selvatico (1574-1658), autorevolissimo professore di medicina dell'Ateneo patavino, e non meno influente presidente dell'Arca in quei giorni contrastati¹¹⁶. È già ben noto che il progetto esecutivo, affidato dapprima allo scultore-architetto Mattia Carneri, trentino-veneziano, passò presto nelle mani del pittore-architetto reggiano Lorenzo Bedogni. Meno risaputo è che, se la "cantoria" nord, la prima a essere innalzata, ebbe i suoi maestri di scalpello principali nei veneziani Stefano Forti e Giacomo Longo (1651-1652), la seconda, a sud, ricadde sotto la conduzione del padovano Giovanni Pizzolato e del veneziano Francesco Cavrioli (1653-1654): tutti scelti per via di concorsi tra più botteghe singole o associate, secondo la documentazione generosa ma non completa di padre Sartori (che va integrata, almeno a stampa, con quella pubblicata da Alessandro Prosdocimi *Junior* fin dal 1939)¹¹⁷.

Il tornacoro, lo ricordo, era una struttura a U quadrangolare incrostata di pietre e bronzi solamente all'esterno, e dunque su tre lati (Tavv. 7, 5). Ora i lati divennero due, a nord e a sud, ma furono incrostati ciascuno su ambo i fronti, perché al vecchio perimetro non praticabile subentravano due edifici esposti ciascuno doppiamente, e comodamente accessibili e "abitabili" da parte dei musicisti. Inoltre, se il tornacoro non aveva ostruito completamente in basso gli arconi nord e sud della sesta campata e aveva lasciato spazio a una sorta di corridoio nord-sud tra la navatella presso la Cappella della Madonna Mora e quella presso la Sagrestia, adesso le "cantorie" riempivano e riempiono quegli arconi del tutto, ma aprendosi cia-

¹¹⁶ Su Selvatico, in breve: PAOLO SAVOIA, *Selvatico, Benedetto*, nel *Dizionario biografico degli italiani*, XCI, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma 2018, solo in rete. Sulle polemiche e i contrasti che accompagnarono l'avvio dei lavori, e che sono ampiamente testimoniati dai documenti dell'*Archivio Sartori* nelle pp. citate alla prossima nota, esiste un breve contributo monografico di FRANCESCO CESSI, *Una demolizione abusiva di tre secoli fa: "il coro vecchio del Santo"*, «Padova. Rassegna mensile a cura della "Pro Padova"», n.s., IV (1958), 4, pp. 7-10.

¹¹⁷ ALESSANDRO PROSDOCIMI, *Le cantorie del Santo a Padova*, «Rivista d'arte», XXI (1939), pp. 156-166; e *Archivio Sartori*, I, spec. pp. 286-295 e 305-308. La distribuzione dei documenti che questo corpus opera tra due sezioni ben separate, intitolate rispettivamente alla *Traslazione del coro* e alle *Cantorie*, non giova affatto alla chiarezza della presentazione. Su tale materia non manca ovviamente neppure l'apporto di SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, *passim*, ma soltanto, e in quantità ridotta, laddove le testimonianze siano rubricabili sotto i nomi dei singoli maestri coinvolti nei lavori (tutti quelli che ho citato nel mio ultimo capoverso di testo, con l'eccezione di Francesco Cavrioli). Si noti che GONZATI, *La basilica di S. Antonio di Padova*, I, p. 93, il quale già attingeva da alcune di queste carte, vi leggeva «Giovanni Pisolotto» anziché «Pizolato/Pizzolato» e «Francesco Cavrioli» (scrizione, quest'ultima, invece attestata), inducendo poi in errore PROSDOCIMI, *Le cantorie del Santo a Padova*, pp. 158, 162 e 163, che a sua volta nomina «Pistolotto» e «Caviroli».

scuna in due porte laterali che introducono a due piccoli vestiboli, tali da penetrare la profondità delle strutture da esterno a interno (Tavv. 4, 8). Infine, a ogni "cantoria" fu aggiunto un prolungamento a una sola faccia verso la navata, dalla parte interna del presbiterio, foderando qui ciascuno dei due piloni tra la sesta cupola e la crociera con tre specchiature sul modello di quelle quattrocentesche.

Mentre il tornacoro di Donatello e Minello era suddiviso in venti specchiature, di cui tre più tre nel prospetto e sette su ciascun lato (Tav. 5), ora le specchiature divennero complessivamente trentotto, cioè sei più sei tanto all'esterno che all'interno di ogni "cantoria", per un totale di ventiquattro, cui andavano a sommarsi nell'interno del presbiterio le sei specchiature dei piloni (tre più tre), e poi due specchiature ai fianchi di ognuno dei quattro vestiboli, ovvero otto in tutto. Con una redistribuzione che annullava le alternanze euritmiche del tornacoro antico, all'esterno furono radunate tutte le specchiature rosse con i vasi (Tavv. 4, 8): e poiché le otto antiche non bastavano alla necessità di averne sei più sei, ne furono realizzate *ex novo* quattro (per il fronte sud). All'interno furono invece radunate, sei per lato, tutt'e dodici le specchiature con le storie bibliche e gli ottangoli baccellati (Tavv. 3, 9). E la prosecuzione di questo partito a ridosso dei piloni fu ottenuta creando sei analoghe specchiature nuove, ma un po' più strette in forza delle specifiche collocazioni in quei punti, e senza aggiungere nuove storie bibliche: al loro posto andarono nelle due specchiature centrali, a mo' di risarcimento onorifico, le epigrafi commemorative di due tombe monumentali (di Giovan Tommaso di Costanzo e di Pio Capodilista) traslate o destinate alle facce opposte dei piloni verso le navatelle a causa di queste mutate occupazioni di spazio¹¹⁸; e nelle quattro laterali furono incassati i rilievi bronzei donatelliani con i *Simboli degli Evangelisti* (sicché oggi, dopo la loro rimozione da parte di Boito, vi si trovano pannelli pieni e neutri di paragone). Intorno ai sei nuovi ottangoli baccellati in basso erano qui necessari ventiquattro nuovi triangoli bronzei con teste di cherubini: anziché calcarli dagli originali donatelliani com'era stato fatto nel 1483 (Tav. 37), li si modellò di sana pianta, ma su ispirazione di quelli, con uno stile mimetico e una qualità che si riconoscono *de plano*, ma che sono utili a darci oggi il tono generale dell'impresa secentesca del presbiterio. Il metallurgo Bartolomeo o Bortolo Gelmi fu ingaggiato e pagato nel 1664 per i dodici triangoli del pilone sud (Tav. 40), realizzati «nella forma et ben perfettionati in tutto et per tutto come sono quelli dall'altra parte del corro» (Tav. 39)¹¹⁹: la somiglianza tra le due dozzine è assai stretta, ma proprio perciò fa risaltare una qualche superiorità qualitativa dei cherubini presso il pilone nord, dei quali non sono stati finora individuati

¹¹⁸ Sopra, testo e note 22 e 39.

¹¹⁹ SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, p. 609, o anche *Archivio Sartori*, I, p. 294 nn. 94-96. Un documento preparatorio dell'estate del 1663 è ivi, pp. 307-308 n. 37, oltreché in SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, p. 519.

i documenti. Le otto specchiature dei quattro vestiboli furono anch'esse esemplate in basso sul motivo dei poligoni baccellati intorno a tondi di pietra colorata: tuttavia, siccome la larghezza di ogni specchiatura è ulteriormente ridotta, e di molto, in funzione della profondità del varco, il poligono intorno al tondo è diventato un rettangolo verticale baccellato intorno a un ovato verticale; e nella parte alta di ciascuna specchiatura si apre una lastra rettangolare verticale traforata a croci e quadrilobi.

A conclusione di questa rassegna, ricordo che il tornacoro di Minello era dotato di un bancale bianco e rosso continuo che cingeva in basso la U quadrangolare interrompendosi solo in corrispondenza del varco verso la navata (Tav. 5): esso fu rimontato ora alla base delle due "cantorie", ma solo verso l'interno e solo tra le due porte (Tavv. 3, 9), diventando perciò sedile del clero, mentre prima era a disposizione dei fedeli (sia pure quei soli e privilegiati ammessi oltre il transetto). L'operazione dovette comportare una riduzione della lunghezza complessiva del bancale originario, prima sottoposto a venti specchiature (tre più tre, più sette e sette), e ora soltanto a dodici (sei più sei): ma i materiali di recupero servirono contestualmente, e bisognò anzi approntarne altri simili, perché, tolta la profondità della seduta, l'alzato del bancale fu comunque proseguito a guisa di zoccolatura continua alla base dei due piloni e lungo i fronti esterni delle "cantorie" (Tavv. 4, 8); inoltre, per pareggiare le quote di tutti i piedritti del nuovo allestimento, anche le quattro colonne scanalate in rosso di Verona all'interno del presbiterio, delle quali dirò meglio tra poco, furono impostate su altrettanti dadi bianco-rossi corrispondenti al bancale e alla zoccolatura (Tav. 3).

Tutte queste manovre portarono, in sostanza, a reimpiegare l'intero tornacoro, nei materiali e nelle forme, per ottenere all'incirca quattro noni delle attuali "cantorie", mentre i cinque noni rimanenti furono ricavati da materiali vergini o completamente rilavorati. L'esito di tale processo si legge particolarmente bene nello sciame, meglio negli sciami, dei cherubini che guidano i fregi delle trabeazioni (Tavv. 26, 41, 49-54). Non c'è spazio qui per esaminarli uno per uno. Ma, dopo averli osservati reiteratamente con attenzione, e averli fatti fotografare tutti, penso di poter dire che, delle centodieci teste angeliche attualmente intorno al presbiterio, trentadue rimontano per stile alla stagione di Minello (Tavv. 26, 41, 50, 52). Esse si trovano distribuite sintomaticamente entro la sola "cantoria" sinistra, la prima a essere edificata, e con precisione in tre zone: lungo tutto il fronte esterno, settentrionale (fatta salva la testa all'estrema destra, cioè a destra dell'arco destro entrando; Tavv. 8, 41); all'interno dei due varchi (con l'eccezione di una testa nel vestibolo sinistro per chi entra e di due in quello destro); e lungo tutto il fronte interno tra i due varchi (per intenderci, sopra le sei storie bibliche in bronzo; Tavv. 9, 26). Secondo la ricostruzione di padre Gonzati, i due fianchi del tornacoro quattrocentesco, opera di Minello, comprendevano ciascuno quindici teste, per un totale di trenta (Tav. 5): i conti, dunque, non coinciderebbero per l'eccesso attuale di due sole

unità; ma bisogna considerare che Minello poté intervenire anche sui cantoni del prospetto di Donatello; e, soprattutto, che poté forse rifare le due porte di fronte alle cappelle di San Giovanni Evangelista e di Santa Caterina d'Alessandria, non rappresentate nell'incisione di Gonzati¹²⁰.

