

DUE PROVE DI LETTURA: METAFORE DI MEMORIA E UNA PROPOSTA PER I RILIEVI DELLA CAPPELLA DI SANT'ANTONIO A PADOVA

Antonio Pepe

Riattivando il filone di ricerca, di altalenante fortuna, sulle metafore letterarie consolidate come *topoi* della letteratura specializzata nell'arte della memoria, risulta immediato l'inserimento di sant'Antonio di Padova nel novero delle personalità educate sui principi della mnemotecnica antica¹. Benché impossibile apprezzare le doti oratorie del santo portoghese – “al secolo” Fernando Martins de Bulhões – si può fare fede sui racconti agiografici per la sua spiccata capacità retorica, rimarcata addirittura nella scelta del nome d'investitura di «Antonio»², cioè «che altamente tuona». Tracce delle qualità attribuitegli sono reificate nella preziosa reliquia della lingua incorrotta oggi conservata nell'apposita cappella della basilica del Santo a Padova. Ancora, nelle agiografie si rintracciano numerosi passi finalizzati ad esaltare la sua abilità mnemonica che, al netto delle credibili capacità innate e di riconoscibili accelerate mitopoietiche, rivelano un certo esercizio in strategie e scorciatoie mnestiche note ai retori fin dall'antichità³. Questo addestramento, quando non sconfinato in dimostrazioni pseudo-circensi come

1 Per un inquadramento generale ma sufficiente degli studi si rimanda alle pionieristiche ricerche di Paolo Rossi, Francis Amelia Yates e Lina Bolzoni. Rispettivamente: P. Rossi, *Clavis universalis: arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Milano-Napoli 1960 [seconda edizione Bologna 1983]; F.A. Yates, *The Art of Memory*, London 1966 [trad. it. *L'arte della memoria*, Torino 1972]; L. Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino 1995. Per un panorama cronologico più esaustivo sull'argomento, dalla classicità alla scienza moderna, si veda *La fabbrica del pensiero: dall'arte della memoria alle neuroscienze*, catalogo della mostra (Firenze, Forte di Belvedere, 23 marzo-26 giugno 1989), a cura di L. Bolzoni *et alii*, Milano 1989. Per l'applicazione a casi specifici di più complessa natura e di interesse storico artistico: M. Rossi, “*Res logicas... Sensibus ipsis palpandas prebui*: Immagini della memoria, didattica e gioco nel ‘*Chartiludium Logice*’ (Strasburgo 1509) di Thomas Murner”, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia*, s. III, XX, 4, 1990, pp. 831-877; Id., *Un episodio della fortuna di Giulio Camillo a Padova: l’“Anfitheatrino” di Bartolomeo Ammannati per Marco Mantova Benavides*, “*Bollettino del Museo Civico di Padova*”, LXXXII, 1993, pp. 339-360.

2 Tra le numerose agiografie si fa riferimento alle due tuttora considerate più antiche, ricordate come *Vita Prima* (o *Assidua*), scritta da un anonimo francescano a un anno dalla morte del santo, nel 1232, e la *Rigaldina*, realizzata con tutta probabilità tra la fine del XIII secolo e l'inizio del successivo dal francescano Giovanni Rigaldi [da ora in avanti rispettivamente *Vp* e *Rig*]. Entrambe qui citate da un agile volumetto tradotto in italiano: cfr. *La vita del santo raccontata dai contemporanei (Assidua-Rigaldina)*, con traduzione e note di V. Gamboso, Padova 1982. L'allusione onomastica è da ricollegare a un presunto etimo latino (*ante tonare*) non meglio rintracciabile ma direttamente suggerita nella stessa agiografia: «Invero, Antonio significa pressappoco “che altamente tuona”; e veramente la voce di lui, simile a tromba squillante» (*Vp* 5,14).

3 L'esercizio della memorizzazione dei testi sacri, accuratamente e per intero, è una pratica ampiamente testimoniata in età medievale soprattutto in contesti monastici, cfr. M. Carruthers, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge 1990 [rist. 2001], p. 88 (per esempio: “*totos psalmos*”, “*in their entirety*”)).

nel caso di Seneca il Vecchio – maestro di retorica capace di ripetere duemila nomi in ordine dopo averli ascoltati una sola volta⁴ – rivestiva nel Medioevo un ruolo fondamentale nella sedimentazione della morale del praticante. Ciò si giustifica attraverso il passaggio, già ampiamente documentato e studiato, delle facoltà mnemoniche nella sfera delle virtù morali care al buon cristiano. Quindi della relativa valorizzazione della *Memoria*, seguita da *Intelligentia* e *Providentia*, come proprietà strutturali della *Prudentia*, così come tramandato dal *De Inventione* ciceroniano⁵. Ne deriva, per il santo, una doppia utilità dall'uso di queste pratiche: agilità nell'*ars retorica* (perciò nel proselitismo per la capacità di convincere gli uditori) e l'assorbimento di un autentico manuale deontologico del buon cristiano.

Tra le notizie biografiche su sant'Antonio (1195 circa-1231) spicca la fase di formazione giovanile nell'ordine degli agostiniani, testimoniata come periodo di studio e meditazione assidua in cui «tutto quanto leggeva egli affidava a una memoria così tenace che in poco tempo dimostrò tale conoscenza della Bibbia, quale nessuno avrebbe mai sperato» (*Vp* 4,6)⁶. Tra le altre letture affrontate di frequente nell'Ordine è facile prevedere gli scritti di sant'Agostino stesso; in questi si parla della relazione di identità tra Memoria, Intelletto e Volontà come riflesso della Trinità nell'uomo⁷. L'ipotesi di queste letture trova supporto nell'analisi di alcuni passaggi contenuti nei *Sermoni*, scritti da sant'Antonio negli anni del soggiorno patavino, evocativi solo in parte della triade suddetta: «I due pesci sono *l'intelletto e la memoria*, con i quali si devono rendere gustosi i cinque libri di Mosè, per comprendere ciò che leggi e per riporre nel *tesoro della memoria* ciò che hai compreso» (corsivo mio)⁸. A tal riguardo conviene soffermarsi sull'uso del *topos* del *thesaurus memoriae* – cioè della metafora sulla memoria in forma di scrigno usata nella trattatistica medievale dedicata alla mnemotecnica – tirato in ballo anche nella *Rigaldina*: «tutto quello che apprendeva, lo custodiva con diligenza nello scrigno della sua mente» (*Rig* 5,11), qui subito seguito dal paragone della mente con l'argilla fresca, riportando nuovamente un altro luogo comune della letteratura sul tema. In questo esaustivo florilegio di citazioni specialistiche della mnemotecnica dedicategli non manca neppure il riferimento all'utilizzo della sua «memoria in luogo di libri» (*Vp* 8,6), tanto che secondo Giovanni Rigaldi la «memoria gli poteva servire

4 Per dimostrare la fattibilità dell'impresa si rimanda ai risultati di numerosi *record* mondiali ora detenuti da Andrea Muzii. Queste incredibili esibizioni continuano tutt'oggi in contesti di competizioni agonistiche. Per le suddette prestazioni di Seneca il Vecchio si veda Yates, *The Art of Memory*, cit. (vedi nota 1), pp. 16-17.

5 Ivi, pp. 20-21.

6 Per le pratica di memorizzazione frequentemente sottintesa nella nozione di studio in età medievale si rimanda alle osservazioni di Mary Charruthers in *The Book of Memory*, cit. (vedi nota 3) e *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge 1998 [rist. 2000].

7 Yates, *The Art of Memory*, cit. (vedi nota 1), p. 161.

8 Così nel sermone della domenica IV di Quaresima intitolato *I cinque pani e i due pesci*. Per le citazioni dei *Sermoni* si fa riferimento alla traduzione dal latino offerta sul sito ufficiale del Centro di studi antoniani: <https://www.centrostudiantoniani.it/elenco-sermoni> (ultimo accesso: 20 dicembre 2023).

da biblioteca» (*Rig* 3,8)⁹. Il precedente accenno alla teoria agostiniana viene ripreso con maggior enfasi e completezza nel sermone della sesta domenica dopo la Pasqua (*Invio del paralitico*) con una citazione esplicita e dichiarata sul concetto di memoria riportato da Agostino. Se la conoscenza profonda dei testi teologici non costituisce una prova cruciale, credo invece risolutivo per l'ipotesi iniziale il seguente brano estrapolato dai *Sermoni*: «Parimenti la prudenza è la scienza (conoscenza) sia delle cose buone che di quelle cattive, e di essa fanno parte la memoria, l'intelligenza e la provvidenza»¹⁰. Il passo mi pare a tutti gli effetti un plagio della trattazione dedicata alla memoria nel *De Inventione* di Cicerone¹¹. Risulta necessario allora ricordare che nel medioevo il *De Inventione* viaggiava sotto il nome di *Prima rhetorica* allegato ad un altro trattato, a lungo creduto di paternità ciceroniana, denominato *Seconda rhetorica*, contenente in realtà il più celebre testo di mnemotecnica antica a noi giunto: l'*Ad Caium Herennium*¹². Quest'ultimo racchiude tutte le regole necessarie – e utilizzate ancora oggi in competizioni agonistiche, con alcune varianti – ad apprendere l'arte della memoria, dall'uso dei *loci* alle *imagines agentes*. Se si accetta l'ipotesi avanzata, l'errore filologico che ha riunito i due trattati risolve i dubbi sulle fonti di Antonio di Padova: la citazione di uno implica la conoscenza dell'altro¹³.

