



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

**Dipartimento dei Beni culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della
musica**

Corso di Laurea magistrale in Storia dell'arte LM-89

Tesi di Laurea magistrale

**Gli affreschi di Pietro da Rimini dei Musei Civici di Padova.
Un'ipotesi ricostruttiva del ciclo dipinto nell'antico refettorio del
convento.**

Relatrice

Prof.ssa Cristina Guarnieri

Correlatrice

Prof.ssa Giovanna Valenzano

Laureando: **Simone Sardena**

Matricola: **2036554**

Anno Accademico 2023/2024

1. Il convento degli Eremitani dagli albori ad oggi.

1.1. *Le origini.* p. 2

1.2. *Soppressioni Napoleoniche e caserma Gattamelata.* p. 10

1.3. *Il Museo civico degli Eremitani.* p. 13

2. Il refettorio medievale nel complesso architettonico del convento. p. 17

3. Pietro da Rimini e il fenomeno della pittura riminese del Trecento. p. 25

4. I frammenti del ciclo affrescato e il loro contesto: ipotesi per una restituzione virtuale.

4.1. *Descrizione degli affreschi e vicenda critica.* p. 39

4.2. *Ipotesi di modello tridimensionale del refettorio del convento e del suo parato decorativo: aspetti metodologici.* p. 59

Bibliografia. p. 67

Immagini. p. 77

1. Il convento degli Eremitani dagli albori ad oggi.

In questo capitolo si approfondiranno le vicende storiche che hanno caratterizzato lo sviluppo architettonico del solo convento degli Eremitani di Padova, senza considerare la chiesa ad esso addossata dei santi Filippo e Giacomo. In particolare, si ricostruirà l'aspetto medievale trecentesco del complesso con una prospettiva diacronica. Quest'analisi risulterà utile per la ricostruzione degli affreschi staccati di Pietro da Rimini, oggi esposti al Museo Civico degli Eremitani di Padova e conservati nei loro magazzini. La ricerca storico-critica del convento sarà fondamentale per ipotizzare in maniera generale il suo aspetto e successivamente concentrarsi sull'ala ovest del convento, dove si presume fossero situati gli affreschi e il refettorio trecentesco. Questo vano si suppone ospitasse le opere di Pietro da Rimini, pittore della prima metà del XIV secolo che soggiornò per qualche tempo a Padova. Le fonti utilizzate per lo studio del convento saranno di diverse tipologie, come fonti cronachistiche, grafiche, planimetriche/catastali e documenti d'archivio. Queste fonti saranno di supporto anche per l'elaborazione finale della ricostruzione tridimensionale che verrà eseguita tramite il software 3D di SketchUp.

La struttura del capitolo sarà suddivisa cronologicamente, partendo dall'insediamento degli Eremitani a Padova fino ai giorni nostri con il Museo Civico. Nel mezzo verranno analizzate le cronache più note del Portenari e le mappe storiche del Valle, considerando anche i cambiamenti di utilizzo del convento durante le soppressioni napoleoniche. In questo contesto, risulterà molto utile la consultazione del catasto storico napoleonico e, successivamente, di quello austriaco. Infine, si concluderà il capitolo con una cronaca della nascita del Museo e dei danni riportati durante i bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale.

L'obiettivo del capitolo non sarà solo di recuperare tutti gli ambienti del convento e riconoscerli attraverso un'analisi comparativa e storico-architettonica, ma piuttosto introdurre alcune problematiche relative alla trasformazione del convento, ripercorrendo gli accadimenti storici che l'hanno riguardato. Come anticipato, il focus si concentrerà sul chiostro minore, noto oggi come chiostro "Albini", la cui analisi non sarà di facile approccio a causa degli eventi storici che ne hanno modificato la destinazione l'utilizzo, come la costruzione dei chiostri aggiunti dopo il XIV secolo, gli aggiornamenti di stile,

la destinazione delle sale negli anni successivi e l'istituzione della caserma Gattamelata. Inoltre, i bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale e i conseguenti restauri hanno inciso significativamente sull'assetto del complesso. Pertanto, sarà necessario concentrarsi sulle fonti di diverse tipologie e incrociare i dati che ne derivano per ipotizzare un punto del convento in cui individuare l'ambiente al quale appartenevano gli affreschi di Pietro da Rimini. Dopo aver valutato gli aspetti storico architettonici, sarà possibile ipotizzare una ricostruzione iconografica e compositiva del ciclo del pittore. Considerando che l'obiettivo finale è proprio la ricostruzione dell'aspetto complessivo degli affreschi staccati all'interno del loro contesto originario, l'involucro architettonico e la sua destinazione primaria diventano questioni di vitale importanza per approfondire il nostro studio.

1.1. *Le origini.*

L'architettura mendicante inizia a svilupparsi nel Duecento e arriva a pieno compimento nel Trecento, subendo quindi trasformazioni e modifiche poi in epoca Rinascimentale. L'evoluzione dell'architettura mendicante durò decenni fino al XV secolo dove addirittura alcune sedi dei Domenicani, come Parigi e Bologna, arrivarono a occupare zone grandi come interi quartieri. Per esempio, i Domenicani di Santa Maria Novella arrivarono allo sviluppo di sette diversi chiostri.¹ I fautori della costruzione del convento degli Eremitani a Padova sono gli Eremiti di Sant'Agostino che nel 1256 vedranno l'unione di due congregazioni di frati Guglielmiti e di san Giovanni Bono nella più nota *Magna Unio*.² I primi documenti che parlano di Eremitani a Padova sono però del 1245³ e descrivono come già all'epoca i frati in città amministrassero i loro beni.⁴ Difatti, essi avevano sede nella zona dell'Arena e avevano creato un primo convento dedicato a Santa Maria della Carità attestato dal 1248. Come indica Pierri nel

¹ W. Schenkluhn, *Architettura degli Ordini Mendicanti. Lo stile architettonico dei Domenicani e dei Francescani in Europa*, Padova, 2003, p. 236

² P.F. Pistilli, *Eremiti di Sant'Agostino* (voce), in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma, 1994, https://www.treccani.it/enciclopedia/eremiti-di-s-agostino_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/, 18/09/2023