Tutte le altre teste del Quattrocento, evidentemente del tempo di Donatello, si trovano a fregiare le facce di entrambi i piloni tra la crociera e la sesta cupola comprese nel presbiterio (Tavv. 17-18, 49, 51). La loro qualità è meno omogenea, e spesso meno elevata, dei cherubini di Minello, rivelandoci che il loro compito fu delegato da Donatello a uno o più aiuti non troppo sperimentati, così come era già successo per alcune parti della "Cantoria" di Santa Maria del Fiore¹²¹. E mi chiedo se questa "mano", o almeno la mano principale, non sia passata poco dopo al servizio di Agostino di Duccio nei grandi lavori del Tempio Malatestiano di Rimini. I cherubini dei due piloni sono nove per banda, cioè diciotto in tutto: ma bisogna escluderne due di stile più tardo, solidali nel formare la testata d'angolo all'estremità est del pilone sud. Il risultato di sedici cherubini sarebbe perfetto rispetto allo schema di Gonzati, che contempla proprio questo numero nella facciata del tornacoro: nell'incisione sono però aggiunte due teste di troppo a causa del solito rinforzo dei piedritti della porta centrale, mentre non sono rappresentate le due facce interne e le due posteriori di quegli stessi piedritti.

Tutte le rimanenti teste del presbiterio, ovvero sessanta, si possono agevolmente ripartire, sulla base delle fisionomie, nei seguenti tre gruppi, che introduco a ritroso nel tempo, per maggior facilità. Due cherubini, ciascuno su un fianco dell'imbocco del coro nella tribuna, appartengono, con le loro ricamate paraste sottostanti e con le ancora più laboriose specchiature limitrofe verso gli stalli, ai restauri *post* 1749 (Tavv. 47-48): le guide padovane dei decenni successivi attribuiscono tali innesti ad Agostino Fasolato¹²², il quale si rinviene effettivamente nei conti di quel cantiere insieme all'Antonio dello stesso cognome, capomaestro delle opere d'intaglio lapideo, e con altri colleghi; nell'autunno 1752 Agostino risulta espressamente ricompensato «per sue giornate impiegate nel lavoro de' marmi per il coro»¹²³. Quarantacinque teste, dai tratti inconfondibili nello sforzo bambo-

¹²⁰ Sopra, testo e note 31, 95-96 e 113-114.

¹²¹ Su tale particolarità della "Cantoria": FRANCESCO CAGLIOTI, *Donatello e l'Opera di Santa Maria del Fiore: il maestro, i colleghi, i seguaci*, nel *Catalogo generale del Museo dell'Opera del Duomo di Firenze*, più voll., a cura di TIMOTHY VERDON - RITA FILARDI, Firenze, in c.d.s.

¹²² Per es. GIOVAMBATISTA ROSSETTI, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova, con alcune osservazioni intorno ad esse ed altre curiose notizie*, 2 voll., nella Stamperia del Seminario, in Padova MDCCLXV, I, p. 73.

¹²³ SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, pp. 474-475; e *Archivio Sartori*, I, p. 301 n. 14 (da leggere nel contesto delle pp. 298-302). Gli studi sui numerosi Fasolato tagliapietre e sui loro nessi di parentela sono ancora agli albori, come si ricava da MONICA DE VINCENTI - SIMONE GUERRIERO, *La Caduta degli angeli ribelli*, Scuderie del

lesco di imitare quelle quattrocentesche, riempiono tutta la “cantoria” sud all’interno e all’esterno, e vanno quindi riferite alla squadra di Pizzolato e Cavrioli (Tav. 54). Le tredici restanti, assai diversamente goffe, ma pur sempre tali agli occhi di un rinascimentalista, si annidano in vari punti della “cantoria” nord, dove son servite all’evidenza per colmare l’esaurimento delle scorte quattrocentesche, e sono da addebitarsi a Forti e Longo (Tav. 53). Se si ripercorre nel giusto ordine diacronico l’intera topografia dei cherubini del Quattro e del Seicento, se ne ricava che il riallestimento del presbiterio si svolse con un programma sostanzialmente preciso e con progressione regolare da nord verso sud e da ovest verso est, sfruttando i cherubini del prospetto del tornacoro per fasciare i piloni d’ingresso, e tutti quelli delle due fiancate per la sola “cantoria” di sinistra. Finita la riserva dei materiali antichi, Forti e Longo crearono tutte le teste mancanti a chiudere il versante settentrionale del presbiterio. Al passaggio di staffetta nelle mani di Pizzolato e Cavrioli, i cherubini della “cantoria” sud, con l’eccezione di quelli del pilone, erano tutti da farsi.

Tra le tredici teste di Forti e Longo e le quarantacinque di Pizzolato e Cavrioli vanno incluse le sedici che ornano su tutt’e quattro i lati i quattro segmenti di trabeazione – o se si vuole blocchi d’imposta – sopra le quattro colonne scanalate di rosso di Verona erette isolatamente agli angoli del presbiterio (Tav. 3), dove reggono le sporgenze dei balconi delle “cantorie”, in corrispondenza dei quattro organi soppressi da Boito (Tav. 2): le due colonne a nord sono coronate da cherubini di Forti e Longo (Tav. 53) e le due a sud da cherubini di Pizzolato e Cavrioli (Tav. 54). Queste quattro colonne erano indispensabili al progetto di Bedogni, perché senza gli aggetti di balconi che esse sostengono non si sarebbero potuti aggirare i piloni della sesta cupola, e sarebbe quindi mancata la viabilità continua che fin dal 1654 cinge invece da capo a capo l’enorme U del presbiterio e della tribuna del Santo. Le quattro colonne furono perciò confezionate *ad hoc* tra il 1651 e il 1654, come attestano alcuni documenti inediti dell’Archivio dell’Arca che ho cercato appositamente, al fine di chiarire l’origine di questi oggetti¹²⁴. Leggendo e rileggendo la bibliografia, mi sono infatti reso conto ogni

Quirinale, Roma 2021, pp. 32-33 e note. Una pionieristica enucleazione delle parti di Agostino Fasolato nelle specchiature delle “cantorie”, a contrasto con le parti quattrocentesche, si rinviene presso B[ARNABA] L[AVA], *Gli ornamenti del secolo XV alla tribuna della basilica di S. Antonio a Padova e un’imitazione del Settecento*, «Arte italiana decorativa e industriale», IV (1895), p. 35 e tavv. 16-18, dove ad Agostino, riconosciuto sulla traccia delle guide, sono dedicate le riproduzioni a grandezza originale della tav. 18, mentre le tavv. 16-17 contengono alcuni dettagli del pilastrino donatelliano a due facce piene della “cantoria” nord. Si ricordi che il direttore di «Arte italiana decorativa e industriale» era Camillo Boito.

¹²⁴ La documentazione dell’Arca sulla “voltura del coro” è assai diramata tipologicamente. In tanta abbondanza, mi pare che la carta più efficace ai fini di una sintesi in questa sede sia una «polizza» non datata e senza nome dell’estensore, ma del 1651 e autografa di Lorenzo Bedogni, la quale ha avuto un destino assai curioso. Nota a padre

volta meglio che, mentre per me tali colonne sono sempre state secentesche, tutti coloro che mi hanno preceduto a partire da Gonzati le hanno repute quattrocentesche¹²⁵, con una sola e larvata eccezione, nascosta due volte tra i commenti archivistici di padre Sartori pubblicati postumi da pa-

Sartori, è stata da lui ben compresa ma stranamente non trascritta (a favore di tanti altri documenti): «1652 (?). – Polizza delle fatture da farsi nella cantoria verso il Santo (c'è la distinta) (AdA, b. 967, alla data). Sono autografe del Bedogni e di molta importanza» (*Archivio Sartori*, I, p. 306 n. 17). Nel riordino recente e molto scrupoloso dell'Archivio dell'Arca la «polizza» è stata fraintesa per una cosa adespota del tardo Settecento, e classificata di conseguenza fuori posto, come 21.6(967).3.55, ovvero nella serie 21, *Contabilità analitica*, faldone 6 (*olim* 967), fascicolo 3, [*Documenti relativi alla fabbrica (1751 ago. 3 – 1803)*], unità 55: BONFIGLIO-DOSIO - FOLADORE, *Archivio della Veneranda Arca di S. Antonio: inventario*, II, p. 1282. Si tratta di un bifolio bianco all'interno, scritto per intero solo a c. [1]r, mentre la [2]v reca semplicemente, e sempre di mano di Bedogni, «Poliza della cantoria». Il riscontro con la grafia di Bedogni ai fini dell'attribuzione si può fare con i documenti firmati di suo pugno nella serie 8 dell'Archivio dell'Arca (*Lettere e carteggio di Antico Regime*): 8.5 (*olim* 68), fasc. 2, n. 27 (supplica alla Veneranda Arca, 14 novembre 1654, edita in *Archivio Sartori*, I, p. 293 n. 83), e ivi, fasc. 2, n. 84 (lettera a padre Antonio della Tavola maestro di cappella, 29 gennaio 1655, da Heidelberg, edita in *Archivio Sartori*, I, p. 294 n. 89, e oggi inventariata impropriamente come del 1659). La «polizza» autografa ma non firmata, databile al 1651 perché elenca in ventitré punti non numerati il piano delle opere ancora da farsi per la “cantoria” nord, meriterebbe una pubblicazione integrale; qui mi limito a stralciarne i quattro punti relativi alle due colonne: «[11] Far li capitelli intagliati et basi alle due colone tonde di marmo fino lustradi, roba e fattura; [12] Lavorar et incanelare le detto [*sic*] due colone tonde et lustrarle; [...]; [16] Far le cornici, fregi et architravi sopra le due colone rosse di pietra da Costosa intagliadi come il resto. [17] Far<le> li suoi quariselli con cimase e basse sotto dette colone tonde d'istriana». Quanto alle due colonne della “cantoria” sud, basta rinviare al contratto del 17 febbraio 1653 tra l'Arca e i maestri Pizzolato e Cavrioli nella serie 2, *Parti e atti*, ovvero 2.16 (*olim* 17), un volume del 1651-1657 ricchissimo di deliberazioni sulla “voltura del coro”: il punto ottavo del contratto (cc. 48v-50v) contempla la prescrizione «che le due colonne di rosso di Verona siano di un pezzo solo, come siano di un pezzo solo di Istria i loro quariscelli [*sic*], e li loro capitelli di marmo pur di un pezzo solo» (c. 49v). L'atto è pubblicato *per excerpta* da PROSDOCIMI, *Le cantorie del Santo a Padova*, pp. 163-164, saltando il brano che interessa qui; e un suo solo passaggio è epitomato in *Archivio Sartori*, I, pp. 306-307 n. 23, senza neppure accennarne il contesto, e senza rinviare a Prosdocimi.