La cognizione dei concetti espressi nei *Sermoni* rimane la chiave di un altro problema, questa volta di natura iconologica, affrontato nel presente studio. Compiendo un salto cronologico in avanti di circa tre secoli, ma rimanendo nei dintorni, è possibile assistere con lo scoccare del XVI secolo all'apertura dei prolissi lavori per l'allestimento della cappella dell'Arca nella basilica del Santo a Padova. A questo prezioso complesso scultoreo disposto lungo le pareti, rappresentativo dell'evoluzione della statuaria veneziana del Cinquecento, è stata dedicata un'imprescindibile monografia di Sarah Blake

9 «All of these schemes bespeak the assumption that a good memory is a library of texts, and a thoroughly catalogued and indexed one at that», così in Carruthers, *The Book of Memory*, cit. (vedi nota 3), p. 116. Questo paragone è ampiamente usato anche in altri contesti, come nel celebre teatro di Giulio Camillo Delminio, dove le citazioni estrapolate dai testi di Cicerone servono a discorrere di ogni argomento esaudivendo il desiderio di una (presunta) conoscenza enciclopedica. Cfr. Yates, *The Art of Memory*, cit. (vedi nota 1), pp. 121-146. A proposito della fortuna di Giulio Camillo a Padova nel Rinascimento si veda Rossi, *Un episodio*, cit. (vedi nota 1).

10 In *Dominica IX post pentecosten, II. De debitorum domini convocatione* (per la citazione del brano in originale vedi nota 12).

11 La precedente citazione antoniana è riportata dal sermone della nona domenica dopo la Pentecoste. Così nell'originale in latino: «Prudentia est rerum bonarum et malarum utrisque scientia, cuius partes sunt memoria, intelligentia, providentia». Mi pare palese che il brano ricalchi quanto scritto nel *De Inventione* ciceroniano (II, LIII): «Prudentia est rerum bonarum et malarum neutrarumque scientia, partes eius: memoria, intelligentia, providentia». Non sarebbe di certo un *unicum*; più volte nei *Sermoni* si fa riferimento a testi classici, in maggior frequenza con passaggi riconducibili a Cicerone e Aristotele.

12 Cfr. Yates, *The Art of Memory*, cit. (vedi nota 1), p. 21.

13 Per amore di brevità si è scelto di tralasciare numerosi brani, piuttosto ripetitivi e pleonastici, contenuti nei *Sermoni* e dedicati all'esaltazione della memoria, preferendo invece selezionare quelli reputati essenziali alla dimostrazione di conoscenze approfondite nell'arte della memoria da parte di sant'Antonio.

McHam¹⁴. La cappella-reliquiario è collocata lungo la navata sinistra della basilica, di fronte a quella di san Giacomo (fig. 1). Si presenta come un enorme scrigno architettonico (9,33 × 14,66 m) ideato per contenere l'altare-tomba con il corpo di sant'Antonio. Il nuovo intervento in forme rinascimentali iniziato nel 1500, poi concluso solo alla fine del secolo, ha cancellato il precedente assetto medievale con gli affreschi di Stefano di Benedetto – *alias* Stefano da Ferrara – tutti incentrati sulle storie della vita del santo. L'aspetto odierno è tuttavia rimasto immune da ulteriori ritocchi ingenti, rispettando dunque i programmi partoriti in seno all'ultimo decennio del XV secolo se non per sparute variazioni validate in corso d'opera (fig. 2). In virtù di questa integrità materiale e progettuale è ancora possibile tentare di sbrogliare senza particolari intoppi il messaggio iconologico di cui si fa portavoce. Allo stesso modo si può indagare la *ratio* della sostituzione delle scene agiografiche precedentemente affrescate con differenti episodi di miracoli, poi fatti scolpire dagli artisti più in voga del tempo in imponenti lastre marmoree addossate alle pareti torno torno lungo l'intero perimetro della cappella, ad eccezione della facciata scandita in arcate. Come dimostrato da McHam, la nuova decorazione della cappella dell'Arca ha trovato supporto contemporaneamente in tre entità diverse: il papato di Sisto IV, l'ordine francescano, la città di Padova. Per essere più precisi, Sisto IV favorì l'ordine francescano, di cui faceva parte, fino alla sua morte nel 1484 e Francesco Sansone, ministro generale dell'ordine, dopo una donazione per il rifacimento del coro ligneo, decise con i *massari* per la ristrutturazione dell'intera cappella nel 1497¹⁵. Il Sansone morì di lì a poco, il 30 ottobre del 1499, lasciando da testamento un patrimonio pari a 3000 ducati destinati al progetto della cappella in cui fu inserito un cenotafio in sua memoria, visibile nel registro inferiore della parete di fondo¹⁶. Venendo al nòcciolo della questione, l'intera cappella è ritmata da una serie di archi che racchiudono gli episodi antoniani nel seguente ordine: *Vestizione di Sant'Antonio* (fig. 3), *Miracolo del marito geloso* (fig. 4), *Miracolo del giovane resuscitato* (fig. 5), *Miracolo della risurrezione di una giovane annegata* (fig. 6), *Miracolo della risurrezione di un bambino annegato*, *Miracolo del cuore dell'usuraio* (fig. 7), *Miracolo del piede riattaccato* (fig. 8), *Miracolo del bicchiere rimasto intatto*, *Miracolo del neo-*

14 Cfr. S.B. McHam, *The Chapel of St. Anthony at the Santo and the development of Venetian Renaissance sculpture*, Cambridge 1994. Si segnalano anche i due saggi più recenti che permettono di inquadrare lo stato dell'arte: A.M. Schulz, *La Cappella del Santo, nel primo quarto del Cinquecento*, in *La Pontificia Basilica di Sant'Antonio in Padova*, II, Padova 2021, pp. 1007-1027; L. Siracusano, *La Cappella del Santo, dopo Jacopo Sansovino*, Ivi, pp. 1029-1069.

15 L'organizzazione con potere decisionale sulla gestione della cappella dell'Arca era composta dai *massari*. Lo statuto dell'ente, ricevuto già nel 1396, fu convalidato da una bolla papale di Sisto IV emanata nel 1479. Il nome originario della commissione era *Veneranda Arca di Sant'Antonio*. I *massari* erano i membri laici che la componevano, provenienti da famiglie nobili e abbienti o da prestigiosi circoli accademici. Dopo la conquista di Padova da parte di Venezia era il podestà a occuparsi della scelta dei membri.

16 Oltre al suo, prende posto un altro cenotafio dedicato al cardinale Bartolomeo Oleario, già interpretato correttamente nella sua istanza di carattere politico. Cfr. McHam, *The Chapel of St. Anthony*, cit. (vedi nota 14), p. 22.

nato¹⁷. Nonostante le complicazioni in corso d'opera per commissioni non rispettate e imprevisti di ogni natura, la cappella rispecchia un modello in cera approvato dai *massari* di cui purtroppo si hanno poche notizie, ma già citato nei documenti di luglio del 1500. Nello stesso anno si affidava a Tullio Lombardo la realizzazione del rilievo raffigurante il *Miracolo del piede riattaccato* (completato nel 1504) e al fratello Antonio Lombardo la scena del *Miracolo del neonato*. Entrambe rispecchiavano episodi già presenti nel precedente ciclo affrescato. Solo un anno dopo, nel 1501, i fratelli Lombardo ricevettero la commissione di altre due scene: a Tullio la *Morte di sant'Antonio*, ad Antonio il *Miracolo del cuore dell'usuraio* (poi realizzato dal fratello tra il 1520 e il 1555). Inaspettatamente, l'opera in partenza affidata a Tullio non fu mai realizzata. L'episodio della morte del santo, già presente nel vecchio ciclo, è stato evidentemente depennato dal progetto di ristrutturazione della cappella. Su questa scelta è necessario insistere perché rivelatrice di un cambiamento sostanziale nelle intenzioni didattiche del ciclo. Il messaggio delle immagini si sbilancia ancora di più verso l'esempio dei miracoli ad alto contenuto morale, mettendo in secondo piano – di fatto tacendo quasi del tutto – i principali episodi della vita del santo. Anche le commissioni demandate agli artisti di episodi in ordine sparso, non rispettando il fisiologico ordine consequenziale dei rilievi, poi collocati in una progressione differente da quella della cronologia operativa, dimostra un programma sofisticatamente premeditato per la disposizione delle lastre scolpite¹⁸. A tutti gli artisti ingaggiati seguentemente, poi, sarà richiesto dai *massari* (e opportunamente inserito nel contratto) di mantenere un'omogeneità stilistica rifacendosi agli esempi di casa Lombardo, pretendendo spesso un modello da approvare prima della realizzazione di ogni rilievo. Ciò dimostra, ancora una volta, l'importanza conferita alla conformità del ciclo. Mettendo da parte in questa sede l'inestimabile valore della cappella come miniera d'oro per lo studio dell'evoluzione della scultura veneta del Cinquecento (si pensi, fra i tanti, al successivo subentro del Sansovino)¹⁹,