³ F. S. Dondi dall'Orologio, *Dissertazione settima sopra la istoria ecclesiastica padovana*, Padova, 1813, p. 54

⁴ A. Prosdocimi, *Le più antiche notizie sul convento e sul tempio degli Eremitani di S. Agostino*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», 54, 1967, 1-2, pp. 79-80

suo regesto: 8 giugno 1248, Domenico di Aicardo di Acedello e la moglie Palma vendono per cinquanta lire a Giovanni, priore di Santa Maria della Carità (“*Iohanne priore Sancte Marie de Caritatis de ordine fratrum remitanorum de Padua*”), un pezzo di terra nella zona dell’Arena e promettono di far confermare la vendita dalla loro figlia Giacomina, e dal figlio minore. Terzo, il marito di Giacomina, che svolge l’attività di calzolaio, rinuncia ai suoi diritti sulla terra. Il notaio dell’atto è Alberto del fu Pasqualino Roberti.⁵

Nel 1257 furono fatte, invece, delle donazioni ai frati, costituite da case con cortile⁶ e un podere da parte di Maria Dalesmanini (il suo nobile casato era l’antico possessore dell’anfiteatro, prima che questo venisse venduto alla famiglia degli Scrovegni nel 1300)⁷. Quindi, una volta abbattuti i fabbricati (probabilmente di tipo rustico) i frati devono aver riallestito i locali già utilizzati dai religiosi e predisposto la zona all’erezione di ambienti utili al convento.⁸ In pochi anni essi aumentarono i loro terreni e le proprietà nella zona, acquistando immobili e campi confinanti per le loro necessità. Solo però nel 1275 il convento prenderà la denominazione della chiesa accanto ad esso edificata, dedicata ai Santi Filippo e Giacomo e non più a Santa Maria della Carità.

Purtroppo, i vari statuti agostiniani, compilati nel Capitolo Generale di Ratisbona del 1290, non ci danno indicazioni specifiche rispetto agli edifici dei frati.⁹ In prima battuta, quello che potremmo dedurre dal fabbricato, è che esso derivi dall’architettura cistercense, in un apparato multifunzionale e dedicato non solo ai religiosi ma anche ai laici che frequentavano messe, predicazioni e soprattutto la scuola. Nel Duecento, il convento degli Eremitani di Padova ospitava uno Studium, il quale era attivo già prima del 1287. Durante il capitolo generale tenutosi a Firenze in quell’anno, fu deciso che dovevano esistere almeno quattro studi generali in Italia: presso la curia romana, a Bologna, a Napoli e a Padova. Ogni provincia aveva il permesso di inviare uno studente qualificato a questi centri di apprendimento. Nel 1281, già in due documenti separati,

⁵ A. Pierri, *Il convento degli Eremitani a Padova nel Duecento (1242-1300). Con appendice di documenti e di regesti fino al 1325*, tesi di laurea presso l’Università degli studi di Padova, Facoltà di lettere e filosofia, a.a. 1975-76

⁶ G. Fiocco, *I chiostrì degli Eremitani*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», 53, 1964, 2, pp. 11-12

⁷ A. Prosdocimi, *Note su Giovanni degli Eremitani*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», 52, 1964, 1-2, p. 37

⁸ C. Gasparotto, *La chiesa degli Eremitani e la città di Padova*, in «Patavium», 5-6, 1971, p. 34

⁹ Pùlisci, *Architettura agostiniana. La casa di Padova*, in «Medioevo veneto, medioevo europeo. Identità e alterità», giornata di studi, (Padova, 1 marzo 2012), a cura di Z. Murat e S. Zonno, Padova, 2014, p. 72

vengono menzionati due lettori di Padova: *frater Augustinus lector*, tra i testimoni di un testamento, e *frater Albertinus de Bononia*, esecutore testamentario.¹⁰ In un elenco capitolare del 1283¹¹, compare un altro lettore eremitano, frate Giovannino, seguito da altri nomi, tra cui quelli di Antonio Codalunga, futuro lettore e priore del convento, e due frati provenienti da Firenze e Mantova. L'ordine in cui i partecipanti al capitolo sono nominati nell'elenco del 1283 sembra riflettere la diversa distribuzione delle cariche nel convento, dalle figure sacerdotali ai chierici fino agli studenti, i cui nomi appaiono nella parte finale dell'elenco. Questi dettagli confermano l'operatività della scuola teologica di Padova già prima del 1287.

Tornando alla distribuzione degli spazi del convento, si potrebbero individuare delle analogie con le soluzioni cistercensi. Tuttavia, è importante considerare che il contesto urbano e le preesistenze di cui parlavamo hanno influenzato lo sviluppo del convento. Come sostiene Pùlisci:

Alla Piccola Unione del 1244 quando, in seguito a due bolle di papa Innocenzo IV si costituì l'Ordine degli Eremitani della Tuscia fondendo le diverse comunità eremitiche provenienti dalla Toscana in un unico ordine che seguiva la Regola di sant'Agostino, la presenza di due abati cistercensi potrebbe aver esercitato un'influenza diretta nella prima organizzazione planimetrica dei conventi, precedendo in questo l'ascendenza dagli ordini fratelli.¹²

Lo studioso non parla direttamente del caso di Padova ma fa riferimento a un fenomeno più ampio che riguarda l'architettura agostiniana, alla quale gli Eremitani si rifanno nei loro conventi, compreso quello padovano. La presenza degli abati cistercensi deve aver trasmesso in qualche modo il loro modulo per le planimetrie dei mendicanti, modificandone e/o influenzandone l'assetto. Schenkluhn, parlando a proposito dei conventi degli ordini mendicanti, rilevava questa ispirazione cistercense nelle fabbriche conventuali mendicanti. Notava che il "progetto ideale cistercense" rivela come le chiese dei monasteri cistercensi fossero in realtà destinate ad essere un ambiente isolato

¹⁰ Pierri, *Il convento degli Eremitani a Padova nel Duecento (1242-1300)*, pp. 69-70

¹¹ Pierri, *Il convento degli Eremitani a Padova*, doc. n. 29: nomina da parte del priore Taddeo e dell'intero capitolo, di un procuratore del convento degli Eremitani di Padova nella causa contro Negro del fu Gaiferio di Giovanni di Zaccaria: 12 ottobre 1283