¹²⁵ GONZATI, *La basilica di S. Antonio di Padova*, I, pp. 68 e 92 e tav. s.n. tra le pp. 68 e 69; GLORIA, *Donatello fiorentino*, p. XII; GUIDALDI, *Ricerche sull'altare di Donatello*, pp. 271-272; CALORE, *Il coro e il presbiterio della basilica del Santo*, in part. p. 85 nota 95. A cominciare da quest'ultimo autore (e dalla sua tav. 23) le colonne hanno assunto visibilità come cose del Quattrocento anche attraverso riproduzioni fotografiche singole: RICHARD SCHOFIELD, *Architettura e scultura veneziana nel secondo Quattrocento: due problemi aperti e un fantasma*, ne *I Lombardo: architettura e scultura a Venezia tra '400 e '500*, a cura di ANDREA GUERRA - MANUELA M. MORRESI - RICHARD SCHOFIELD, Marsilio, Venezia 2006, pp. 2-33, in part. p. 18 fig. 14 (con osservazioni a pp. 15 e nota 49 [p. 30], 16, 17); SAMBIN DE NORCEN, *L'allestimento architettonico rinascimentale*, pp. 867 e note 38-41, 868 fig. 9; BALDISSIN MOLLI, *Donatello a Padova*, p. 42 nota 75 e tavv. 3a-3b. Cf. anche EADEM, *1450: presbiterio e dintorni nel Santo di Padova*, p. 127; ed EADEM, *Il presbiterio della Basilica di Sant'Antonio*, p. 849.

dre Luisetto (1983)¹²⁶. Delle quattro colonne dovrò riparlare nell'ultima sezione di questo saggio, dedicata al tramezzo, perché la maggioranza delle voci bibliografiche le ha poste in relazione più o meno esplicita con quella struttura, nella falsariga di Gonzati: ma c'è stato anche chi, come Venturi (1914), voleva includerle nella ricostruzione del tempietto della pala presso l'altar maggiore¹²⁷.

Intanto, però, è il caso di accennare almeno nell'essenziale agli altri principali apporti figurativi e decorativi della squadra Pizzolato/Cavrioli. Essa realizzò copie fedeli delle sei paraste vegetali di Minello, da inserire nei luoghi che, in perfetta simmetria bilaterale, corrispondono nella "cantoria" sud (Tavv. 3-4) a quelli dei rispettivi modelli nella "cantoria" nord (Tavv. 8-9). Ma scolpì anche le due lesene con figure all'antica e il pilastro a due facce con soggetti analoghi (Tavv. 44-46) che fanno riscontro dall'interno della "cantoria" sud, anche qui con preciso bilanciamento, a quelli nella "cantoria" nord inventati da Donatello e intagliati dai suoi assistenti (Tavv. 16-18). Fra i pochi studiosi che hanno trattato in passato i piedritti figurati del presbiterio, lo sforzo emulativo dei tagliapietre secenteschi è riuscito nell'intento di creare qualche confusione cronologica con il Quattrocento¹²⁸.

Lo stile tipicissimo forgiato dalla ditta Pizzolato/Cavrioli per le fisionomie angeliche si ravvisa poi in quattro quartetti di triangoli in pietra con teste di cherubini che circondano altrettanti ottagoni di paragone nel fronte esterno della "cantoria" sud (Tav. 43), permettendo di identificare nelle rispettive specchiature con vasi all'antica di rosso di Verona le quattro che furono allora aggiunte *in toto* alla serie antica (le prime quattro contando da ovest; Tav. 4)¹²⁹. Le due restanti specchiature rosse di questo fron-

¹²⁶ *Archivio Sartori*, I, p. 306 n. 14: «1651, 15 ottobre. – Si alloga il lavoro del pavimento, altare e cantoria dalla parte del Santo, a Stefano Forti e Giovanni e Giacomo Longo [*sic*, ma «e Giovanni» è di troppo] di Domenico di Venezia. Le colonne della cantoria dovrebbero essere state fatte dagli stessi»; e ivi, p. 309 n. 49: «Sono contemplate due colonne d'un sol pezzo in rosso di Verona. Giovanni Pizzolato tagliapietra padovano e Francesco Cauriolo [*sic*] scultore veneziano s'impegnano di far finito il lavoro ossia la cantoria entro il 12 giugno 1654 (AdA, b. 1029, 1652 alla data)».

¹²⁷ VENTURI, *L'altare di Donatello nella chiesa del Santo a Padova*, p. 314 (dove, per una svista, le colonne sono dette «in pietra di Nanto»). Si veda anche IDEM, *Storia dell'arte italiana*, VIII, p. 239.

¹²⁸ VENTURI, *Donatello a Padova*, pp. 282 e 284; IDEM, *L'altare di Donatello nella chiesa del Santo a Padova*, pp. 312-313 e fig. 8; BAND, *Donatello's Altar in Santo zu Padua*, pp. 330-332 nota 38 e figg. 8-9, e p. 341 fig. 11 (dove, per giunta, non si fa una corretta distinzione tra il Seicento e l'apporto settecentesco di Agostino Fasolato, riconducendo il primo a Donatello e il secondo al Seicento). Si veda anche sopra, nota 109, per almeno due equivoci analoghi relativi alle lesene con ornati vegetali. L'unico studioso che, a mia scienza, ha compreso nitidamente le differenze tra Quattro e Seicento nei pilastri figurati, sia pure attraverso pochi esempi e tacendo gli altri casi, è stato GUIDALDI, *Ricerche sull'altare di Donatello*, pp. 271-272 nota 1, 274 figg. 36-37, 275 fig. 38.

¹²⁹ Cf. di già GENTILINI, *Sedici cherubini*, p. 33.

te, così come le sei originarie del fronte opposto, serbano invece ciascuna un quartetto di triangoli quattrocenteschi in alabastro: di essi ho già parlato nei paragrafi precedenti, a causa della loro cronologia¹³⁰.

A completare questa ricognizione dei lavori del 1651-1654 mancano i due livelli più alti delle "cantorie" (Tavv. 3-4, 8-9). Al livello penultimo, ciascuna di esse presenta sia all'esterno che all'interno una serie continua di archi in rosso di Verona che cingono ciascuno una lunetta cieca a campi bianchi e rossi, con una valva di conchiglia e una corolla floreale in rilievo al centro (ma nei fronti interni del presbiterio, sopra le specchiature dei due piloni, gli archi, impediti dalla ristrettezza di superficie e dalla presenza intermedia dei mensoloni in rosso di Verona che reggono le balconate, cedono a semplici rettangoli con gli stessi motivi di riempimento). Tale sorta di attico, sostituitosi al fastigio di candelabri e statue di santi descritto da Polidoro, è tutto di fattura secentesca, e si è originato dalla necessità di raccordare i paramenti inferiori dell'ex-tornacoro alle nuove balconate dei musicisti, protette sia verso l'esterno che verso l'interno da parapetti a lastre quadrangolari variamente traforate. Il carattere tardogotico di quest'ultimi elementi è sempre stato sconcertantemente obliterato dalla bibliografia, la quale, con la sola eccezione di Prosdocimi, non si è mai chiesta le ragioni di tanto stacco di gusto rispetto al resto delle "cantorie": in troppi sono stati palesemente condizionati da padre Gonzati, secondo cui tutti questi «eleganti trafori ingegnosamente varieggiati, benché sembrino lavori di miglior secolo», sarebbero stati «invenzioni del Carnero, modellate dal Bedogni», e condotte dagli intagliatori del 1651-1654¹³¹. Già il solo buon senso porta a supporre che almeno il nucleo originario dei parapetti dev'essere di riuso: e infatti i documenti, tanto quelli originari del Quattrocento che quelli sul rimaneggiamento del Seicento, accertano che la loro provenienza è dal fastigio del tramezzo. Vi sono dunque i parapetti del 1443-1444 («strafori»), che andranno rintracciati specialmente nella "cantoria" nord (al pari di tutti gli elementi di quel secolo derivati dal tornacoro)¹³²; e poi quelli secenteschi a imitazione («quadri forati», oppure «rose-toni»), dominanti invece nella "cantoria" sud, o, piuttosto, presenti lì esclusivamente, ma, com'è ovvio, non estranei neppure alla "cantoria" nord¹³³.

¹³⁰ Sopra, testo e note 89-90.

¹³¹ GONZATI, *La basilica di S. Antonio di Padova*, I, p. 93; PROSDOCIMI, *Le cantorie del Santo a Padova*, in part. p. 164-165.