17 Si ringrazia la Pontificia Basilica di Sant'Antonio per la concessione delle riproduzioni fotografiche. L'ordine di lettura dei rilievi è incontestabile e dettato dal percorso da seguire all'interno della basilica, rispettato ancora oggi e già riconosciuto dagli studi. La posizione dell'altare-tomba al centro della cappella con la lastra dedicata al contatto miracoloso posizionata sul retro costringe il fedele a fare il giro della cappella visionando l'intero ciclo. Tra i numerosi studi sul tema, il valore del rapporto tra percorso e immagine è approfondito in J. Baschet, *L'iconographie médiévale*, Paris 2008 [trad. it. *L'iconografia medievale*, Milano 2014 (rist. 2019)], pp. 45-86.

18 Un'altra sostituzione sarà quella del *Miracolo della mula*, assegnata in origine ad Antonio Minello, poi a Tullio Lombardo e mai realizzata. La scelta di raffigurare il *Miracolo del bicchiere rimasto intatto* al suo posto, in principio affidato a Giambattista Bregno (poi passato a Giovanni Maria Mosca e concluso da Pietro Paolo Stella), dimostra la flessibilità di approccio con il precedente ciclo di Stefano da Ferrara. Tuttavia, per l'analisi più avanti proposta basterà ricordare che, contenutisticamente, questa sostituzione è pressoché irrilevante dato che la trama dei miracoli è sovrapponibile: un eretico scettico prontamente convertito di fronte alla dimostrazione di un miracolo antoniano. Similmente, la sostituzione del *Miracolo della donna indemoniata* con il *Miracolo del giovane resuscitato*, realizzato per ultimo, non interrompe in alcun modo la leggibilità del ciclo, come si vedrà.

19 Oltre a lui lavorarono nella cappella i noti Tullio e Antonio Lombardo, Antonio Minello, Girolamo Campagna, Silvio Cosini, Tiziano Aspetti detto Minio e altri.

vale la pena soffermarsi sull'obiettivo ultimo del rifacimento, cioè un riammodernamento estetico e soprattutto figurativo del messaggio morale demandato al complesso. Figurazioni interne alla cappella e complementari al ciclo dei nove rilievi già elencati sono: i busti degli evangelisti nei pennacchi degli archi della facciata, i dodici profeti nei pennacchi degli archi interni, due scenette con il *Sacrificio di Caino* e il *Sacrificio di Abele* nell'intradosso della finestra, il *Noè ubriaco* ripetuto nei pilastri Est e Ovest della facciata e un inaspettato *Muzio Scevola mette la mano nel fuoco* collocato alla fine del percorso all'interno della cappella, sulla base del pilastro.

Nell'analisi di questo intricato *display* credo necessario rivedere la proposta di Sarah Blake McHam la quale, nonostante l'impareggiabile qualità del lavoro d'indagine documentaria della cappella, completa in tutti i suoi aspetti, liquida la questione con una lettura iconologica legata alla garanzia, sostanziata dalle figurazioni, del potere taumaturgico delle reliquie²⁰. Ancor di più stranisce se si considera che l'ipotesi non giustifica, anzi ignora del tutto, le raffigurazioni "minori" con gli episodi di Caino e Abele, o Scevola, che la stessa studiosa annovera come parte della decorazione «emblematica e decorativo-simbolica»²¹. Sarebbe stato assai più logico, infatti, se l'intero ciclo fosse stato pensato con l'unico obiettivo di dimostrare l'efficacia del culto delle reliquie, inserire episodi, presenti copiosamente già nelle prime agiografie di sant'Antonio, legati alla guarigione dei pellegrini avvenuta per contatto con l'Arca del santo²². Appare analogamente immotivata, quindi, la scelta di non rappresentare neppure una volta episodi di guarigione dovuti alle reliquie, come la tunica del santo, anche questi già testimoniati nelle prime agiografie. È piuttosto da tenere presente che la selezione dei rilievi rappresentati non tiene conto né del precedente ciclo d'affreschi, né delle scene realizzate da Donatello nell'altare della basilica, né, ancora, di un ordine narrativo contenuto nelle agiografie, rimanendo piuttosto fedele ad un programma didascalico pensato *in nuce* dai *massari*. Da ricordare anche che il percorso all'interno della cappella è quasi sempre prestabilito, a differenza di quanto affermato dalla stessa studiosa²³.

20 «Through the relics, which continued to effect miracles, St. Anthony's power lived. Thus the chapel is decorated exclusively with miracles to reassure pilgrims of the efficacy of prayers to the saint and the pilgrimage itself. For the same reason, it was unnecessary to depict the dead saint in scenes of his posthumous miracles. The omission provokes the worshiper's realization that these miracles and countless others were – and will be – performed by the relics encased in the base of the chapel altar, and that the pilgrim can touch their container and invoke Anthony's aid». Così in McHam, *The Chapel of St. Anthony*, cit. (vedi nota 14), p. 64.

21 «The architectural ornament in the chapel can be divided into three types: narrative, emblematic, and decorative-symbolic», cfr. McHam, *The Chapel of St. Anthony*, cit. (vedi nota 14), p. 65.

22 Si potrebbero fare numerosi esempi: «Una certa Alessia, da cinque anni cieca di entrambi gli occhi, non riuscendo a vedere la luce, venuta all'arca di sant'Antonio, tosto recuperò la vista» (Vp 33,8), oppure «Un bambino chiamato Zono languiva per febbri quartane e soffriva angosciosamente per una specie di gotta. Fu portato alla tomba del santissimo padre Antonio; posto sopra l'arca, vi rimase breve tempo e ne discese liberato sia dalla gotta che dalle febbri» (Vp 38,4), ecc.

23 «As far as I know, there is no counterpart to the controlled viewing of the chapel's decoration in any other Italian mural cycle in a single chapel, simply because no other requires that the spectator proceed along a certain path», così in McHam, *The Chapel of St. Anthony*, cit. (vedi nota 14), p. 98. Vale piuttosto

Personalmente, credo che la soluzione possa emergere solo dopo un gioco di rimpallo tra dato figurativo e testo scritto che si proverà più avanti.

Nell'arco di tempo intercorso tra la morte di sant'Antonio e il riallestimento della cappella a lui dedicata si raccolgono anni di miracoli postumi legati alla devozione delle reliquie che consolidano la basilica patavina come una delle mete di pellegrinaggio più ambite. Straordinariamente le testimonianze del fervore devozionale sono così repentine da aver spronato a canonizzare Antonio in tempi record²⁴. Su forte richiesta del popolo, papa Gregorio IX affidò l'esame dei miracoli al vescovo di Padova e ai priori di San Benedetto. Nonostante le iniziali riluttanze ad attuare la canonizzazione in tali condizioni, volenti o nolenti, il 30 maggio 1232 (a meno di un anno dalla morte) si svolse la cerimonia a Spoleto, seguita il 13 giugno dai chiassosi festeggiamenti patavini in occasione del primo anniversario dal trapasso. Da quel momento in avanti, legioni di pellegrini intrapresero il viaggio verso la città; qui la memoria del santo rimaneva vivida, ogni tanto rinfrescata da nuove agiografie come quella 1435 scritta da Sicco Polentone, di cui una copia donata alla basilica del Santo fu messa a disposizione dei fedeli nella sagrestia, legata ad una catena per pervenirne il furto. In quest'ultima biografia si inclusero anche alcuni miracoli più recenti legati alle reliquie, verificatisi fino al 1434²⁵.