¹² Pùlisci, *Architettura agostiniana. La casa di Padova*, pp. 72-73

degli interi complessi. Complessi laddove in realtà il chiostro del capitolo doveva essere al centro. La chiesa permaneva nel quadrato non superando eccessivamente le misure del chiostro.¹³ Chiaramente Schenklunh, riguardo alla sua ipotesi, teneva in conto di come non si potesse prescindere dalle irregolarità che si incontravano negli insediamenti dei Mendicanti nelle città.¹⁴ Anche Pistilli¹⁵ affronterà l'argomento, affermando che parlare di impulsi centralistici prima del 1274 sia inappropriato e che l'influenza cistercense sull'architettura (in accezione eremitana) sia una congettura eccessiva. In seguito, Pistilli nella sua discussione spiega le motivazioni che lo spingono a non voler rendere banale l'argomento, considerando che prima del 1274 l'acquartieramento delle congregazioni si svolgeva pressoché in strutture preesistenti.¹⁶ Citando Pistilli:

gli Eremitani avevano finalmente l'occasione di misurarsi, spalla a spalla, con i tradizionali Ordini mendicanti e a mo' di *exempla* si materializzavano i loro complessi conventuali, talora distanti dall'essere ultimati o al momento in fase di progettazione. Ma non solo. In effetti, la messa in pratica di un programma stanziale organico e pressoché seriale aveva radici lontane. Senza scomodare di nuovo i Cistercensi, a influenzare dal di fuori un siffatto modo di agire dovevano aver contribuito sia le Costituzioni domenicane, sia il ritorno alle origini in cui operavano i Predicatori piuttosto che i Francescani, guarda caso negli anni appena successivi alla *Magna Unio*. Soprattutto tra i primi, e a seguito dell'elezione a generale di Umberto di Romans, si era distinta una più rigida condotta, tesa tra il tanto a riaffermare anche un'identità nel campo edilizio che fosse subordinata alle restrizioni espresse dagli *Statuta* parigini del 1228.¹⁷

Sarà, quindi, con il 1290 e con il II capitolo delle Costituzioni di Ratisbona che si decreterà l'edificazione di chiostri, chiese e ambienti secondo obiettivi logistici per il rilancio dell'Ordine. Rilancio che passava pure per la riformulazione e il riassetto funzionale dei propri insediamenti.¹⁸ Non è facile capire con esattezza, però, l'assetto

¹³ Schenklunh, *Architettura degli Ordini Mendicanti*, p. 231

¹⁴ Ivi, p. 232

¹⁵ P. F. Pistilli, *Identità nella forma. Gli Eremitani agli albori e la serialità di un'architettura conventuale*, in «Monografie storiche Agostiniane», (collana n. 13), Tolentino, 2020

¹⁶ Ivi, p. 11

¹⁷ Ivi, pp.16-17

¹⁸ Ivi, p. 20

planimetrico originario delle prime età dei conventi mendicanti, nonostante siano state avanzate delle ipotesi di tipizzazione. Giuliano Romalli, per esempio, ritiene che nel corso del Duecento gli ambienti conventuali eremitani fossero organizzati in un'unica ala, perpendicolare alla chiesa all'altezza dell'area presbiteriale. Sempre secondo Romalli, il braccio conventuale era sviluppato al pian terreno in sagrestia, sala capitolare e refettorio e al livello superiore in dormitorio. In molte soluzioni, i riscontri archeologici, hanno rilevato anche la presenza di un porticato in legno a copertura dell'ala conventuale.¹⁹ La soluzione di Romalli è sostenuta anche da Pistilli, il quale ritiene che lo sviluppo del chiostro si articolasse nell'aggiunta di un'ala parallela alla chiesa.²⁰ Solo più tardi con l'aumento della comunità, si edificarono gli altri ambienti a completamento del quadrato claustrale nel corso del Trecento.²¹

Tornando al convento degli Eremitani di Padova, si potrebbe valutare la possibilità di considerare la compiutezza degli spazi conventuali (nello sviluppo precedentemente descritto e ipotizzato da Pistilli e Romalli) alla data del secondo capitolo generale svoltosi in città il 4 maggio 1315. Le difficoltà economiche incontrate dai frati per coprire la loro chiesa con un soffitto stabile erano già state superate nel 1306 grazie alla mediazione di Fra Giovanni degli Eremitani, un'informazione che ci permette di ipotizzare la possibile chiusura del quadrato claustrale alla data del 1315.²² In merito a questa figura, Giovanna Valenzano²³ e successivamente Pùlisci nella sua tesi di dottorato, hanno riordinato e corretto le precedenti considerazioni su frate Giovanni degli Eremitani. Vengono, quindi, presi in considerazione due fonti per delineare l'immagine artistica di Giovanni che ne fanno emergere le competenze e la notorietà sia ecclesiastica che civile. La prima è la *Visio Egidii regis Patavie* scritta da Giovanni da Nono tra il 1317 e il 1334, il quale fornisce una descrizione di Padova vista attraverso gli edifici pubblici e privati, in molti dei quali Giovanni doveva aver lavorato.²⁴ Nella celebre visione egli viene definito come uno dei migliori architetti attivo in molte

¹⁹ G. Romalli, *Eremitani in città strutture conventuali e contesti urbani*, atti del convegno (Tolentino, 27-29 ottobre 2004) a cura di O. Ruffini, Tolentino, 2005, p. 84

²⁰ Pistilli, *Identità nella forma*, p. 45

²¹ Pùlisci, *Architettura agostiniana. La casa di Padova*, pp. 77-78

²² C. Pulisci, "La chiesa e il convento degli Eremitani negli anni di Alberto da Padova", in *Alberto da Padova e la cultura degli Agostiniani*, a cura di F. Bottin, Padova, 2014, p. 91

²³ G. Valenzano, *La cultura architettonica a Padova nel primo Trecento e Giovanni degli Eremitani*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di F. Toniolo e G. Valenzano, Venezia, 2007, pp. 277-307