¹³² Oltre, testo e nota 138. Un disegno che John Talman cavò nel secondo decennio del Settecento dai trafori del versante interno della "cantoria" nord è stato utilmente individuato da ROBERTO MILAZZI, *Alcune riflessioni intorno al rilievo del coro della basilica del Santo in due disegni di John Talman (1677-1726)*, «Il Santo», s. II, LV (2015), pp. 335-339, il quale ha tuttavia creduto, sulla base di Gonzati, che il parapetto sia ovunque secentesco.

¹³³ Dal silenzio sulla confezione di nuovi «strafori» nelle carte secentesche da lui consultate, PROSDOCIMI, *Le cantorie del Santo a Padova*, pp. 161 e 164, ricavava un'ulteriore prova a favore dell'origine antica di almeno una parte di essi. Mi pare nondimeno

A questi due gruppi di ringhiere va infine aggiunta la serie coerente di quelle scolpite dopo il disastro del 1749, quando si decise che dietro al coro ligneo nella tribuna, interamente da rifarsi, bisognava fondare, per maggior stabilità e sicurezza, una struttura di pietre bianche e rosse, su progetto di Giorgio Massari, e in tono con le due “cantorie”¹³⁴. Fra il 1752 e il 1755 le ringhiere quattro-secentesche furono perciò proseguite sia all’interno, verso il coro, che all’esterno, verso il deambulatorio, con trafori («zelosie») che imitano quelli antichi senza però riuscire a nascondere un tratto grafico squisitamente rococò¹³⁵. E all’esterno l’alzato delle “cantorie” fu anch’esso condotto avanti, con tanto di trabeazioni angeliche e – al di sopra – archi con conchiglie, nei nove intercolumnî, ma per inserirvi in basso otto confessionali e la porta centrale verso la Cappella del Tesoro¹³⁶. Le ringhiere della tribuna sostituirono in tal modo la teoria delle statue di santi di Giovanni Minello e aiuti che a partire dal 1651, dopo lo smontaggio del tornacoro, erano state ridipinte in finto bronzo e riallestite lungo quel perimetro almeno fino al 1713¹³⁷. Per più di sessant’anni, quindi, grazie a quella

che lo studioso avesse visto solo atti di delibere, tralasciando libri contabili, mandati di pagamento, polizze e ricevute. In *Archivio Sartori*, I, p. 306 n. 19, Pizzolato, già attivo come aiuto di Forti e Longo, risulta nel marzo 1652 per aver fatto «14 rosetoni per la cantoria a lire 15 l’uno»; e ivi, p. 306 n. 21, ricorre nel giugno successivo a causa dei suoi «quadri forati per la cantoria»: dunque, i trafori della “cantoria” nord, alla quale non bastavano, come per tutte le altre tipologie di “quadro” e di “ornato” in quella struttura, i materiali quattrocenteschi di recupero.

¹³⁴ *Archivio Sartori*, I, pp. 296-305 *passim*. La principale monografia dedicata all’importante architetto lagunare è edotta su di lui nel coro del Santo, ma limitatamente al disegno delle parti lignee: ANTONIO MASSARI, *Giorgio Massari, architetto veneziano del Settecento*, Neri Pozza editore, Vicenza 1971, pp. XXXI, 15, 123-124 e note, fig. 292. Dieci anni dopo, lo stesso autore si è reso conto, sulla base dei documenti, che le responsabilità di Giorgio Massari erano ben più ampie, ma le ha fatte esplodere sino ad attribuirgli in blocco anche le “cantorie” secentesche: ANTONIO MASSARI, *Nuove notizie su Giorgio Massari*, «Ateneo Veneto», n.s., XIX (1981), pp. 103-119 e figg. 14-24: pp. 103-107 e note 1-5 (p. 118), figg. 14-17. Tale contributo sconta infatti una sostanziale ignoranza dei fatti più antichi, che porta l’autore finanche a dare a Donatello i dodici rilievi bronzei di Bellano e Riccio (p. 107).

¹³⁵ Le «zelosie» sono espressamente ricordate in *Archivio Sartori*, I, pp. 299 n. 27 e 302 n. 31. Un traforo erratico riconducibile a questa campagna settecentesca è affisso oggi alla parete est del Chiostro del Generale o della Biblioteca, in prossimità del portale della Biblioteca Antoniana.

¹³⁶ ANTONIO SARTORI, *Guida storico-artistica della Basilica del Santo*, Il Messaggero di S. Antonio / Basilica del Santo, Padova 1947, p. 73, c’informa che in verità i tre intercolumnî di testata furono compiuti solo nel 1902: una notizia di cui non conosco conferme a stampa, mentre non ho avuto l’agio di verificarla nell’Archivio dell’Arca, dove non potranno mancare le carte in tal senso. Rilevo, peraltro, che proprio sulla porta dell’intercolumnio centrale, dalla parte verso la Cappella del Tesoro, campeggia l’epigrafe con la data «MDCCCXCV», dunque sette anni prima del 1902, che ricorda i restauri di Boito.

¹³⁷ Sopra, testo e nota 115.

serie di acroterî antropomorfi poi perduti, il presbiterio del Santo, proclamato come «*odeum*» dalle due epigrafi nei piloni d'ingresso dalla crociera, aveva esibito ai fedeli una cavea coronata a mo' del Teatro Olimpico di Vicenza o di quello omologo di Sabbioneta.

7. IL TRAMEZZO TARDOGOTICO (1442/43-1444)

L'accorpamento ideale che padre Gonzati fece del tramezzo e del tornacoro (Tav. 5) era non solo di struttura, ma prim'ancora di stile. Pur a prescindere dal quesito specifico sul progettista del presunto insieme, un ruolo-chiave in tale approccio era giocato dalle quattro colonne scanalate in rosso di Verona (Tav. 3), che sono pienamente coordinate nella materia, nelle dimensioni, nell'alzato e nel gusto a tutte le lesene rosse del resto del presbiterio: sia quelle del Quattrocento sia quelle che, come Gonzati stesso sapeva, erano state apparecchiate soltanto nel Seicento. Poiché nessuna delle colonne poteva venire dal tornacoro, Gonzati le riservò dunque tutte al tramezzo (Tav. 5): e le accompagnò finanche con i loro tronchi di trabeazione o blocchi d'imposta al di sopra (come in una basilica di Brunelleschi!), per i quali ci rimangono – l'ho precisato più su – unicamente fregi angelici del 1651-1654 (Tavv. 53-54). Inoltre, per ottenere la giusta larghezza dell'intera struttura, pari a quella dell'arcone tra la crociera e la sesta campata, egli portò idealmente le colonne da quattro a otto, e rinforzò, al solito, ciascuna delle due colonne ai fianchi del varco mediano con un piedritto bianco a ornati vegetali. A reggere il tutto, inserì addirittura una base continua a specchiature orizzontali ripresa pari pari dal bancale di Giovanni Minello per il tornacoro (Tavv. 3, 9). Inoltre, impostò sulle colonne archi a pieno centro ispirati a quelli degli attici secenteschi con conchiglie e corolle delle "cantorie"; e da tali strutture seriori mutuò perfino i pennacchi tra gli archi, così come il marcapiano terminale unico sopra archi e pennacchi (Tavv. 3-4, 8-9). Infine, Gonzati si sbarazzò senz'altro dei parapetti traforati, che tuttavia sono citati a sufficienza nelle carte contabili del 1443-1444 relative proprio al tramezzo.

Tale documentazione comincia nel luglio 1443, ossia all'inizio di un nuovo anno amministrativo dell'Arca, ma rifacendosi per il tramezzo all'anno amministrativo precedente, 1442-1443, di cui si è perso il libro mastro. Siccome i libri del triennio fra la metà del 1439 e la metà del 1442 sono sopravvissuti, e non ne è emersa sino a oggi memoria del tramezzo, l'avvio dei lavori si può fissare nella seconda metà del 1442 o nella prima metà del 1443. Per fortuna, il libro del 1443-1444, di mano del massaro cassiere Francesco Gagliardo, è ricco a sufficienza di note sul cantiere, pervenuto sostanzialmente a compimento nel 1444 (tre anni prima delle prime notizie sul tornacoro), sicché le informazioni che se ne cavano sono altrimenti insostituibili¹³⁸. A dirigere l'opera fu chiamato il tagliapietra Bartolomeo di

¹³⁸ *Archivio Sartori*, I, pp. 274-276.

Domenico Crivellari, originario di Padova, ma negli anni precedenti attivo di preferenza a Verona, dove si era stabilito con moglie e figli. Stando a una nota del 10 luglio 1443, per il tramezzo gli era stata promessa a suo tempo, con «una scritta de patti», la bella somma di 1500 lire, delle quali poco meno della metà (seicentoventinove lire e tre soldi) già incassate a quella data: indizio utile, anche questo, ai fini della cronologia interna dei lavori, viepiù corroborata dal fatto che nell'estate 1442 Crivellari era rientrato brevemente a Verona per riportarne a Padova la famiglia, e tuttavia ancora nel 1443 veniva registrato dai volumi d'estimo veronesi (preparati nondimeno con buon anticipo rispetto agli anni ufficiali di riferimento)¹³⁹.