Sempre dando fede alle fonti scritte, a un'interrogazione più attenta, vengono a galla indizi di valore non trascurabile. Nella *Vita prima*, un passo dedicato ai miracoli taumaturgici scatenati dalle reliquie annuncia che «in una parola, ai fedeli sono concessi tutti i benefici desiderati: uomini e donne, venuti da diverse parti del mondo, ottengono l'effetto salutare da loro domandato» (Vp 25,4). Queste che paiono concessioni gratuite sono, al contrario, normate da un vincolo la cui conoscenza mi sembra imprescindibile per una corretta analisi iconologica della cappella:

come massima generale la citazione qui riportata da Mary Carruthers: «Onians continues, "Every step taken in a Christian church, every passage in liturgy, potentially involved psychological transformations and the dramatic realization of some bold metaphor such as rebirth or salvation". *But more is at work than simple heuristic, the mapping of a prescribed route for the faithful always to follow*». Così in Carruthers, *The Craft of Thought*, cit. (vedi nota 6), p. 262. Per un altro esempio specifico di cappella-reliquiario in cui è previsto un premeditato percorso ascetico per il fedele rimando a A.M. Monaco, *La 'Gerusalemme celeste' di Otranto. Il mito degli Ottocento Martiri nelle sue riconfigurazioni memoriali*, con introduzione di C.D. Fonseca e prefazioni di M. Rossi e R. Poso, Martina Franca 2004.

24 Già l'entrata della salma nella città, la quale per volontà unanime creava un nesso di identità con il santo trascurando deliberatamente le sue origini portoghesi, fu accompagnata da un corteo intento nella recitazione di inni e odi. Gli esempi di miracoli cominciano a fiorire subitamente già in questa occasione: «Non appena infatti un malato riusciva a toccare l'arca, subito depresso, gioiva di sentirsi libero da ogni malattia» (Vp 25,2). Tanta era la calca che i meno fortunati poterono comunque giovarne fermandosi nella piazza antistante: «Ivi gli occhi dei ciechi si aprirono; ivi si schiusero le orecchie dei sordi; ivi lo zoppo saltò come un cervo; ivi la lingua dei muti, snodatasi, proclamò rapida e chiara le glorie di Dio» (Vp 25,4).

25 È suggestiva l'idea proposta dalla McHam secondo la quale oltre a un motivo devozionale è possibile che la biografia sia stata redatta in un momento di debolezza politica per la città, come tentativo di affermare la propria identità mediante la figura del santo (dal 1405 Padova era ormai in mano ai veneziani).

E tutti quelli che venendo in pellegrinaggio potevano vedere con lo sguardo, senz'ombra di dubbio, e toccar con mano le meraviglie che accadono per mezzo del beato Antonio, erano presi dalla speranza di ottenere la grazia desiderata, e confessavano i loro peccati ai frati, che appena bastavano a così folto numero. Coloro però che, venuti in cerca di salvezza, nascondevano, secondo quello che sta scritto, le loro colpe nel segreto, non riuscivano ad avanzare sulle vie della guarigione; ma se, fatta la confessione, per loro fortuna avessero abbandonato la malvagità, subito, alla vista di tutti, ottenevano la grazia. (Vp 26,21-22)

Limpidamente si dichiara che la guarigione concessa dalle reliquie è prerogativa unicamente dell'uomo pentito. Tanto è vero che di seguito si ricalca come i frati «appena bastavano a così folto numero». Le aspirazioni del clero locale a imporre lo statuto patavino al pari di una “novella Gerusalemme”²⁶ – anche attraverso la morfologia della basilica, noto esempio di topomimesi – sfociarono nel consolidamento di una delle più ferventi mete di pellegrinaggio votate alla confessione dei peccati. Possiamo immaginare, con un discreto ritorno in termini devozionali, economici, e di affermazione politica della città e dell'Ordine. Che la confessione rappresenti la *conditio sine qua non* per giovare delle cure del santo è ulteriormente ribadito in altri brani riportati nelle vite, perfino con le reliquie da contatto:

Un giorno due frati, passando nei pressi della dimora in cui giaceva, si recarono a visitarlo. Dopo che ebbero cercato di consolarlo con lunghi discorsi ed egli *si sentì tratto a penitenza*, uno dei frati tirò fuori un pezzetto di mantello che il beato Antonio soleva usare, e lo pose sull'infermo per ottenergli la guarigione (corsivo nostro; Vp 38,2).

Il martellante riferimento alla necessità della penitenza è costante in quasi la totalità della casistica presa in esame. L'unica eccezione possibile per l'ottenimento della guarigione senza prima intercedere nella confessione è l'offerta di un *ex voto* per il quale, tuttavia, l'emendazione dell'anima è richiesta a priori, tanto da spingere un giovane indegno a mandare la madre in sua vece²⁷.

Nell'idea, partorita nel corso delle letture, che questo *leitmotiv* potesse in qualche modo far risuonare la silente selezione delle scene previste nel rifacimento rinascimentale del ciclo, a discapito di una più banale riproposizione agiografica, ci si è occupati dello studio dei singoli episodi. Se le vite del santo fungono da utile supporto nel trarre la morale incastonata nei rilievi, il viaggio nella cappella-reliquiario va affrontato

26 «Dio edificando una nuova Gerusalemme, vi è simboleggiata una riunione del popolo di Dio disperso» (Vp 26,1).

27 «Stimandosi a ragione indegno di pietà, pregava la madre affinché nella sua fede, facesse un voto al santo di Dio, in modo che il figlio potesse ottenere misericordia. Fatto il voto, il dolore cessò all'istante» (Vp 44,2-3). È opportuno ricordare che spesso l'*ex voto* prevedeva comunque un pellegrinaggio verso la cappella per recare in dono un modello in cera.

necessariamente con anche i *Sermoni* antoniani alla mano²⁸. Già il primo sermone domenicale, quello della domenica di Settuagesima, principia con la predica sulla *Formazione del cuore del peccatore* in cui Antonio spiega che «Anche il cuore del peccatore dev'essere formato tra le due tavole dei due Testamenti [...]. Così pure è portato alla giusta dimensione: la dimensione della carità, che dilata il cuore angusto del peccatore». Allo stesso modo il pellegrino giunto nella cappella si troverà immerso tra le tavole dei due testamenti. Il Nuovo, rappresentato dai quattro busti di evangelisti nella facciata, il Vecchio, reificato in quelli dei profeti ordinati lungo le arcate interne della cappella. Immedesimandosi in un ipotetico visitatore, entrando si troverà sulla sinistra il rilievo con la *Vestizione di sant'Antonio* che rievoca il passaggio dall'ordine degli agostiniani a quello dei francescani. Questa è l'unica rappresentazione nel ciclo legata ad un evento della vita del santo in cui non si racconti un miracolo. La funzione di una tale immagine è certamente celebrativa per l'Ordine ma anche foriera di un messaggio allegorico; a maggior ragione se ci si sofferma sulla figura del santo nudo e in ginocchio²⁹, perché «Quando nella confessione ci mettiamo a nudo, noi ci proteggiamo»³⁰. Subito dopo questa scena, nella cappella è presente una finestra e nell'intradosso dell'arco che la contiene sono scolpiti il *Sacrificio di Caino* e il *Sacrificio di Abele*. Non è immediato riuscire a decifrare il significato di queste due narrazioni all'interno del ciclo. Secondo la McHam – che nella sua proposta ignora il supporto di una fonte scritta di matrice antoniana – la loro presenza si giustifica nel rimando al sacrificio eucaristico³¹, quindi propone di tradurli in un paradigma tipologico che prescinde dal contesto e dal ciclo dei nove rilievi. Piuttosto, continuando a sfogliare i *Sermoni*, si trova nuovamente il soggetto riproposto in una chiarezza che impedisce malintesi iconologici:

“Gesù vide due barche ormeggiate alla riva del lago”. Considera che queste due barche raffigurano Gerusalemme e Babilonia, il Paradiso e l'Egitto, *Abele e Caino*, Giacobbe ed Esaù, in una parola *la schiera dei veri penitenti e la massa vergognosa dei mondani*. Tutti gli uomini infatti appartengono all'uno o all'altro di questi due gruppi (corsivo nostro)³².

Il binomio antitetico penitenti-mondani guadagna pure valore se si considera che i due sacrifici, di Caino e di Abele, sono nella cappella rappresentati uno dirimpetto all'altro,

28 L'intero testo è strutturato su una petulante predica mirata alla confessione del lettore.

29 «Il diavolo ha paura dell'uomo nudo, cioè del povero di Cristo, spoglio delle cose temporali», cfr. *Sermoni*, Litanie (III,7).

30 *Sermoni*, Domenica VII dopo Pentecoste (II,9).

31 «As in the case of Noah scenes, they may be intended to suggest that the power of Anthony extends from the Christian into the non-Christian world. The sacrifices of Cain and his brother Abel are drawn from the Old Testament, while the story of Mucius Scaevola derives from Roman history [...]. In Christian typology the offering of Abel become a symbol of eucharistic sacrifice», cfr. McHam, *The Chapel of St. Anthony*, cit. (vedi nota 14), p. 69.