²⁴ G. Valenzano, *Giovanni degli Eremitani, un "enzegnere" tra mito e realtà*, in *Medioevo: immagine e racconto*, atti del convegno internazionale di studi (Parma 27-30 settembre 2000), a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano, 2003, pp. 413-423

ristrutturazioni e opere pubbliche, così come nel nuovo assetto urbanistico della città. Il frate doveva rivestire un ruolo civile cruciale e al contempo vivere una vita religiosa conventuale molto attiva. Tant'è vero che lo possiamo incontrare in un folto registro del convento in cui compare sempre con il nome di *Iohannes magister*, a differenza di *enzegnere* o *enzegnerio* denominazione applicatagli piuttosto nelle fonti di carattere civico.²⁵ Nella documentazione raccolta della professoressa Valenzano e Pùlisci su Giovanni degli Eremitani, incontriamo delle informazioni interessanti sulla costruzione di alcuni ambienti del convento patavino. Per esempio:

Il 6 gennaio 1301 compare con altri 50 frati nell'atto d'acquisto, patrocinato dal sindaco del convento frate Nicola Mascara, col consenso del priore provinciale dell'ordine frate Agostino, del terreno di proprietà di Portafiore del fu Tommaso dell'Arena, che sarà adibito a sagrato e cimitero degli Eremitani.

Il 9 aprile 1303 Giacomo notaio del fu Giuliano fabbro fa testamento lasciando 10 denari di piccoli alla chiesa dei Santi Filippo e Giacomo all'Arena perché siano tenuti da frate Giovanni *magister*, tra l'altro denaro che gli stessi frati tengono "*pro opere ecclesie si plus dedisset ferramenta in opere dicte ecclesie quam debuisset*"!

L'11 settembre successivo il nome di frate Giovanni *magister de Padua* compare nella lista capitolare, composta da 42 frati, di un importante atto, in cui frate Federico, priore provinciale dell'ordine nella provincia della marca Trevigiana, essendo impedito *infermitate corporis* e da altri impegni legati al suo ufficio, concede la licenza al priore e al capitolo del convento di Padova di prendere una decisione relativa alla costruzione di edifici in muratura su parte del terreno acquistato da Portafiore del fu Tommaso giudice dell'Arena.

Il 13 settembre 1303, con altri 41 frati, *Iohannes magister de Padua* è presente all'atto capitolare in cui viene deciso che nel terreno acquistato da Portafiore vengano edificati strutture in muratura dove possano abitare i frati.²⁶

Come possiamo notare da queste voci di archivio, la figura di Giovanni è sempre associata alla discussione sull'edificazione o alla costruzione di nuovi ambienti della fabbrica eremitana; sono anni in cui, presumibilmente, il primo chiostro non era

²⁵ C. Pùlisci, *Il complesso degli Eremitani a Padova: l'architettura di chiesa e convento dalle origini a oggi*, tesi di Dottorato del Ciclo XXV, Università degli studi di Padova, 2014, p. 24

²⁶ Ivi, pp. 22-23

terminato e il secondo chiostro non era ancora stato nemmeno ideato dalla comunità dei frati. Il dato cronologico presente nel testo risulta peraltro interessante nella misura in cui andremo a ipotizzare la costruzione del refettorio sorto presumibilmente nello stesso momento e forse ideato dallo stesso architetto Giovanni degli Eremitani che iniziò i lavori nella vicina chiesa nel 1306 e li portò a termine nel 1309.

Durante la seconda metà del Quattrocento ci fu un aumento delle costruzioni dei conventi agostiniani con le edificazioni di nuovi fabbricati che dovevano comprendere vani accessori come foresteria, magazzini, ospedali, ecc... Rispetto a questa disposizione e alla situazione complessiva del convento dei frati nei secoli successivi, abbiamo alcune fonti grafiche e scritte che ci permettono di individuare il fabbricato nel suo stato generale. La cartografia storica rileva almeno la sagoma del convento, raffigurando gli edifici e le altezze delle coperture, come le cartine di Padova di Giuseppe Viola Zanini pubblicata nel 1658 (FIG. 1) e quella di Giovanni Valle del 1784 (FIG. 2). Per quanto riguarda invece le fonti scritte, il testo di Angelo Portenari del 1623 *Della Felicità di Padova*²⁷ e una descrizione del convento del priore Giovanni Matteo Giberti da Fra Sebastiano Padovano e del baccelliere Simone Padovano, conservata nell'Archivio Generale degli Agostiniani di Roma, provano a fare chiarezza sullo stato del convento sempre tra il XVII e il XVIII secolo.²⁸

Del testo di Portenari abbiamo varie citazioni riguardanti il convento come per esempio:

Il monastero de gli Heremitani è stato edificato a poco a poco dalli frati. Il dormitorio delli studenti fu anticamente fabricato: ma però la città di Padova lo finì nell'anno 1275, e rimborsò alli frati, quanto in tal fabrica havevano speso. Fu poi ristorato, ampliato, adornato, e ridotto a bellissima forma dal Reverendissimo Padre Maestro Christoforo Padovano Generale della Religione Agostiniana nell'anno 1566²⁹

E ancora riguardo ai chiostri del convento:

²⁷ A. Portenari, *Della felicità di Padova*, Padova, 1623, cap. XXVI, pp. 447-452

²⁸ Archivio Generale Agostiniano – da ora AGA, *Relazioni*, vol. III, segn. II, 5, Relazione del 25 novembre 1650. La relazione, stesa per il priore del convento padovano Giberti, è stata copiata da padre Saturnino Lòpez Bardòn, *De conventu patavino Sancti Iacobi et Philippi*, AGA, registro Dd. 5.