Assieme agli «strafiori», ripetutamente menzionati, le carte del tramezzo elencano più volte i principali elementi costitutivi della struttura: colonne, colonnette, cornici, capitelli a foglie, altri fogliami, figure non specificate; e, del pari, ci somministrano la nozione dei marmi bianchi e rossi nei quali erano intagliate le varie parti. In compagnia di Bartolomeo, vi attese una dozzina di lapicidi d'origine prevalentemente lombarda (e soprattutto di Como e Brescia), che nell'occasione erano tuttavia arrivati al Santo perlopiù da Venezia: fra di essi si nomina un Donato da Como, che in passato ha creato qualche facile equivoco con Donatello¹⁴⁰. Da Venezia, talvolta, gli elementi del tramezzo giunsero di già lavorati. L'origine geografica e l'età di Crivellari, poco meno che cinquantenne quando intraprese il tramezzo, la collaborazione massiccia di maestri lombardo-veneti (senza interferenze fiorentine di rimarco), la frequente menzione documentaria di elementi stilisticamente peculiari quali «strafiori», colonnette, capitelli a foglie e altri fogliami, e la sopravvivenza effettiva dei parapetti lavorati a giorno, sono fattori che parlerebbero ciascuno da solo in direzione di un impianto coerentemente tardogotico del tramezzo, irreconciliabile con quello immaginato da Gonzati: e tutti insieme formano un quadro schiacciante di evidenze¹⁴¹. D'altronde, grazie a un documento pubblicato e ben interpretato nel 1979-1980 da Gian Maria Varanini, abbiamo nel monu-

¹³⁹ Per Crivellari, oltre alle testimonianze *ibidem*, e ivi, pp. 143-144, si vedano soprattutto SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, pp. 464-468; e GIAN MARIA VARANINI, *L'autore dell'arca Guantieri in S. Maria della Scala di Verona*, «Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona», CLVI (1979-1980), pp. 239-251 (poi ne *La Cappella Guantieri in S. Maria della Scala a Verona. Il restauro degli affreschi di Giovanni Badile e dell'Arca*, a cura di MAURO COVA, Banca Popolare di Verona, Verona 1989, pp. 113-121), con nuovi documenti e precisazioni. Da ultimo: BALDISIN MOLLI, *Donatello a Padova*, pp. 41-44 e note 72-81.

¹⁴⁰ P.e. GLORIA, *Donatello fiorentino*, pp. XIII e 4; FABRICZY, recensione di ANDREA GLORIA, *Donatello fiorentino*, p. 187; VENTURI, *Donatello a Padova*, pp. 276 e nota 4, 278.

¹⁴¹ A tale conclusione sono sinteticamente pervenuti di già padre Sartori, che reputava «le cortine» (s'intenda il tramezzo) «di stile gotico fiammeggiante» (SARTORI, *Documenti riguardanti Donatello*, p. 40; e *Archivio Sartori*, I, p. 275, sotto il n. 22); e più lucidamente POESCHKE, *Donatello: Figur und Quadro*, p. 75 nota 217 (p. 116), che dice il tramezzo «sicher noch in trecentesken Formen errichtet».

mento funerario di Paolo Filippo Guantieri in Santa Maria della Scala a Verona, in corso di lavorazione nel 1432, un cospicuo avanzo del catalogo di Crivellari, utilissimo a proclamarne – con le sue ogive, i suoi fogliami grassi e arricciati e i suoi gattoni – tutta la cultura gotico-fiorita¹⁴²: così come fiorito doveva essere il comune linguaggio architettonico e decorativo che permetteva all'impresa di avvalersi finanche di componenti lapidee arrivate già pronte dalla laguna.

La *facies* schiettamente pre-donatelliana del tramezzo spiega molto bene le testimonianze archivistiche e letterarie che lo riguardano alquanto tempo dopo il 1444, e soprattutto una volta che prese forma, prima parziale e poi completa, il tornacoro (1482-1492). La decisione, già discussa più su, che l'Arca adottò il 28 dicembre 1486 di rimuovere quell'«opus vulgare et imperfectum», così da «velum a luminibus hominum abicere» e consentire ai fedeli di abbracciare con lo sguardo la «pulcritudinem et mirandam operam ipsius chori», la quale era «tanquam gemma sub vellis [sc. velis] abscondita», non richiede ulteriori affondi esegetici, se non per precisare un dettaglio ormai irrilevante ai fini della ricostruzione storica, ma interessante per l'uso dell'aggettivazione: «imperfectum», in questo contesto espressivo, vale non nel senso di non finito, ma di difettoso, cioè come equivalente rafforzativo di «vulgare», a cui infatti si accoppia e fa seguito per nulla a caso. Quantunque certe formule storiografiche e critiche come “Gotico” e “Rinascimento”, usuratissime ma pur sempre utili ai fini della sintesi, siano ormai venute a noia a molti studiosi, ecco un caso in cui la polarità didascalica tra le due categorie funziona ancora perfettamente per spiegare un episodio che, a ben riflettere, ci offre una pagina di critica artistica “militante” tra le più dirette del Quattrocento e un'occorrenza esplicita assai precoce di opposizione allo stile venuto d'oltralpe.

La descrizione del tramezzo fornita da padre Polidoro nel 1590, al suo capitolo III, può sembrare sulle prime del tutto neutra: «È tramezzata la chiesa del glorioso Santo da uno colonnato antico, fondato sopra un pedestallo continuo a modo di cortina, che nel mezzo suo lascia la forma d'una gran porta»¹⁴³. Ma quell'aggettivo «antico», che nel medesimo volume ricorre di frequente, e quasi sempre per riferirsi alle parti “primitive” della basilica, è un'indicazione cronologica a suo modo più che sufficiente, la quale infatti non si ripete poi, al capitolo XVIII, per la «vaga diversità di varie pietre e bronzi» dalla quale «è rinchiuso il choro»¹⁴⁴. Qui sarà appena il caso di notare che nessuna nota positiva è spesa dall'autore sul tramezzo, spacciato infatti, tranne l'aggettivo stilistico-temporale, con una sola e concisa frase meramente descrittiva, mentre il tornacoro occupa un intero ca-

¹⁴² VARANINI, *L'autore dell'arca Guantieri; e La Cappella Guantieri in S. Maria della Scala*, in part. le illustrazioni alle pp. 109, 111-112 e f.t. tra le pp. 112 e 113; e PAOLO BACCHIN, *Relazione tecnica sul restauro degli affreschi e dell'arca*, ivi, pp. 122-128.

¹⁴³ POLIDORO, *Le religiose memorie*, c. 2r.

¹⁴⁴ Ivi, c. 14v.

pitolo. E quando, nel capitolo XXXIII, Polidoro giunge davanti al *Crocifisso* donatelliano, ecco che il tramezzo, di nuovo sbrigato con l'espressione «antico colonnato», diventa cosa degna di nota solo in quanto supporto di quel bronzo glorioso: «Dissi nel cap. 18 [*in verità* 33] la chiesa del Santo essere tramezzata da uno antico colonnato: hora mi resta dire che nel mezo della sua più alta parte pende reverenda imagine del Salvatore crocefisso, la quale è di bronzo sopra dorato, di tanta bellezza di quanta ne può far fede l'artefice suo, che fu il Donatello fiorentino»¹⁴⁵.

Se la definizione che Polidoro dà del tramezzo è talmente generica da sorvolare, almeno all'apparenza, su ogni dettaglio, così da aver lasciato a Gonzati la facoltà di immaginarsi l'opera nella foggia tutta nuova che ben conosciamo, assai più aderente sembra la descrizione inserita da padre Angelo Portenari nella sua *Felicità di Padova* del 1623: «Avanti il choro è un ordine di colonne di marmo rosso, le quali sono fondate sopra una panca di quadroni di marmo bianco e nero all'altezza di un huomo, e con tre archi per parte, et un portone aperto per mezo la porta del choro, [che] sostentano un ornamento e cornice di marmo di varii lavori, sopra la quale [*sc.* la cornice] sono quattro figure di bronzo che furono fatte da Titiano Aspetti, et un Crocifisso di bronzo dorato, opera del Donatello fiorentino»¹⁴⁶. L'autore è ovviamente stranoto, ma questo suo passo non è stato altrettanto sfruttato finora. Si sarebbe infatti dovuto far caso ad almeno i seguenti due punti: la «panca di quadroni di marmo bianco e nero» su cui erano «fondate» le «colonne di marmo rosso» arrivava «all'altezza di un huomo»; e le colonne «sostentavano un ornamento e cornice di marmo di varii lavori». Se questo secondo punto allude innegabilmente al parapetto di trafori sempre diversi (da figurarsi forse non solo a ovest, verso la navata, ma anche a est, verso il presbiterio), la «panca di quadroni [...] all'altezza di un huomo» spiega una buona volta perché Polidoro parlasse di «uno colonnato antico, fondato sopra un pedestallo continuo *a modo di cortina*»; e fa correre il pensiero alla pergola marmorea dei fratelli Dalle Masegne davanti al presbiterio di San Marco a Venezia (1394), riempita ai lati del varco centrale da transenne alte centocinquantaquattro centimetri, ovvero «all'altezza di un huomo» (Tav. 55)¹⁴⁷. Si raccoglie, con ciò, un ennesimo

¹⁴⁵ Ivi, c. 27v.

¹⁴⁶ *Della felicità di Padova, di ANGELO PORTENARI padovano agostiniano, libri nove, nelle quali, mentre con nuovo ordine storico si prova ritrovarsi nella città di Padova le condizioni alla felicità civile pertinenti, si raccontano gli antichi e moderni suoi pregi et honori, et in particolare si commemorano li cittadini suoi illustri per santità, prelature, lettere, arme e magistrati*, per Pietro Paolo Tozzi, in Padova 1623, p. 401.

¹⁴⁷ Debbo la misura marciana alla mia brava allieva dottoranda Bruna Bianco (che l'ha rilevata direttamente in basilica su mia richiesta) così come alla Procuratoria di San Marco. Il tema della rimozione delle transenne all'ingresso del presbiterio di San Marco si pose significativamente nel primo Ottocento, quando la basilica, non più cappella sovrana della Serenissima, era ormai divenuta cattedrale. Accesi dibattiti e polemiche, tali da far tornare in mente gli animati dispareri padovani del 1651 sul tramezzo

passaggio della vicenda architettonica del Santo in cui la basilica dogale svolse una funzione paradigmatica: oltre all'altezza delle transenne, la pergola veneziana trasmise infatti a quella padovana la concertazione policroma di varî marmi, attenuatasi forse al Santo, ma rimessa poi pienamente in auge da Donatello nel tornacoro. Non sfugga, infine, la distinzione che Portenari introduce fra i «tre archi per parte» e il «portone» nel centro, permettendoci di recuperare con maggior consapevolezza il passaggio in cui Polidoro precisa che il «colonnato antico [...] nel mezzo suo lascia la forma d'una gran porta». Tale porta compare in effetti espressamente, e parecchie volte, nella contabilità del 1443-1444, e non solo come «porta» senz'altro, ma anche come «porta dela croxe», e perfino come «porta de mezo»; e si annotano pure «le colone per la porta de la croxe», e così pure le sue «palestre», cioè gli stipiti. Essa si ripresenta poi come «porta [...] a mezo la iexia» nel libro mastro del 1446-1447 – ma con un rinvio al libro mastro del 1445-1446 oggi perduto – per la somma dovuta a Giovanni Antonio e Cristofano marangoni, ovvero legnaioli, i quali ne avevano evidentemente eseguito i battenti¹⁴⁸: un elemento, questo, da non trascurare neanch'esso.