32 *Sermoni*, Domenica V dopo Pentecoste (I,6).

in opposizione, nell'intradosso dell'arco³³. Ciò dimostra che le decorazioni narrative di più piccolo formato, precedentemente elencate, partecipano in egual modo al messaggio morale demandato alla serie di rilievi maggiori della cappella e non si possono considerare separatamente. Su questa scia si ritiene invece corretta l'interpretazione già proposta per i due pannelli del *Noè ubriaco*: «the most important reason for including them in the chapel was to remind the viewer that God forgave Noah's continuing sinfulness even after singling out his family and him for salvation»³⁴. Quindi un messaggio salvifico per il peccatore. Continuando l'immaginario viaggio del pellegrino, ci si imbatte nel *Miracolo del marito geloso*, raccontato nella biografia di Siccio Polentone³⁵, in cui il marito macchiatosi di femminicidio, pentendosi, si reca da sant'Antonio pregandolo di rimediare al suo errore. Constatando il pentimento per il gesto efferato, Antonio si reca nel luogo del delitto e, pregando per la donna, la rianima. In sintesi, un episodio di perdono concesso al più barbaro dei gesti, solo in cambio della remissione dei peccati e di un sincero pentimento. L'obiettivo ultimo delle prediche del santo, la confessione, raggiungeva una moltitudine di fedeli contriti:

Riconduceva a pace fraterna i discordi; ridava libertà ai detenuti; faceva restituire ciò ch'era stato rapito con l'usura o con la violenza; si giunse a tanto che, ipotecate case e terreni, se ne poneva il prezzo ai piedi del santo, e su consiglio di lui quanto con le buone o con le cattive era stato tolto, veniva restituito ai derubati. Liberava le prostitute dal turpe mercato, e ladri famosi per misfatti tratteneva dal mettere le unghie su cose altrui. In tal modo, compiuti felicemente quaranta giorni, grazie al suo zelo ebbe raccolto una messe gradita al Signore. Non posso passar sotto silenzio come egli induceva a confessare i propri peccati, una moltitudine così grande di uomini e donne, da non essere bastanti a udirli né i frati, né altri sacerdoti, che in non piccola schiera lo accompagnavano. Alcuni penitenti dicevano di essere stati ammoniti da una visione divina e indirizzati ad Antonio, con l'ordine di obbedire al consiglio di lui. Altri poi, dopo la sua morte, confidandosi con i frati, affermavano che il beato Antonio era apparso loro mentre dormivano, e aveva indicato per nome i frati a cui li mandava (Vp 13,11-15).

Nel seguente *Miracolo del giovane resuscitato* – cronologicamente l'ultimo completato (1577) – il padre di Antonio è accusato ingiustamente di omicidio per il ritrovamento nel giardino della sua proprietà, a Lisbona, di un cadavere lì deposto dal vero assassino.

33 La collocazione acquisisce più significato se si considera l'antica usanza di opporre su due schieramenti cicli di *exempla* virtuosi e perniciosi. Uno dei casi più emblematici, per rimanere su Padova, è quello dei monocromi giotteschi nel registro più basso della cappella degli Scrovegni.

34 McHam, *The Chapel of St. Anthony*, cit. (vedi nota 14), p. 69.

35 Con una differenza iconografica: l'assassinio narrato a mani nude è qui riproposto con un pugnale come arma del delitto. La modifica è dovuta probabilmente a una maggiore efficacia comunicativa ma soprattutto prendeva in prestito un'idea già usata in una precedente raffigurazione del brano, ad affresco, per mano di Tiziano (1511) nella vicina Scuola del Santo.

Per dimostrare l'innocenza del padre, il santo resuscitò il morto al quale fece indicare il reale omicida, rappresentato in procinto di darsi alla fuga. La lastra che racchiude questo episodio fa da angolo con il precedente *Miracolo del marito geloso*, rispettando un ordine, come anzidetto, mai casuale. Nello stesso modo in cui le scene di Caino e Abele contrapposte riassumono atteggiamenti umani antitetici, nei due rilievi all'angolo gli esempi proposti sono in conflitto tra loro: il perdono di un omicidio compiuto da un pentito nel caso del marito (*la schiera dei veri penitenti*) e lo svelamento di un omicidio nascosto nel giovane resuscitato (*la massa vergognosa dei mondani*), replicando l'accoppiata penitenti-mondani già espressa³⁶.

Continuando il viaggio ci si imbatte nel *Miracolo di una giovane annegata*³⁷, quindi nella triste vicenda di una madre che ritrova sua figlia «galleggiante supina nell'acqua fangosa» (Vp 39,1). Dopo averla tolta dall'acqua, grazie all'aiuto di un uomo lì presente, i due tentarono infruttuosamente di rianimarla. La descrizione dei fatti continua con la promessa della madre di recare alla tomba del Santo un'immagine di cera in cambio di un miracolo, «Appena emesso il voto, subito, alla vista di tutti, la bimba mosse le labbra [...], così, per i meriti del santo padre, ripreso il calore vitale, tornò viva» (Vp 29,5). Continuando senza apparenti difficoltà con l'uso di accoppiare semanticamente gli episodi in sequenza, è possibile analizzare in un solo colpo anche il rilievo successivo con il *Miracolo della resurrezione di un bambino annegato*. In questo caso, «Dal tramonto fino alla mezzanotte il piccolo giacque morto, la madre continuando senza sosta ad invocare il soccorso del beato Antonio e replicando assiduamente il voto, allorché, – cosa mirabile a dirsi! – il bimbo morto riebbe vita e piena salute» (Rig 11,79). Se artisticamente questo rilievo segna una svolta nella cappella grazie al magistero del Sansovino, per quanto concerne il contenuto non aggiunge nulla di nuovo al precedente³⁸. Entrambi palesano l'efficacia del fare un voto al santo, appunto incentivando il viaggio del pellegrino verso la cappella³⁹. Nuovamente si appropinquano le ultime due

36 Si sottolinea in questo modo l'inutilità dell'occultamento, in favore della remissione. «Dice infatti Agostino: “se tu discopri, Dio copre; ma se tu copri, Dio discopre”». Il passo è contenuto nel sermone *I cinque pani e i due pesci* della domenica IV di Quaresima proprio in occasione – è importante evidenziarlo – di una metafora che accosta i peccati a un cadavere nascosto.

37 Nel volume della McHam questo è chiamato *Miracle of the Maiden Carilla*. In realtà la ragazza è già evocata nella *Vita prima* come «Eurilia» (Vp 39,1). Il nome usato dalla studiosa è invece presente nella versione del XV secolo della stessa agiografia, conservata a Padova (Biblioteca Antoniana, ms. 74). Cfr. McHam, *The Chapel of St. Anthony*, cit. (vedi nota 14), pp. 168-169 nota 49.

38 «Presumably the relief was given this important position because of its iconographical significance. [...] This category of miracle, the most awe-inspiring proof of a saint's power, made a direct analogy between Anthony and Christ», cfr. McHam, *The Chapel of St. Anthony*, cit. (vedi nota 14), p. 52. Non si capisce in che modo questo episodio debba racchiudere un maggiore valore simbolico rispetto ai precedenti o ai successivi. Viceversa, sembrerebbe quello meno convincente se si pensa che solo in questo il voto della madre disperata ha fatto cilecca «dal tramonto fino alla mezzanotte», mentre già nel miracolo precedente il buon esito è garantito «appena emesso il voto».

39 «promettendo di portare alla sua tomba una immagine di cera, se si degnasse di ritornarle viva la figlia» (Vp 29,4).

scene collocate nella parete di fondo come un duetto: il *Miracolo del cuore dell'usuraio* e il *Miracolo del piede riattaccato*. Nel primo si racconta dei funerali di un uomo abbiente interrotti dal santo in persona perché lo riteneva indegno di una sepoltura in luogo sacro. Dopo varie discussioni, si decise di aprire la cassa toracica della salma appurando, secondo le parole di Antonio, l'assenza del cuore, subito ritrovato nella cassaforte del defunto insieme ai suoi averi⁴⁰. L'episodio ricalca il messaggio già dichiarato nel *Miracolo del giovane resuscitato*, cioè dell'inutilità di nascondere i peccati per «la massa vergognosa dei mondani». Il secondo miracolo, quello del piede riattaccato, parla di un ragazzo che mancando di rispetto alla madre, quindi infrangendo il quarto comandamento, sfuria tirandole un calcio; poi:

Preso dal rimorso nell'ascoltare un sermone di sant'Antonio, trafitto dalla spada della divina parola uscente dalla bocca del santo, gli palesò in confessione con amarezza di cuore e lacrime il suo misfatto. Vedendolo pentito, l'uomo di Dio, fra le altre raccomandazioni gli ordinò di chiedere umilmente perdono alla madre. [...] A tali parole il giovane, non poco sconvolto nello spirito, si ritirò avvilito nella sua camera e immediatamente con un colpo di scure si mozzò il piede con cui aveva colpito la madre. Il sangue prese a sgorgare copioso, mentre il giovane si contorceva dal dolore. [...] L'uomo di Dio si trovò a passare lì presso e, saputa la causa di quel pigio di gente agitata, ricordando che un tale s'era confessato di aver colpito la madre entrò in casa. Veduto e riconosciuto il giovane, si fece dare il piede mozzato. E tenendolo in mano, confidando nella potenza di Dio che *risana i contriti di cuore e benda le loro ferite* [corsivo loro], lo accostò alla gamba. Subito il piede vi si riattaccò, e il giovane fu liberato dal dolore e dalla mutilazione. Il miracolo mette in rilievo, nel giovane, il valore del pentimento e della confessione, e in Antonio il potere della preghiera (*Rig* 8,33-42)