²⁹ Portenari, *Della felicità di Padova*, Padova, 1623, cap. XXVI, pp. 447-452

Il primo claustro fu fabricato parte nell'anno 1527, parte nell'anno 1535, e il capitolo fu in elegante forma ridotto nell'anno 1568. Il secondo claustro fu edificato nell'anno 1520 da Paolo Zabarella frate Heremitano di Sant'agostino, e Vescovo di Pari, come testimonia lo Scardeone con queste parole. *Is monasterium Heremitarum & aedibus, & porticibus sua munificentia spetiosus exornavit.* Il novitiato è stato fatto dalla nobile Signora Catarina Caligi, come si legge in due tavole di marmo collocate nel muro Meridionale di esso Novitiato.³⁰

Infine, parlando riguardo ad alcuni spazi del convento:

Il refettorio picciolo fu fabricato insieme con la libreria vecchia, che gli era congiunta, dal reverendo Padre Maestro Bellino Padovano Teologo preclaro, il quale fiorì intorno gli anni 1480. La infermaria, e forestaria fu fatta dal monastero nell'anno 1583 per opera & industria del reverendo Padre Maestro Giacomo Capponato Padovano uomo nelle predicationi, e nelli governi della Religione di gran valore: della qual fabrica sono queste memorie in marmo nelli muri Orientale e Settentrionale di essa³¹

Da queste descrizioni di Angelo Portenari possiamo sicuramente trarre una fotografia sommaria di quella che doveva essere la situazione del convento dell'epoca, nonostante le cronache di Portenari non siano precisissime, esse ci aiutano a ricostruire la storia degli spazi conventuali.

Allo stesso modo, nella già detta relazione del 25 novembre 1650 che incontriamo nell'Archivio Generale Agostiniano (AGA ndr.) troviamo una descrizione che ci presenta gli spazi del convento e la distribuzione delle stanze:

Il Monastero è situato con due claustri grandi, con circuito di 26 colonne di marmo, nel primo chiostro de quali vi sono le sepulture della natione Alemana, con epitaffii intorno, et il Capitolo, dove si fanno le funtioni dello Studio. Nel 2°, vi sono undeci apartamenti per Maestri e Graduati, con diverse camere et horticelli, et qualsivoglia

³⁰ *Ibidem*

³¹ *Ibidem*

appartamento ha la sua porta distinta, che viene nel chiostro. V'è anco la Cancelleria pubblica del Monastero et dui refettori, uno grande per l'estate, l'altro piccolo per l'inverno. Tra l'uno e l'altro claustro, vi è la scala pubblica del dormitorio, dove habitano li PP. Studenti et altri; nel qual dormitorio vi sono camere n° 30 habitabili, servendo l'altre piutosto per ornamento di detto dormitorio che per potersene servire. Passati li due claustri vi è la cucina grande, dove si scaldano li Padri, et, doppo d'essa, un altro cucinotto per gl'utensilii di detta cucina, con una corte scoperta e pozzo appresso il quale vi è il legnaro, stalla per bisogno de forastieri. In detto sito v'è una foresteria con camere 9 di sotto, e di sopra altre tante, parte per infermaria e parte per i Conversi e servitori di cucina. Sotto il detto claustretto, vi è il Novitiato, con scala da basso e horto; di sopra, scaldatoio, camera per il Maestro, salone per i novizzi et altre due camere per gl'istessi novizzi. Vi sono alla porta che viene nel 2° claustro due granari, sotto de quali vi è una cantina per uso del Monasterio³²

Riportando queste due ricostruzioni del convento, riusciamo ad avere quanto meno l'idea di quello che il fabbricato doveva essere al principio della sua ideazione. La problematica però è sempre la medesima: le fonti testuali in questione (come quelle grafiche) non sono contemporanee al periodo che stiamo studiando e raccontano una situazione di passaggio del convento che non è né quella attuale, né quella che stiamo ricercando. Non abbiamo né planimetrie né fonti di quell'epoca. Le trasformazioni del convento sono molteplici come leggiamo dal Portenari e, secondo la relazione dell'AGA, la cronologia è varia e ci fa rendere conto dell'importanza e della frammentazione della casa eremitana tra il XIII e il XVIII secolo. Un secolo, quest'ultimo, dal quale possiamo trarre delle notizie su quello che doveva essere il convento agli albori.

1.2. *Soppressioni Napoleoniche e caserma Gattamelata*

L'inizio dell'Ottocento per Padova e per il Nord Italia ha significato senza dubbio uno dei momenti più drammatici per il nostro patrimonio artistico. Le soppressioni napoleoniche hanno recato una quantità di danni immensa e portato via un numero

³² *De conventu patavino Sancti Iacobi et Philippi*, AGA, registro Dd. 5.

altissimo di opere d'arte, rendendo la vita di ogni storico dell'arte, che studia questi campi e in questi territori, molto più complicata.

Il decreto di soppressione della casa agostiniana padovana risale al 28 luglio 1806. Da quel momento i frati lasciarono la chiesa (che verrà successivamente riaperta nel 1808 e utilizzata come sede parrocchiale nel 1817) e gli ambienti conventuali vennero riutilizzati come caserma.³³

Della caserma "Gattamelata" ci sono, fortunatamente, delle planimetrie storiche che ci permettono di leggere lo stato della casa agostiniana nel 1803 (FIG. 3 e 4) (quindi prima di essere caserma) e del 1937 (FIG. 5 e 6), prima di essere colpita durante la Seconda Guerra Mondiale nel disastroso bombardamento alleato dell'11 marzo 1944 che ha coinvolto chiesa e convento. Risulta molto interessante consultare anche i catasti napoleonici (FIG. 7) e austriaci (FIG. 8 e FIG. 9), risalenti rispettivamente al 1815 e al 1845, nei quali si possono osservare i chiostri del convento nella loro composizione e nel loro assetto. Emergono le persistenze dei tre chiostri e, in particolare, a meno di errori planimetrici significativi e/o di omissioni, si nota che tra il catasto napoleonico e quello austriaco, per quanto riguarda il chiostro minore, non vi è l'indicazione del portico che doveva inizialmente essere presente all'epoca dell'istituzione della Caserma Gattamelata. A questo punto, occorre capire se si tratta di una scelta grafica, di una mancata segnalazione o dello stato dei fatti. È altresì vero che nella planimetria del 1937, parte della loggia è ancora indicata nell'ala orientale del convento; quindi, dipende se la situazione che troviamo nel 1845 sarà già quella che poi vedremo nel 1937 o meno. Detto ciò, non è possibile definire con precisione in quale anno siano stati effettuati i lavori di adeguamento a caserma da parte dei militari e, perciò, sapere quando furono smantellate le logge del chiostro minore.