Pur con tutte le puntualizzazioni che precedono, non è facile per ora rappresentarsi nella mente un'immagine complessiva del tramezzo. Al medesimo tempo, sembra più che ragionevole pensare che esso, chiudendo la crociera del Santo da est e impedendo ai fedeli di godere pienamente del tornacoro alle sue spalle, si armonizzasse invece bene con i due colonnati trecenteschi, non gemelli ma analoghi, che si ergevano allora oltre i lati sud e nord della stessa crociera. Quello a sud è notoriamente tuttora davanti ai nostri occhi, e delimita la Cappella di San Giacomo Maggiore, poi di San Felice (Tav. 56). Quello a nord si apriva nella Cappella dell'Arca, ma fu non meno notoriamente rifatto *ab imis fundamentis* nel Cinquecento. Ne possediamo però avanzi e descrizioni sufficienti da permetterne un'at-

e sul tornacoro, si svolsero in particolare sotto il patriarcato dell'ungherese Giovanni Ladislao Pyrker (1820-1827), risoluto a manomettere pesantemente la pergola per liberare la vista verso il presbiterio; fortunatamente il progetto fallì: FRANCESCA CAVAZZANA ROMANELLI, *Un'iconostasi rinnovata per San Marco. Tutela del monumento e uso liturgico nella Venezia del primo Ottocento*, in *Chiesa, Società e Stato a Venezia. Miscellanea di studi in onore di Silvio Tramontin nel suo 75° anno di età*, a cura di BRUNO BERTOLI, Edizioni Studium Cattolico Veneziano, Venezia 1994, pp. 207-238. Nel 1958, su impulso del patriarca Angelo Giuseppe Roncalli, si arrivò a escogitare un'ingegnosa via di mezzo, che nel 1960, quando Roncalli era ormai papa Giovanni XXIII, rese ribaltabili le transenne, così come sono ora: ETTORE VIO, *Esempio di adattamento nella basilica di San Marco a Venezia*, in *Chiese... a regola d'arte. L'adeguamento dei luoghi di culto secondo la liturgia del Vaticano II*, atti del 5° Convegno Internazionale (Venezia, Scuola Grande di S. Giovanni Evangelista, 11-12 ottobre 2007), a cura di GIANMATTEO CAPUTO, «edA – Esempi di Architettura», numero speciale 2 (2008), pp. 15-19; ETTORE VIO, *Turismo e sacralità odierno pellegrinare*, in *San Marco tra liturgia e turismo*, «Quaderni della Procuratoria. Arte, storia, restauri della basilica di San Marco», [6] (2011), pp. 38-51.

¹⁴⁸ *Archivio Sartori*, I, p. 276 n. 48. Cf. anche SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, p. 222.

tendibile congettura ricostruttiva, come quella tentata di recente, secondo due versioni in alternativa, da Cristina Guarnieri e Paolo Vedovetto¹⁴⁹.

8. CONCLUSIONI

È dalle *Vite* di Vasari al più tardi che si presume di sapere, o ci si domanda, cosa spinse Donatello a trasferirsi a Padova per un decennio abbondante della sua indomabile carriera. Il biografo era convinto che la causa fosse il *Gattamelata*, mentre altri, modernamente, hanno pensato piuttosto all'altar maggiore del Santo. Andrea Gloria, entusiasta dalle scoperte documentarie sul presbiterio, si pronunciò a favore di quest'ultimo, ma perché dava per sicuro che Donatello vi fosse implicato fin dal trammezzo¹⁵⁰. Come ho avuto occasione di accennare altre volte¹⁵¹, a me pare che una risposta univoca a tale curiosità sia non solo impossibile, ma anche non necessaria, giacché Donatello, avvezzo a gestire tante e grosse imprese negli stessi giorni, mise subito in pratica questa sua attitudine anche a Padova, proprio mentre abbandonava in patria – l'ho rammentato sopra – non meno di tre cantieri da poco inaugurati in Santa Maria del Fiore, e anche la grande decorazione, tuttavia quasi compiuta, della Sagrestia Vecchia di San Lorenzo¹⁵². Il vivere alla giornata che contrassegnò l'intero percorso del maestro non esclude poi che egli mettesse piede a Padova per starvi dapprima qualche giorno o qualche settimana, salvo rendersi conto, passo dopo passo, che vi si sarebbe accampato volentieri: in tal senso anche la consegna del *Crocifisso* ligneo di Santa Maria dei Servi (1440-1445 circa), cioè dell'unica sua opera monumentale per Padova che poté essere realizzata o cominciata altrove, e poi accompagnata da lui a destinazione, meriterebbe di essere considerata come primo e fortuito pretesto di un'avventura destinata a cambiare le sorti dell'arte padana tutta¹⁵³.

Tornando nondimeno al Santo, l'evidenza documentaria c'impone di concludere che il tornacoro arrivò al seguito, sia pure immediato, dell'altar maggiore, non viceversa, e allorché anche il *Gattamelata* era già in pieno corso d'opera. Prima di questi lavori ci si presenta solo il *Crocifisso*. A esso Donatello mise mano, con una coincidenza di tempi che non potrebbe funzionare meglio, mentre Bartolomeo Crivellari dirigeva l'erezione di quel

¹⁴⁹ CRISTINA GUARNIERI - PAOLO VEDOVETTO, *Magnificamente ornata e senza pari: l'antica cappella dell'Arca nella basilica di Sant'Antonio a Padova*, Cierre edizioni, Caselle di Sommacampagna (VR) 2021.

¹⁵⁰ Sopra, testo e nota 42.

¹⁵¹ CAGLIOTI, *Donatello e Padova*; IDEM, *Vita di Donatello*, p. 77.

¹⁵² Mi riferisco in quest'ultimo caso all'interruzione del lavabo marmoreo nel suo apposito ricetto dietro la *Porta dei Martiri*, alla destra liturgica della scarsella: IDEM, *Donatello e Padova*, p. 27; IDEM, *Vita di Donatello*, pp. 77, 96 fig. 64.

¹⁵³ CAGLIOTI, *Il 'Crocifisso' ligneo di Donatello per i Servi di Padova*, pp. 78 e 80; IDEM, *I Crocifissi grandi di Donatello*, p. 60; IDEM, *Donatello e Padova*, pp. 27-28; IDEM, *Vita di Donatello*, pp. 77-78.

tramezzo su cui un *Cristo* monumentale in croce doveva essere issato. Non si può pensare a un contrasto più stridente, e più fecondo, di quello che Donatello innescò consegnando per quella sede la sua figura bronzea. Con un *Crocifisso* di un tipo e di un aspetto assolutamente inauditi, egli imprese una prima svolta all'arredo interno del Santo, portandola poi avanti con l'altar maggiore e con il primo lato del tornacoro. A lavori donatelliani quasi ultimati da Minello, i padovani, o almeno «*quamplures ornatissimi cives et experti*», sentirono quindi impellente la necessità di demolire il tramezzo (1486)¹⁵⁴. Chi ponderasse a mente fredda questa concatenazione di fatti nel suo complesso constaterrebbe che essa non ha nulla di eccezionale a paragone con la carriera di Donatello. Il maestro si comportò a Padova così come aveva fatto e avrebbe fatto per tutta la vita: ogni qual volta pose piede entro un cantiere avviato da altri, riuscì a stravolgerne il corso da protagonista, rendendolo principalmente suo. È la stessa dinamica che si era verificata nelle facciate di Orsanmichele e in quelle del Campanile di Giotto, oppure nel Fonte battesimale di Siena; e perfino, come Brunelleschi sperimentò (e soffrì) in prima persona, nella Sagrestia Vecchia di San Lorenzo.

Se la demolizione del tramezzo che alcuni innovatori auspicavano nel 1486 non ebbe corso, questo loro desiderio di vedere esaltato il tornacoro si concretizzò tuttavia nel 1651-1654, e naturalmente, e ineluttabilmente, secondo lo spirito di tempi assai mutati (Tav. 2): ma mutati a partire proprio dalle premesse quattrocentesche. In un'epoca e in un clima artistico in cui non era affatto scontato che non solo il tramezzo ma anche il tornacoro potessero o dovessero sopravvivere, il primo scomparve in effetti per sempre, lasciando un'eredità assai parziale, e a lungo andare misconosciuta, nei parapetti traforati delle "cantorie". Il secondo, per contro, venne smontato accuratamente, e rifunzionalizzato secondo le sue stesse soluzioni formali, o secondo l'interpretazione più rispettosa che se ne potesse dare allora: la maniera personalissima di Donatello era evidentemente intesa, e fu consacrata, come una sorta di stile identitario del Santo (Tavv. 3-4, 8-9).

9. CONGEDO

Fino ai nostri giorni, gli studi su Donatello al Santo, quasi interamente impegnati nel ricostruire l'«altare grande», hanno perlopiù tralasciato o non notato il tornacoro, o lo hanno considerato in stretta saldatura con il tramezzo. Ma quest'ultimo, pur essendo stato il primo cantiere con cui Donatello si misurò giungendo a Padova tra il 1443 e il 1444, impegnò le sue forze limitatamente al *Crocifisso* bronzeo che egli preparò per innalzarlo sulla porta centrale di quella struttura tardogotica. Il tornacoro, al contrario, formò presto, nei progetti suoi e dei suoi committenti, un tutt'uno

¹⁵⁴ Sopra, testo e note 45-55.

con l'«altare grande». La sua impazienza mise però a repentaglio la riuscita di questa stupefacente compagine, da lui abbandonata nel recinto corale dopo l'erezione della sola facciata. Ma i frati e l'Arca ebbero più tardi la tenacia di condurre l'opera a termine con l'aiuto di Giovanni Minello. Lo smantellamento dell'intero presbiterio a partire dal 1651 ha rimescolato per secoli non solo i materiali di questa storia, ma anche la sua memoria: ormai vicina, forse, a ricomporsi.