Addirittura, è Giovanni Rigaldi stesso che con la frase in chiusura ci risparmia la fatica, ormai alleggerita dai precedenti tentativi, dell'identificazione del messaggio. Tanto che la chiosa del brano riportato dalla *Rigaldina* si potrebbe espandere, senza difficoltà alcuna, alla funzione dell'intero apparato decorativo, cioè mettere «in rilievo» – e per ironia della sorte lo si fa letteralmente – «il valore del pentimento e della confessione». Dopo l'esempio negativo dell'usuraio che vale da monito al pellegrino non ancora confessato, ormai in procinto di uscire dalla cappella, segue quello da emulare – si fa per dire – del giovane convinto al pentimento fino all'automutilazione dal gusto un po' *splatter*. Il confronto tra le due scene vale sul piano semantico quanto su quello figurativo dato che per entrambi i rilievi è adottato uno schema compositivo pressoché identico.

⁴⁰ L'avarizia, sempre rifuggita dall'ordine francescano, è probabilmente il peccato condannato con più vigore nei *Sermoni*.

Si terminerà il percorso con la visione delle ultime due lastre scolpite con il *Miracolo del bicchiere rimasto intatto* e con il *Miracolo del neonato*. Nel primo, un cavaliere scettico sui poteri miracolosi del santo concede di ricredersi solo nel caso in cui lanciando un bicchiere il vetro fosse rimasto intatto. Accettata la scommessa, dovette ricredersi: «alla vista del miracolo il cavaliere, pentitosi, si lanciò a raccogliere il bicchiere» e «fatta poi la confessione e accettata con devozione la penitenza impostagli per i peccati, aderì con fedeltà a Cristo» (Vp 3,4-5). Dopo essersi riconosciuto in errore il cavaliere procede con la confessione e, in quanto peccatore, riceve una penitenza da scontare. Interessante notare che questo nuovo elemento narrativo, posizionato sulla fine del percorso delineato, combacia con l'*opera di riparazione* antoniana, cioè l'ultima tappa necessaria per la remissione dei peccati⁴¹. Nel *Miracolo del neonato* si ripete, ancora una volta, il caso di un'innocenza non creduta ma svelata grazie all'intermediazione del santo. Più precisamente, un marito accusa la moglie di aver partorito un figlio da un rapporto adulterino ed è subito smentito dal figlio stesso che ha ricevuto precocemente il dono di parola per merito di sant'Antonio. Concludendo così il ciclo dei nove rilievi, ci si deve obbligatoriamente occupare della scenetta apparentemente più estranea di tutte. Tra il *Miracolo del bicchiere rimasto intatto* e il *Miracolo del neonato* si apre un passaggio che permette l'entrata diretta nell'attigua cappella della Madonna Mora. Nell'attraversarlo si nota un piccolo *Muzio Scevola che mette la mano nel fuoco*, che tenta quasi di creare simmetria con l'opposta parete dei sacrifici di Caino e Abele, generando un ulteriore dilemma da decodificare. La presenza di questo episodio di matrice romana, quindi pagana, può scatenare giustificate perplessità considerando la rarità d'uso in contesti cristiani⁴². Tuttavia, interrogando con la lente alla mano un lungo e minuto ricamo letterario che da sant'Agostino porta a Giovan Battista Marino, passando per

41 «tratteremo della penitenza, che consiste in tre atti: la contrizione del cuore, la confessione della bocca e l'opera di soddisfazione (riparazione)», così nell'esordio del sermone di Domenica I di Quaresima (2), *La Penitenza*. Per una migliore riuscita del tentativo di analisi iconologica della cappella si consiglia la lettura dell'intero sermone. Non è impossibile che la scelta di sostituire il *Miracolo della mula* con quello del bicchiere rimasto intatto, tematicamente sovrapponibili (vedi nota 19), non sia dettato dalla volontà di far emergere il nuovo elemento della pena da scontare.

42 Allo stato attuale delle conoscenze di chi scrive esistono solo due altri casi simili su suolo italiano. Uno nella decorazione scultorea del duomo di Como, il quale, purtroppo, non fa testo se si considera che l'intero apparato decorativo usa in modo sfrenato un repertorio iconografico ripescato dalle più disparate fonti eterodosse (per esempio statue di Plinio, Giordano Bruno, Ercole, Perseo, ecc.). Il secondo, altrettanto ermetico e generatore di controversie critiche, per una tela di Luigi Miradori detto il Genovesino pensata per la basilica di San Lorenzo a Cremona per cui la secolare problematica intorno all'iconografia era più recentemente compendiata da Marco Tanzi in occasione dello scioglimento di altri nodi sul pittore (cfr. M. Tanzi, *Genovesino à Paris*, Milano 2019, pp. 12-16). Per lo studio dello Scevola cremonese, chi scrive si è già occupato del processo di cristianizzazione letteraria del soggetto in un articolo in corso di pubblicazione dal titolo *Genovesino e l'enigma del Muzio Scevola*. Devo invece a un suggerimento di Angelo Maria Monaco, che ringrazio, il rimando alle assonanze tipologiche nel saggio di Aby Warburg sullo "stato oscillante" della decorazione pittorica nella cappella Sassetti in Santa Trinita a Firenze, sapientemente montata su un «equilibrio nuovo fra energie diverse [...] fra il culto di memorie cristiano-ascetiche e memorie anticheggianti-e-roiche», cfr. A. Warburg, *Le ultime volontà di Francesco Sassetti*, in *La rinascita del Paganesimo antico*. Aby Warburg. Contributi alla storia della cultura raccolti da Gertrud Bing, Firenze 1966, pp. 211-246.

Dante, Petrarca e Boccaccio, si segue con discreta facilità quel *fil rouge* che conduce alla legittimazione teologica del fatto di storia romana⁴³. Con altrettanta agilità si risolve lo scioglimento della questione conoscendo – anche solo in epidermide – gli avvenimenti narrati. Attenendosi alla versione egemone tramandata da Tito Livio⁴⁴, Muzio Scevola (nato Gaio Muzio Cordo) è un giovane romano che nel 508 a.C. si prefigge l'obiettivo di uccidere Lars Porsenna, lucumone etrusco che ha assediato l'Urbe. Infiltratosi nell'accampamento dei nemici pugnala a morte il bersaglio che poi scopre essere quello sbagliato: lo scribe al posto di Porsenna. Colto in flagrante è portato al cospetto dell'autorità dove, con stupore di tutti, ammette le sue colpe e, riconoscendole, si autoinfligge la punizione della mano destra nel fuoco (da qui *Scaevola*, cioè mancino). In virtù del coraggio riconosciuto al giovane, ma anche per paura di successivi tentativi, Lars Porsenna lo dichiara libero e rinuncia all'assedio di Roma. La storia si propone come esempio per il pellegrino uscente dalla cappella: un uomo commette un errore (un peccato), ammette tutte le sue colpe di fronte ad un'autorità (confessione), punisce sul fuoco la mano peccatrice (penitenza); assodata la determinazione dei pentimenti, il peccatore è proclamato libero per clemenza dell'autorità (il perdono divino riservato alla «schiera dei veri penitenti»)⁴⁵.

Per chi volesse soffermarsi ulteriormente nella contemplazione dell'ambiente, anche a viaggio concluso, la volta e alcuni elementi della cappella sono tempestati da soggetti decorativi di moda nel Cinquecento italiano, cioè *bucrania*, scene sacrificali, creature mostruose nate da ibridi inopportuni. Quando elementi di tradizione pagana come questi elencati si innestano in un contesto cristiano necessitano di un preventivo esorcismo semantico, come dimostrato dagli acuti studi della compianta Adalgisa Lugli⁴⁶. Non è impossibile, ma rimane appunto una possibilità, che questo repertorio iconografico, sicuramente rievocato per quel gusto dell'antico diffusissimo nel Rinascimento italiano, sfrutti i passi degli scritti antoniani non tanto per veicolare messaggi⁴⁷, quanto piuttosto per legittimare la presenza di simboli estranei in un

43 Non è il caso di riproporre in questa sede un'antologia, per quanto parziale, dei brani riesumati, vedi nota 42.

44 *Ab Urbe Condita*, II,12.