Tornando alle planimetrie del 1803 (FIG. 3 e 4), esse risultano molto interessanti perché dovrebbero rappresentare lo stato del convento all'ultimo stadio prima di diventare caserma e, quindi, di essere stravolta dal cambio di destinazione degli spazi dell'edificio. In realtà, se la ricerca che si sta compiendo ha il *focus* dal XIII al XIV secolo, in quello che ipotizzeremo essere il refettorio, le informazioni che estrapoliamo dalla planimetria, non sono sufficienti per dare risposta ai nostri dubbi. In ogni caso, seguendo la linea di principio stilata a inizio capitolo, sarà comunque interessante

³³ Pùlisci, *Il complesso degli Eremitani a Padova*, p. 2

analizzare questa pianta. Difatti, senza commentare tutti i singoli spazi del convento, vediamo più generalmente la presenza di tre chiostri, dei quali il minore che si trovava addossato alla chiesa e al porticato. Le stanze si articolano tra l'ala orientale, l'ala settentrionale e quella occidentale che circondano il chiostro disponendosi in vani più o meno grandi, mentre sul lato chiesa non abbiamo vani abitabili ma solo portico al piano terra e al piano superiore stanze che si affacciano sul chiostro. Andando a ricercare indicazioni sulla destinazione degli spazi interni del chiostro minore, riscontriamo pochissimi vani segnalati, come quello dell'ala occidentale dove leggiamo scritto "Magazzino". Possiamo però rilevare, grazie alla disamina critica fatta da Pistilli e Pulisci, come la sagrestia³⁴ e la sala del capitolo³⁵ occupassero le prime due stanze al pian terreno dell'ala orientale, spazi che durante la Seconda Guerra Mondiale furono abbattuti e poi ricostruiti. Una situazione più complicata e spigolosa è l'identificazione dell'ex refettorio medievale. Come abbiamo riscontrato dal Portenari, si tratta di un vano del convento che ha cambiato spesso la sua posizione e, in alcuni periodi di massima capienza della casa eremitana in epoca rinascimentale, ne erano presenti addirittura due, riconosciuti nel salone che collega il chiostro minore a quello maggiore e nella grande sala rettangolare dell'ala occidentale del chiostro maggiore. Non è perciò facile stabilire attraverso la pianta del 1803, tanto meno quella successiva del 1937 (FIG. 5 e 6) quale sia la sua originale collocazione. Quello che possiamo dedurre però (argomento di cui si parlerà in maniera più approfondita nei prossimi capitoli), è che sicuramente doveva essere un ambiente molto grande, che occupava parte del chiostro e che si sviluppava a doppia altezza, riconoscibile probabilmente nello stanzone che occupa buona parte dell'ala occidentale del chiostro minore, che vediamo articolato in cucina, magazzino, stalla.

Non sarà comunque compito di questo elaborato sviscerare le vicende attributive riguardanti tutti gli spazi conventuali e prossimamente ci si concentrerà sul solo refettorio, per il quale entreranno in gioco anche le planimetrie, i prospetti e le sezioni del RIS di Padova, che fanno riferimento erroneamente all'ex convento di Sant'Agostino della stessa città (zona ex caserma Piave), pur essendo invece riferibili al convento degli Eremitani allo stato del 1803.

³⁴ Pulisci, *Il complesso degli Eremitani a Padova*, p. 153

³⁵ Ivi, p. 158

In termini generali, la situazione della casa eremitana al 1803 è quella di un edificio che ha sicuramente già subito molte trasformazioni, con l'aggiunta di un altro "chiosstro" oltre l'ala occidentale denominato cortile, con la frammentazione e aggiunta di alcuni spazi sempre nella stessa zona. Trasformazioni che si vedono amplificate ancor di più nella planimetria della "Caserma Gattamelata" del 1937. Qui troviamo una situazione che vede l'intero complesso adeguatosi alle esigenze militari dell'edificio. Incontriamo, dunque, grandi modifiche per quanto riguarda la redistribuzione interna degli spazi e sicuramente il loro utilizzo. È chiaro che, inoltre, la conservazione di tutte le strutture murarie interne agli spazi ex conventuali siano state molto compromesse. Oltretutto, la nuova risistemazione ha comportato lo spostamento o tamponamento delle aperture di porte e finestre storiche, aspetto non banale da tenere in considerazione nella ricostruzione di vani e ambienti affrescati. Si nota anche l'assenza del porticato sui lati Nord-Ovest del chiosstro minore che deve essere stato distrutto proprio durante la riqualificazione dell'edificio dal 1806 in poi.

Sarà però l'evento dell'11 marzo 1944, come già detto, a cambiare ulteriormente le sorti di questo edificio.

1.3. *Il Museo civico degli Eremitani.*

La storia dei musei civici padovani si incontra con quella del convento degli Eremitani alla fine della Seconda Guerra Mondiale. Alla riapertura nel 1880, il museo verrà sistemato nel quarto chiosstro del convento di Sant'Antonio da Camillo Boito, Eugenio Maestri e Alessandro Prosdocimi, allora direttore del museo che dovrà affrontare il disordine espositivo e le esigenze museografiche della collezione patavina. Prosdocimi, come le direzioni precedenti, notifica problemi sull'organizzazione e conservazione del patrimonio del museo e mette in luce la necessità di una sede più grande per ospitare i reperti. Scartate varie ipotesi, si arrivò alla decisione che l'area degli Eremitani sarebbe stata la "cittadella della cultura" di Padova scegliendo il convento come sede della mostra.³⁶ Il sito, culla archeologica e culturale della città, come precedentemente detto,