Crediti fotografici

Antonio Quattrone, Firenze: Tav. 24; Centro Studi Antoniani, Padova: Tav. 56; Claudio Giusti, Firenze: Tav. 14; Direzione Regionale Musei Nazionali della Campania, Napoli: Tav. 23; Fabbriceria della Basilica di San Marco, Venezia: Tav. 55; Fondazione Alinari per la Fotografia, Firenze (Archivio Brogi): Tav. 25; Francesco Caglioti, Firenze: Tavv. 6, 7, 10; Franco Cosimo Panini Editore, Modena: Tav. 19; Giuliano Ghiraldini (Padova), per la Scuola Normale Superiore di Pisa: Tavv. 3-4, 8-9, 16-18, 21-22, 26-32, 35-54; Institut de France, Musée Jacquemart-André, Parigi: Tavv. 33-34; Opera della Primaziale Pisana: Tav. 20; Opera di Santa Maria del Fiore, Firenze: Tav. 13; Opificio delle Pietre Dure, Firenze: Tav. 1; Paolo Parmiggiani, Parma: Tavv. 11, 15; Reverenda Fabbrica di San Pietro in Vaticano: Tav. 12.

SOMMARIO

Gli studi moderni hanno indagato l'attività di Donatello nel presbiterio del Santo concentrando quasi tutte le forze sulla ricostruzione ideale della pala dell'altar maggiore e sul *Crocifisso* bronzeo, la cui precisa destinazione originaria è rimasta a lungo controversa. Ma nel progetto del maestro e dell'Arca (1446) l'altare si completava con il recinto del coro dei frati davanti a esso: non meno ingegnoso, sorprendente e sfarzoso dell'altare medesimo. Cominciato poco dopo la pala, il recinto fu lasciato però incompiuto dal maestro, nel ripartirsene per sempre da Padova (1454), al primo dei suoi tre lati, la facciata. Tra il 1482 e il 1492 Giovanni Minello recò a conclusione l'impresa secondo il modello originario.

Dopo lo smontaggio dell'altare nel 1579, anche quello del recinto nel 1651, e la sua trasformazione nelle due odierne "cantorie" ai fianchi del presbiterio, hanno causato un appannamento della memoria che fatica tuttora a risolversi. A complicare le cose è stato anche il tramezzo, costruito poco prima del recinto (1443-1444), e smontato insieme a esso.

Ripercorrendo la sparsa bibliografia sul tema, e soprattutto l'insieme delle evidenze materiali superstiti, e molti vecchi e nuovi documenti, si mostra qui che il tramezzo, un'opera diretta dal tagliapietra padovano Bartolomeo Crivellari, era una struttura tardogotica del tutto estranea a Donatello, sebbene il maestro fiorentino realizzasse proprio per esso la sua prima opera al Santo, il *Crocifisso*. Il drammatico scarto di gusto impresso alla basilica da questo bronzo e poi dall'altare e dal recinto spinse nel 1486 l'Arca a voler distruggere il tramezzo trasferendo il *Cristo* sul varco centrale del tornacoro. Tale proposito, rimasto tuttavia lettera morta, e riscoperto in archivio quasi un secolo fa, ha da allora contribuito anch'esso a confondere la bibliografia, convinta che esistesse un ulteriore arredo fisso del presbiterio, rimosso subito dopo il 1486.

Parole chiave: Padova; Basilica del Santo; Arte e liturgia; Architettura del Rinascimento; Scultura del Rinascimento; Donatello; Giovanni Minello.

ABSTRACT

In its exploration of Donatello's work in the chancel of the Basilica of St. Anthony in Padua, modern scholarship has focused almost entirely on attempting an ideal reconstruction of the altarpiece on the high altar and on the bronze *Crucifix*, whose precise original location has long been a subject of debate. Yet in the design of the master and of the Arca (1446), the altar was completed with, standing in front of it, the enclosure of the friars' choir – a work no less ingenious, surprising or sumptuous than the altar itself. Though Donatello began working on the enclosure shortly after the altarpiece, he left it unfinished on the first of its three sides, the façade, before departing from Padua for good in 1454. The enclosure was completed by Giovanni Minello on the basis of the original model between 1482 and 1492.

After the altar was dismantled in 1579, the subsequent dismemberment of the enclosure in 1651 and its transformation into today's two "choir lofts", one on either side of the chancel, triggered a considerable amount of confusion regarding the memory of the area's original aspect, a confusion with which scholars are still grappling today. And the situation was further complicated by the rood screen, which was built shortly before the enclosure (1443-1444) and dismembered along with it.

Reviewing the scant and scattered writings on the topic and, more importantly, all the surviving material evidence, together with numerous old and more recent documents, I show in this paper that the rood screen, fashioned under the direction of the Paduan stonecutter Bartolomeo Crivellari, was a Late Gothic structure totally extraneous to Donatello, even though the Florentine master produced the *Crucifix*, his first work in the Basilica, for that very screen. The dramatic stylistic turning point impressed on the basilica by the *Crucifix* and subsequently by the altar and the enclosure, prompted the Arca in 1486 to plan the rood screen's destruction and the transfer of the *Crucifix* to the central door of the choir enclosure. This plan which, in the event, was never implemented and was only discovered in the archives a century ago, has contributed since then to the bibliographical misconception, in the belief that there once existed another fixed item of furniture in the chancel which was removed immediately after 1486.

Keywords: Padova; Basilica of St. Anthony; Art and liturgy; Renaissance architecture; Renaissance sculpture; Donatello; Giovanni Minello.

Francesco Caglioti
Scuola Normale Superiore di Pisa
Classe di Lettere e Filosofia
francesco.caglioti@sns.it

TAVOLE

FRANCESCO CAGLIOTI

*Donatello e il tornacoro del Santo:
punti fermi e prospettive d'indagine*



Tav. 1: ANDREA MANTEGNA, pala dell'altar maggiore.
Verona, basilica di San Zeno Maggiore.



Tav. 2: GIOVAN BATTISTA VOLPATO (disegnatore) e CARLO KUNZ (incisore),
Prospetto interno della Basilica del Santo, in BERNARDO GONZATI,
La basilica di S. Antonio di Padova descritta ed illustrata,
2 voll., coi tipi di Antonio Bianchi, Padova
MDCCCLII-MDCCCLIII, I, tav. tra le pp. 116 e 117, particolare.

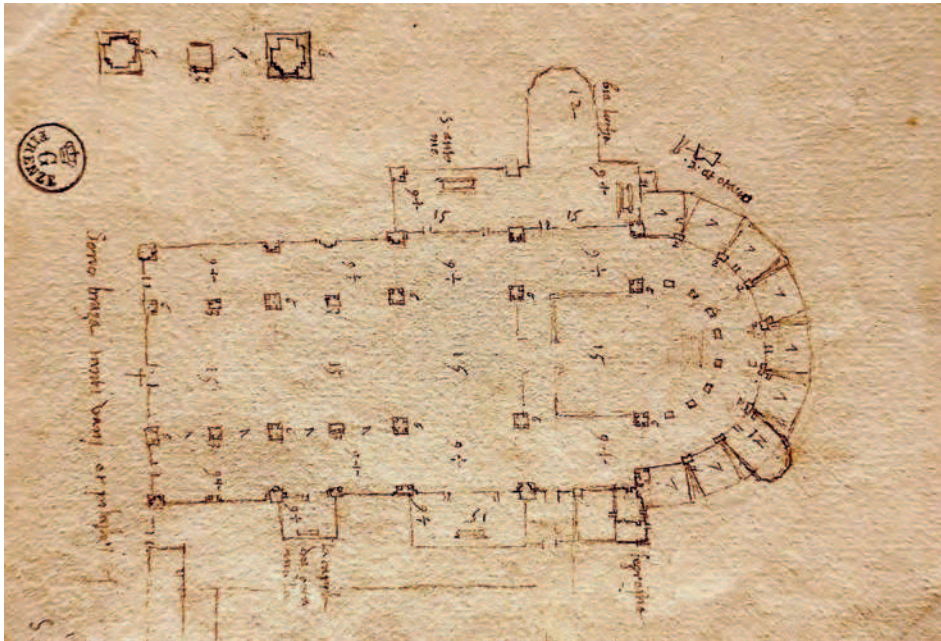


Tav. 3: “Cantoria” destra o sud del presbiterio, lato nord.
Padova, basilica del Santo.

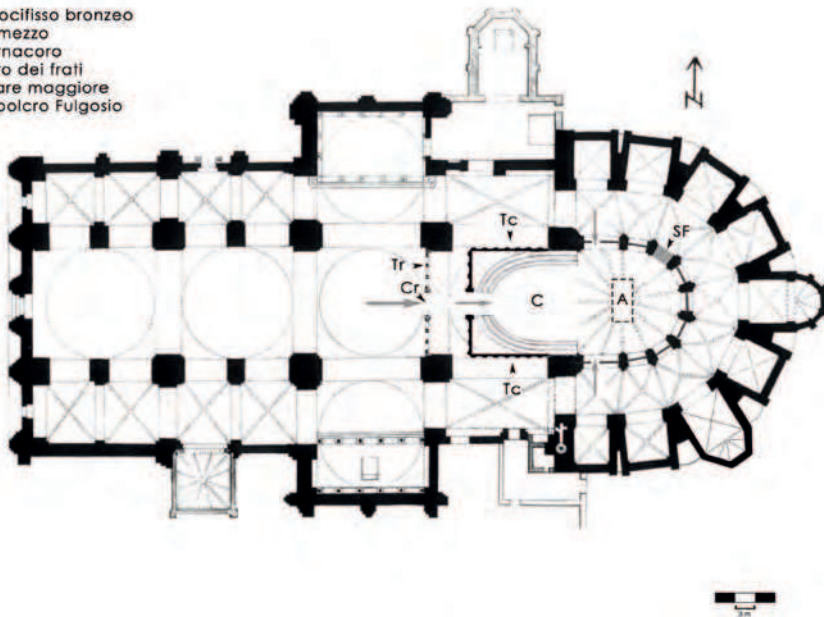
Tav. 4: “Cantoria” destra o sud del presbiterio, lato sud.
Padova, basilica del Santo.