45 Sara Blake McHam preferiva mettere in luce, più che i fatti *clou* della trama, delle associazioni simbologie più nascoste: «allude to several Franciscan associations. One of St. Anthony's attributes was the flame, a symbol of his ardent faith. Although he usually held this symbol, he was occasionally represented standing in fire. There is also a direct parallel between Scaevola and St. Francis». Così in McHam, *The Chapel of St. Anthony*, cit. (vedi nota 14), p. 70.

46 Cfr. A. Lugli, *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milano 1990.

47 Secondo Sarah Blake McHam è possibile che il testo di riferimento per questo repertorio di immagini sia l'*Hypnerotomachia Poliphili*, arrivando a supporre che «the bucranium may have a secondary local association. The University of Padua is still called the 'Bo'». Pensa inoltre che le figure di ibridi e draghi svolgano una più generale funzione apotropaica. Cfr. McHam, *The Chapel of St. Anthony*, cit. (vedi nota 14), p. 74.

contesto cristiano⁴⁸. Magari sottacendo un riferimento ai copiosi passaggi dei *Sermoni* dedicati al peccato in forma bestiale⁴⁹.

Alla luce di tutte le considerazioni esposte, è possibile formalizzare una proposta di lettura iconologica secondo cui la cappella assolve al compito di fornire al pellegrino una prova plastica dei vantaggi della confessione, a persuaderlo ad essa, ad emendarlo. Il percorso all'interno della struttura lo galvanizza e sopperisce alla mancanza del santo nell'esortazione alla remissione dei peccati; mobilita e mantiene vivo l'organismo della basilica sotto i profili dell'immagine e del ritorno economico. La scelta di aprire le danze con Caino e Abele e interpretarli attraverso i passi antoniani permette di dare ritmo armonico alla lettura dell'intera cappella, come una ballata a coppie oppositive dei rilievi che innesca un vero e proprio rituale⁵⁰. Questo movimento permette il perfetto funzionamento dell'ambiente come macchina teologica, mirata alla confessione del pellegrino, alimentata da un continuo rimando sinergico tra testo e immagine, tra scultura e scrittura. Questo gioco di rimpallo, come inizialmente si diceva, dimostra nello studio di così specifici e organizzati ambienti artistici l'instabilità di un approccio

48 Tra questi, nella volta stuccata su sorveglianza di Giovanni Maria Falconetto – succeduto nell'incarico di proto al Minello – dai suoi due figli con Tiziano Minio, Silvio Cosini e, per una breve parentesi, Danese Cattaneo (1533-1534), sono di ottima qualità sia le scene figurate sia i motivi a grottesca. I soggetti abbozzati nei tre scomparti sono di difficile interpretazione: una scena di sacrificio, un funerale (?) con personaggi incappucciati intorno a un obelisco, e quella centrale con una figura femminile alata (personificazione dell'anima) in atto di ascendere. Quest'ultima è accompagnata dalla frase *Gaude Felix Padua Quae Thesaur Posides* chiaramente riferita alla salma di sant'Antonio, di sovente richiamata come il tesoro della città nelle agiografie. L'anima in forma di donna alata è avallata dalle descrizioni dei *Sermoni* che a loro volta ricalcano un passo dell'*Apocalisse*: «“furono date alla donna due ali di aquila, perché volasse nel deserto”. Questa donna raffigura l'anima penitente» e, più avanti, «la donna, cioè l'anima». Si veda il sermone sull'*Anima penitente*. Analogamente Michele Asolati ha già individuato nei medaglioni all'antica incastonati nella volta con profili imperiali di ispirazione monetaria «significati ben più complessi», cioè allegorie figurate delle virtù antoniane che secondo «un disegno lucidamente tracciato [...] sembrerebbero dunque veicolare un messaggio cristiano, avvalendosi di un linguaggio simbolico» (cfr. M. Asolati, *I medaglioni all'antica nella decorazione del soffitto della Cappella dell'Arca del Santo*, in *La Pontificia Basilica*, cit. [vedi nota 14], pp. 1171-1172), intuizione che ci permette di tornare sulla efficace categoria creata dalla McHam di un livello di decorazione «emblematica e decorativo-simbolica» (vedi nota 21). Da non trascurare sul piano dello stile il ruolo di Silvio Cosini per queste rappresentazioni, riconosciuto e poi confermato di recente da Luca Siracusano («*Cose tutte piene d'invenzioni, capricci e varietà*». *Proposte per Tiziano Minio a Padova e altrove*, “Nuovi studi”, XVI, 17, 2011 [2012], p. 82; *La Cappella del Santo*, cit. [vedi nota 14]). Per la rilevanza tecnica dell'uso dello stucco in Veneto cui fa da apripista proprio la volta della cappella dell'Arca si rimanda a Siracusano, *La Cappella del Santo*, cit. (vedi nota 14), p. 1035 e ss.

49 «Il penitente è condotto nel deserto della confessione [...] una terra piena di bestie»; «La confessione è detta anche deserto perché è piena di bestie [...]. Le bestie sono i peccati mortali». Poco più avanti con un esplicito richiamo ai draghi: «dell'anima peccatrice [Isaia] dice: “Sarà un covo di dragoni e pascolo di struzzi. Vi si incontreranno demoni con onocentauri, e i satiri grideranno uno all'altro; lì si accovacciò lo sciacallo e vi trovò riposo [...]”. In queste sette bestie ravvisiamo sette specie di peccati, tutti da rilevare con esattezza nella confessione». Tutte le citazioni sono estratte dal sermone della domenica I di Quaresima (2), *La penitenza*, II, *La confessione della bocca (l'accusa)*.

50 La confessione prevedeva per sant'Antonio un iter scandito da regole scritte: «Osserva che come nella cetra si tendono le corde, così nella confessione si devono spiegare le circostanze dei peccati, che rispondono alle domande seguenti: Chi, che cosa, dove, per mezzo di chi, quante volte, perché, in che modo, quando». Così ancora nella domenica I di Quaresima (2), *La Penitenza*, II, 15.

interpretativo basato su paradigmi precostituiti – *prêt-à-manger* – e la continua necessità di affrontarli in obbligata sincronia con il testo scritto, opportunamente verificato. A tal proposito si è preferito lasciare come chiudi-fila un ulteriore indizio che può valere da controprova per pensare ai *Sermoni* come testo fondamentale per l'intero progetto di ristrutturazione della cappella dell'Arca. Vale quindi la pena ragionare in ultima istanza sull'iscrizione in latino che segue il profilo delle pareti all'interno della cappella: «PETITE ET ACCIPIETIS / VENITE AD ME OMNES, QUI LABORATIS ET / ONERATI ESTIS, ET EGO REFICIAM VOS»⁵¹. Il confronto necessario è nel vangelo di Matteo: «venite ad me omnes qui laboratis et onerati estis et ego reficiam vos», richiamato tale e quale nella versione latina dei *Sermoni*⁵². Come già notato, ma facendo riferimento solo alla Vulgata, «They follow standard translations, except that the word ACCIPIETIS [you shall receive] replaces the usual DABITUR [it will be given]». Si apre allora un dilemma, solo apparente, sulla fonte della prima parte del motto, «PETITE ET ACCIPIETIS»⁵³, che evidentemente metteva in difficoltà Sara Blake McHam per un'anomalia dalla studiosa mai riscontrata altrove, tanto da risultare inutile il «check of nine of the Vulgate printed between 1474 and 1530»⁵⁴. Come ormai prevedibile, non stupirà scoprire che bastava interpellare nuovamente i *Sermoni* antoniani in cui appare più volte la formula utilizzata nella cappella. Grazie a queste riprese è assai facile rintracciare la corretta fonte evangelica, tuttavia richiamata da un'edizione della Vulgata non specificata: «petite et accipietis, ut gaudium vestrum sit plenum»⁵⁵. L'intera iscrizione è un invito esplicito ai pellegrini «affaticati e oppressi» a confessare i propri peccati. Forse, dopo tutto, bastava soffermarsi un po' di più sull'epigrafe in facciata alla cappella: «DIVO ANTONIO CONFESSORI SACRUM RP PA PO»⁵⁶, per comprendere senza troppe fatiche il ruolo ultimo affidato alla salma del santo, così come in vita⁵⁷.

51 Il segno «/» è qui utilizzato per indicare non il passaggio al capoverso ma quello alla parete attigua della cappella in cui la scritta continua.

52 Matteo 11:28; *Sermones, In festo purificationis beatae Mariae Virginis*, II e III,7, ma con alcune varianti anche in altri passaggi. Tradotto: «Venite a me, voi tutti, che siete affaticati e oppressi, e io vi ristorerò» (C.E.I.).

53 Nella forma «PETITE ET DABITUR» è l'*incipit* delle parole di Cristo nel vangelo di Luca (11:9: «et ego vobis dico petite et dabitur vobis quærите et invenietis pulsate et aperietur vobis», tradotto: «Chiedete e vi sarà dato, cercate e troverete, bussate e vi sarà aperto» [C.E.I.]) identiche anche in Matteo 7:7.