³⁶ F. Gay, *Il Museo Civico di Padova nel complesso degli Eremitani*, in «Rassegna di Architettura e Urbanistica.», a cura di Claudia Conforti, con la collaborazione di Nicoletta Marconi, Roma, 1997, n° 91, p. 60

era stato sfortunatamente colpito dal grande bombardamento che aveva distrutto la zona allora militare della città. Sebbene fosse una sede storica, la presenza della caserma e la vicinanza alla ferrovia fecero del convento e della chiesa un punto del quale non si ebbe pietà in quegli anni di spietata belligeranza. La parte absidale fu persa quasi completamente, la struttura lignea del tetto, il controsoffitto e la cappella Ovetari furono distrutti sotto le bombe. Dei due chiostri non si salvarono il braccio orientale e il portico rimanente del chiostro minore, zona adiacente alla chiesa. Nel dopoguerra si demolirono i fabbricati a nord-ovest del convento, ristrutturati dal Genio Militare. I ritrovamenti di affreschi in quest'ala, farà sì che grazie alla Soprintendenza ai Monumenti si porti a compimento nel 1965 la conservazione artistica e architettonica dei due chiostri. Il progetto iniziale, per la verità, non era per niente conservativo. L'intento era quello di costruire a tutti i costi un museo all'interno della struttura conventuale, superando e abbattendo anche ruderi ben oltre le "necessità statiche" invocate dal genio militare. Le dichiarazioni del Genio Militare sono molto utili come fonte per la ricostruzione degli affreschi perché ci descrivono la situazione in cui si trovavano ancora nel loro contesto architettonico originario.

Si concluderà questa vicenda solo il 17 ottobre 1966, quando il Consiglio Comunale di Padova promulgherà il "concorso di idee per la nuova sede della Pinacoteca", conferendo a Franco Albini "l'incarico della consulenza circa i problemi del nuovo Museo Civico e per l'assistenza alla redazione del bando". Il progetto del museo prevedeva una parte di restauro dell'Ufficio Tecnico del comune dove sarebbe stata destinata la collezione archeologica e il lapidario, mentre l'oggetto del concorso riguardava la nuova pinacoteca con settemilaquattrocento metri quadrati per le collezioni di pittura e scultura. Tra i vari progetti si premiò quello di Maurizio Sacripanti.³⁷ A causa di una disputa progettuale, però, nel 1968 il verdetto della vittoria venne annullato il verdetto della vittoria.

Il consiglio comunale aveva già affidato la consulenza di Franco Albini ad Alessandro Prosdocimi (direttore del museo) nel 1965 e questo comportò l'avvio del progetto di Albini, Helg e Piva che ebbe inizio del 1969. Nel progetto, oltre alla presa in considerazione degli altri vani del convento, sarà il chiostro minore ad essere protagonista di stravolgimenti dati da nuovi fabbricati, forme e materiali. Stravolgimenti

³⁷ Ivi, p. 63

che ne faranno un nuovo edificio, difficilmente riconoscibile rispetto al suo presunto aspetto medievale. La scelta è stata sicuramente quella di non fare un restauro di fantasia secondo lo stile di inizio XIX secolo, poiché si valutò l'impossibilità di recuperare la forma primordiale del monumento.³⁸

Al contrario del progetto comunale, quindi, l'intervento dello studio milanese cercò di differenziare le nuove integrazioni, utilizzando i nuovi supporti strutturali e proponendo la ricostruzione delle parti del convento perdute con materiali e forme nuove. La Soprintendenza rifiutò il primo schema planimetrico che incorporava la schiera di case trecentesche lungo via Porciglia, dovendo ora il museo inserirsi tra case ed ex convento, ma accettò la formula che oggi vediamo. Essa è rappresentata dalle gallerie sopraelevate del chiostro minore che suggeriscono l'antico porticato andato perduto; dalle scale addossate al lato della chiesa e da tutta la serie di collegamenti e rifiniture moderne che si intrecciano al restauro delle rimanenze storiche.³⁹

Arrivando quindi ai giorni nostri, incontriamo uno spazio espositivo museale che suggerisce a fatica come doveva essere realmente l'ambiente originale. In particolar modo, il chiostro Albini del neo Museo Civico degli eremitani mostra una situazione assai compromessa. Questo rende difficilissimo stabilire quali siano gli ambienti trecenteschi del convento. L'osservazione in questi casi ci aiuta nello scoprire i dettagli e gli indizi delle preesistenze lasciatici dai restauri e da tutte le vicende susseguites nei secoli. Però, queste non sono sufficienti a dimostrare o a stabilire un'immagine uniforme del convento. Un esempio su tutti è quello della sala occidentale del chiostro minore che è totalmente stravolta dalle superfetazioni del contemporaneo. In quel vano doveva esserci l'antico refettorio trecentesco con gli affreschi di Pietro da Rimini (staccati nella fase dei restauri novecenteschi, ora esposti in parte al museo) e questo non permette un'analisi diretta dell'opera e dello spazio.

³⁸ Ivi, p. 64

³⁹ Ivi, p. 70

2. Il refettorio medievale nel complesso architettonico del convento.

Come si è detto, il *focus* sarà l'individuazione del refettorio e la sua disamina critica e storica. Nello scorso capitolo sono già stati fatti degli accenni a questo spazio del convento, che verranno approfonditi nella seguente sezione.

Innanzitutto, secondo l'Enciclopedia italiana Treccani, il refettorio:

Negli edifici destinati ad abitazione collettiva, sia essa stabile (caserme, collegi, carceri, conventi, ospizi, ecc.) o temporanea (scuole), il refettorio è il locale in cui si prendono i pasti in comune. Esso ebbe un'importanza e un posto predominanti nelle antiche costruzioni monastiche, delle quali, specie nelle prime comunità di tipo eremitico e in Oriente fu la parte architettonicamente più notevole. Mentre infatti nei monasteri più recenti e in tutti più o meno quelli occidentali, si ebbero vari locali destinati alla riunione o al lavoro in comune, come le sale capitolari, le biblioteche, i laboratorî, i magazzini, ecc., nei cenobî più antichi e in quelli orientali di ogni epoca il refettorio fu l'unico luogo di raccolta dei monaci e l'unico ambiente, perciò, di vaste dimensioni.⁴⁰