Tav. 5: BERNARDO GONZATI (ideatore), LORENZO URBANI (architetto) e ANTONIO FRACANZANI (incisore), *Esterno del coro del secolo XV*, in BERNARDO GONZATI, *La basilica di S. Antonio di Padova descritta ed illustrata*, 2 voll., coi tipi di Antonio Bianchi, Padova MDCCCLII-MDCCCLIII, I, tav. tra le pp. 68 e 69.



Cr: Crocifisso bronzeo
 Tr: tramezzo
 Tc: tornacoro
 C: coro dei frati
 A: altare maggiore
 SF: sepolcro Fulgoso



Tav. 6: Architetto di fine Quattrocento, pianta della basilica del Santo, particolare (girato di 90° in senso orario). Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe (inv. 1868A recto).

Tav. 7: Pianta della basilica del Santo all'aprirsi del Cinquecento. Ricostruzione di Francesco Caglioti, realizzata da Giandonato Tartarelli.



Tav. 8: “Cantoria” sinistra o nord del presbiterio, lato nord.
Padova, basilica del Santo.

Tav. 9: “Cantoria” sinistra o nord del presbiterio, lato sud.
Padova, basilica del Santo.



Tav. 10: Altare sotto l'organo sinistro della navata, con vasi di sostegno provenienti dall'altare del tempietto della Santissima Annunziata. Firenze, basilica della Santissima Annunziata.

Tav. 11: ANDREA DI LAZZARO CAVALCANTI detto IL BUGGIANO, altare. Pescia, chiesa di San Francesco, Cappella Cardini.



Tav. 12: DONATELLO E BOTTEGA, tabernacolo eucaristico.
Città del Vaticano, basilica di San Pietro, Museo del Tesoro (dall'altare
della Cappella del Santissimo Sacramento nei Palazzi Apostolici).



Tav. 13: DONATELLO E BOTTEGA, pergamo d'organo ("Cantoria"), particolare. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo (dalla cattedrale di Santa Maria del Fiore).

Tav. 14: DONATELLO E BOTTEGA, pala dell'altare di casa Cavalcanti (*Annunciazione*), particolare. Firenze, basilica di Santa Croce.

Tav. 15: DONATELLO E BOTTEGA, transenne. Firenze, basilica di San Lorenzo, Sagrestia Vecchia, scarsella.



Tav. 16: DONATELLO E BOTTEGA, lesena dall'antico tornacoro. Padova, basilica del Santo, "cantoria" sinistra, pilone d'ingresso al presbiterio.

Tavv. 17-18: DONATELLO E BOTTEGA, pilastro d'angolo dall'antico tornacoro, particolari. Padova, basilica del Santo, "cantoria" sinistra, pilone d'ingresso al presbiterio.



Tav. 19: CONTINUATORE DI AGOSTINO DI DUCCIO, porta dell'odierna Cappella dei Caduti, particolare. Rimini, Tempio Malatestiano.

Tav. 20: ARTE GRECO-ROMANA DEL I SECOLO A.C., cosiddetto *Vaso del talento*. Pisa, Opera della Primaziale Pisana.



Tav. 21: DONATELLO E BOTTEGA, lesena dall'antico tornacoro, particolare. Padova, basilica del Santo, "cantoria" sinistra, pilone nord-est del presbiterio.

Tav. 22: DONATELLO E BOTTEGA, pilastro d'angolo dall'antico tornacoro, particolare. Padova, basilica del Santo, "cantoria" sinistra, pilone d'ingresso al presbiterio.

Tav. 23: ANDREA DALL'AQUILA, *Ferrante d'Aragona duca di Calabria e il suo seguito*, particolare. Napoli, Castel Nuovo, arco trionfale di Alfonso il Magnanimo.



Tav. 24: DONATELLO, *David mediceo*, particolare.
Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

Tav. 25: DONATELLO, *San Daniele*, particolare.
Padova, basilica del Santo, altar maggiore.



Tav. 26: “Cantoria” sinistra, lato sud, primo specchio da destra tra le porte.
Padova, basilica del Santo (dall’antico tornacoro).



Tavv. 27-32: DONATELLO, *Cherubini* dall'antico tornacoro.
Padova, basilica del Santo, "cantoria" sinistra, lato sud, primo specchio da sinistra tra le porte (27-29), secondo specchio (30) e terzo specchio (31-32).



Tav. 33: DONATELLO, *Madonna col Bambino*, particolare.
Parigi, Musée Jacquemart-André.

Tav. 34: DONATELLO, *Spiritelletto portacero*, particolare.
Parigi, Musée Jacquemart-André
(dalla "Cantoria" di Luca della Robbia già nel Duomo di Firenze).

Alla pagina seguente:

Tavv. 35-36: DONATELLO, *Cherubini* dall'antico tornacoro.
Padova, basilica del Santo, "cantoria" sinistra, lato sud,
quarto e sesto specchio da sinistra tra le porte.

Tav. 37: PIETRO DA TREVISO (da DONATELLO), *Cherubino* dall'antico tornacoro.
Padova, basilica del Santo, "cantoria" sinistra, lato sud,
sesto specchio da sinistra tra le porte.

Tav. 38: DONATELLO, *Cherubino* dall'antico tornacoro.
Padova, basilica del Santo, "cantoria" destra, lato nord,
primo specchio da destra tra le porte.

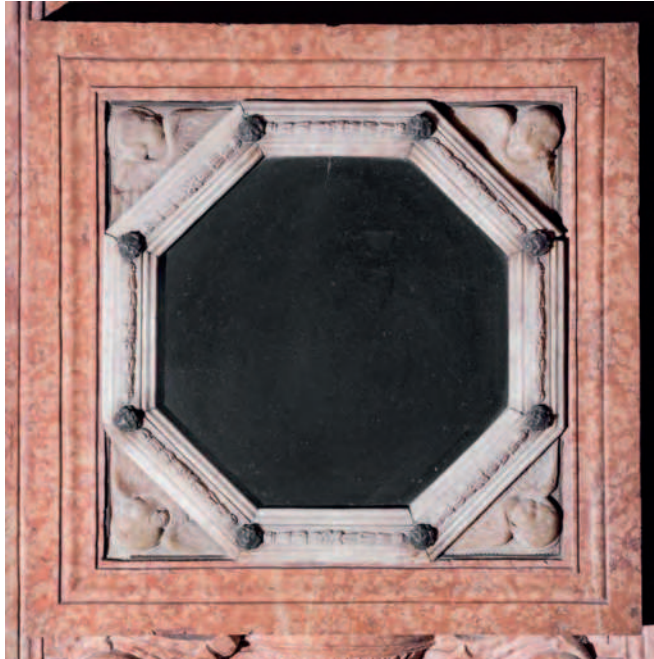
Tav. 39: METALLURGO PADOVANO DI METÀ SEICENTO, *Cherubino* nella "cantoria"
sinistra, pilone d'ingresso al presbiterio, primo specchio da sinistra.
Padova, basilica del Santo.

Tav. 40: BORTOLO GELMI, *Cherubino* nella "cantoria" destra,
pilone d'ingresso al presbiterio, primo specchio da destra.
Padova, basilica del Santo.





Tav. 41: “Cantoria” sinistra, lato nord, primo specchio da sinistra tra le porte.
Padova, basilica del Santo (dall’antico tornacoro).



Tav. 42: “Cantoria” sinistra, lato nord, particolare del terzo specchio da sinistra tra le porte. Padova, basilica del Santo (dall’antico tornacoro).

Tav. 43: “Cantoria” destra, lato sud, particolare del primo specchio da sinistra tra le porte. Padova, basilica del Santo.



Tavv. 44-46: BOTTEGHE ASSOCIATE DI GIOVANNI PIZZOLATO E FRANCESCO CAVRIOLI, pilastro d'angolo e lesena, particolari. Padova, basilica del Santo, "cantoria" destra, pilone d'ingresso al presbiterio.



Tav. 47: AGOSTINO FASOLATO, specchiature terminali della “cantoria” sinistra verso il coro, particolare. Padova, basilica del Santo, pilone nord-est del presbiterio.

Tav. 48: AGOSTINO FASOLATO, specchiature terminali della “cantoria” destra verso il coro. Padova, basilica del Santo, pilone sud-est del presbiterio.



Tav. 49: BOTTEGA DI DONATELLO, *Cherubini* nella trabeazione dall'antico tornacoro. Padova, basilica del Santo, "cantoria" sinistra, pilone d'ingresso al presbiterio.

Tav. 50: BOTTEGA DI GIOVANNI MINELLO, *Cherubini* nella trabeazione dall'antico tornacoro. Padova, basilica del Santo, "cantoria" sinistra, lato nord.



Tav. 51: BOTTEGA DI DONATELLO, *Cherubini* nella trabeazione dall'antico tornacoro. Padova, basilica del Santo, "cantoria" destra, pilone d'ingresso al presbiterio.

Tav. 52: BOTTEGA DI GIOVANNI MINELLO, *Cherubini* nella trabeazione dall'antico tornacoro. Padova, basilica del Santo, "cantoria" sinistra, lato sud.

Tav. 53: BOTTEGHE ASSOCIATE DI STEFANO FORTI E GIACOMO LONGO, *Cherubino* nel segmento di trabeazione sopra la colonna ovest della "cantoria" nord, faccia sud. Padova, basilica del Santo.

Tav. 54: BOTTEGHE ASSOCIATE DI GIOVANNI PIZZOLATO E FRANCESCO CAVRIOLI, *Cherubino* nel segmento di trabeazione sopra la colonna ovest della "cantoria" sud, faccia nord. Padova, basilica del Santo.



Tav. 55: Pergola del presbiterio. Venezia, basilica di San Marco.

Tav. 56: Cappella di San Giacomo Maggiore o di San Felice, facciata. Padova, basilica del Santo.