54 Continua: «revealed none that substituted ACCIPIETIS». Cfr. McHam, *The Chapel of St. Anthony*, cit. (vedi nota 14), p. 175 nota 50.

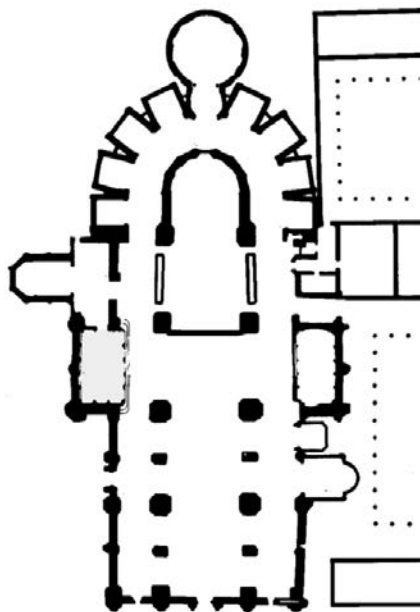
55 *Sermones, dominica V post Pasha, De pleni Gaudii petitione* (I,3; I,5; I,7). Sempre qui si danno le coordinate del corretto passo evangelico: Giovanni 16:24.

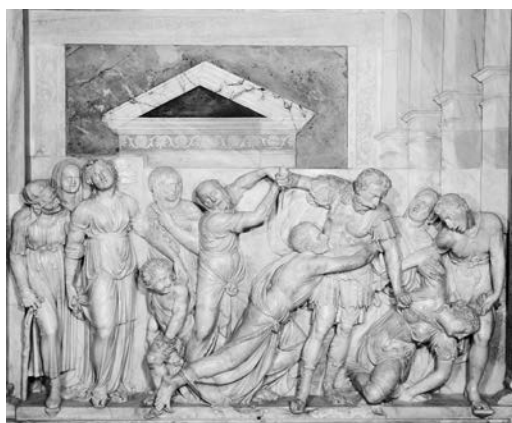
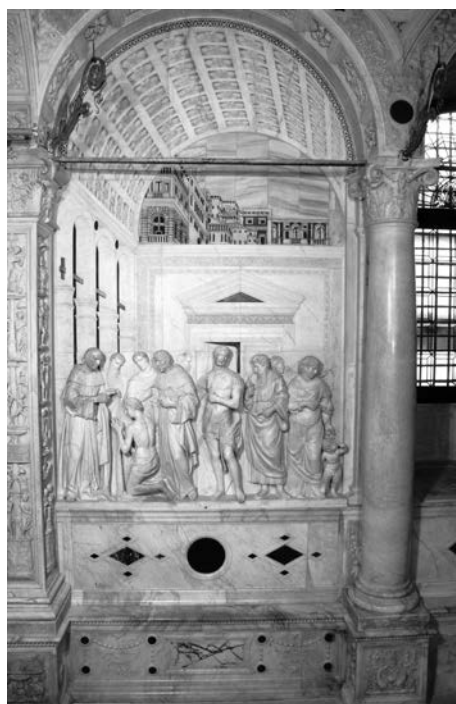
56 Le abbreviazioni «RP PA PO» stanno probabilmente per *RESPUBLICA PATAVINA POSUIT*.

57 «Non posso passar sotto silenzio come egli induceva a confessare i propri peccati, una moltitudine così grande di uomini e donne, da non essere bastanti a udirli né i frati, né altri sacerdoti, che in non piccola schiera lo accompagnavano» (*Vp* 13,13).

1. Pianta della basilica di Sant'Antonio a Padova

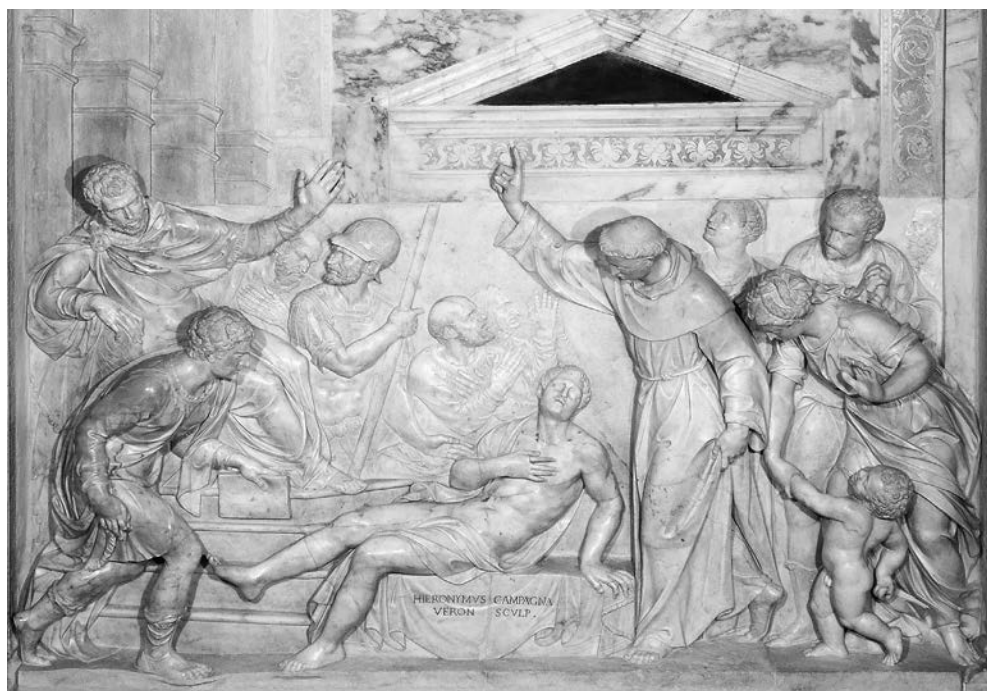
2. Padova, basilica del Santo, cappella di Sant'Antonio
(o dell'Arca), dettaglio della facciata





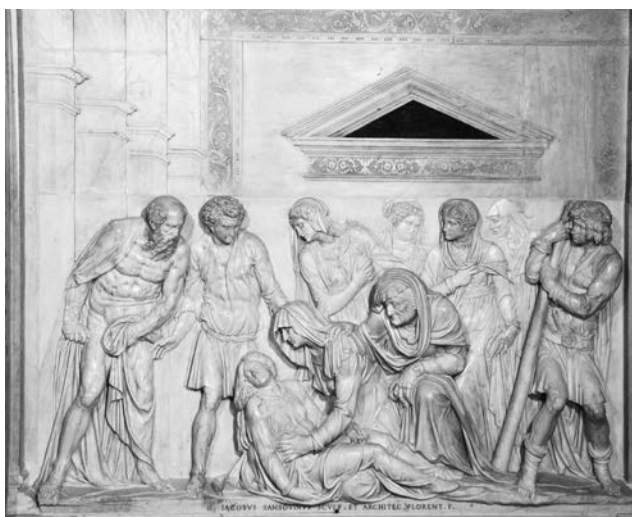
4. Giovanni Rubino e Silvio Cosini, *Miracolo del marito geloso*, 1524-1525 e 1534-1537, Padova, basilica del Santo, cappella di Sant'Antonio

3. Antonio Minello, *Vestizione di sant'Antonio*, 1512, Padova, basilica del Santo, cappella di Sant'Antonio

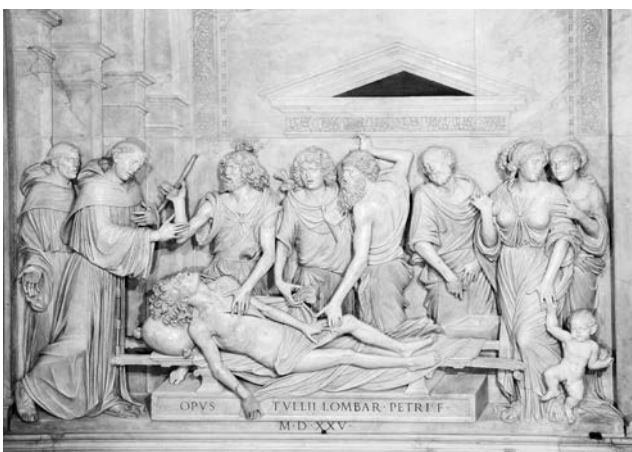


5. Girolamo Campagna, *Miracolo del giovane resuscitato*, 1577, Padova, basilica del Santo, cappella di Sant'Antonio

6. Jacopo Sansovino, *Miracolo della risurrezione di una giovane annegata*, 1536-1563, Padova, basilica del Santo, cappella di Sant'Antonio



7. Tullio Lombardo, *Miracolo del cuore dell'usuraio*, 1525, Padova, basilica del Santo, cappella di Sant'Antonio



8. Tullio Lombardo, *Miracolo del piede riattaccato*, 1525, Padova, basilica del Santo, cappella di Sant'Antonio