La definizione classica del refettorio lo presenta come uno dei luoghi più importanti nei conventi e nei monasteri, insieme alla sagrestia e alla sala capitolare. È uno spazio destinato ai pasti e alle riunioni dei religiosi, ma anche dei laici nei casi in cui fosse presente uno *studium*. La distinzione tra Oriente e Occidente, anche in senso cronologico, è evidente; tuttavia, possiamo considerare il refettorio, in generale, come un luogo di ritrovo, ristoro e preghiera nei conventi e nei monasteri. Questo spazio doveva avere una dimensione sufficiente per ospitare la comunità che viveva nell'edificio e rivestire un'importanza paragonabile a quella della sala capitolare o della biblioteca. Era concepito come uno spazio utile per l'uso quotidiano, con dimensioni che rispondevano alle esigenze specifiche del convento in cui era situato. Bisogna considerare, comunque, che nei secoli questo specifico vano dei conventi potesse cambiare, proprio a seconda della quantità di frati e fedeli frequentatori del complesso. Considerando poi gli aggiornamenti di stile e i cambi di utilizzo delle sale o le aggiunte

⁴⁰ G. Rosi, *Refettorio* (voce), in Enciclopedia italiana Treccani, 1935, https://www.treccani.it/enciclopedia/refettorio_%28Enciclopedia-Italiana%29/, (18/10/2023)

di chiostrì nelle comunità in espansione, possiamo sicuramente dedurre che la ricerca della forma originale dei refettori non è un'operazione facile nella maggior parte dei casi.

Infatti, il caso del refettorio del convento degli Eremitani di Padova appare emblematico. Secondo le fonti, nel corso dei secoli questo spazio è stato modificato e spostato in diverse posizioni all'interno del convento. Considerando l'evoluzione strutturale dell'edificio, è possibile ipotizzare l'esistenza di un refettorio medievale e di due refettori rinascimentali: «Il refettorio picciolo fu fabricato insieme con la libreria vecchia, che gli era congiunta»⁴¹, circostanza che comporterebbe la presenza di un refettorio grande all'interno del convento riconoscibile secondo Pùlisci nel salone a tre navate dell'ala Ovest del chiostro maggiore.⁴² Questo in contrapposizione all'ipotesi di Prosdocimi che individuava il refettorio nell'ala Orientale del chiostro maggiore:

del lato verso via Porciglia del chiostro nord non parliamo perché esso fu ricostruito dopo il bombardamento del 1944 che lo aveva quasi completamente distrutto. Ricordiamo soltanto lo stupendo portale in pietra di Nanto, uno dei più nobili portali rinascimentali di Padova, che è databile, anche per i caratteri stilistici agli anni attorno al 1500; il festone di fogli di lauro che lo decora si trova identico in un portale datato a quegli anni dell'abbazia di Praglia. A giudicare dall'iscrizione (HINC PRVDENS APIUM PETAS OPHELTIS) può essere stato il portale del refettorio.⁴³

Si tratta di un'ala del convento di enorme frammentazione dello spazio a differenza di quella individuata da Pùlisci che considera per la sua scelta, invece, i saloni più grandi del complesso come possibili candidati a refettorio. Le posizioni dei refettori negli ambienti indicati da Pùlisci sono confermate anche dalla *Relazione* del Portenari, che attesta ancora nel XVII secolo l'esistenza di due refettori, questa volta indicati come estivo e invernale. Possiamo difatti leggere che nel «secondo ci sono dui refetorii, uno grande per l'estate, l'altro piccolo per l'inverno».⁴⁴ Le informazioni fornite sono piuttosto limitate, tuttavia, indicano chiaramente la posizione dei due spazi dedicati ai

⁴¹ Portenari, *Della felicità di Padova*, Padova, 1623, cap. XXVI, pp. 447-452

⁴² Pùlisci, *Il complesso degli Eremitani a Padova*, pp. 167-169

⁴³ Prosdocimi, *Elementi per i restauri*, pp. 25-26

⁴⁴ Portenari, *Della felicità di Padova*, pp. 447-452

pasti dei frati all'interno del chiostro principale. Il refettorio più ampio, utilizzato durante la stagione estiva, sembra essere collocato nella vasta sala situata alla fine del braccio occidentale del chiostro maggiore. Al contrario, il refettorio più piccolo, adibito alle stagioni invernali e ricostruito nel Quattrocento da Padre Bellino, sembra trovarsi nella sala di mezzo tra i due chiostri nell'ala parallela alla chiesa.

In epoca medievale, durante la costruzione del primo chiostro, è probabile che fossero già presenti spazi utilizzati dai frati, tra cui almeno un refettorio. Un articolo di Pulisci sul convento degli Eremitani durante gli anni di Alberto da Padova, ci suggerisce che già nei primi anni del Trecento il convento fosse molto frequentato, implicando la presenza di un refettorio capace di ospitare un gran numero di frati.⁴⁵ Ciò che possiamo considerare certo, per ora, è che la ricerca di questa sala dovrebbe concentrarsi sul chiostro minore. Infatti, le fonti menzionano la costruzione del secondo chiostro, quello maggiore, solo dal 1520 in poi, come riportato da Portenari: «Il secondo claustro fu edificato nell'anno 1520 da Paolo Zabarella frate Heremitano di Sant'agostino, e Vescovo di Pari»⁴⁶.

Schenklunh considerava i monasteri cistercensi come la base sulla quale si svilupparono le fabbriche degli ordini Mendicanti. Di norma, in questi monasteri il refettorio si trovava nell'ala Ovest e al piano terreno con accanto la dispensa e cucina. Facendo un parallelo tra il convento domenicano di St. Jacques a Parigi e san Domenico a Bologna costruito verso il 1240, Schenklunh rimarca la posizione del refettorio come ambiente situato nell'ala Ovest del convento, in quanto l'ala est doveva essere occupata da sacrestia, sala del capitolo, dormitorio.⁴⁷ Inizialmente esso poteva essere stato previsto nell'ala sud del chiostro ma successivamente traslato per lasciare il posto alla funzione di studio a questa zona del convento. Nel corso del XIII secolo, infatti, i domenicani progettaron biblioteche sempre più grandi tanto da costruire edifici appositi e adibiti allo studio.⁴⁸ Comunque, ammette Schenklunh, la posizione dei refettori negli ordini Mendicanti non è divenuta canonica, nonostante sia osservabile nell'ala ovest in molti conventi, come ad esempio ad Agen, Canterbury, Gloucester, San Francesco a Bologna

⁴⁵ Pulisci, *La chiesa e il convento degli Eremitani negli anni di Alberto da Padova*, p. 166

⁴⁶ Portenari, *Della felicità di Padova*, pp. 447-452

⁴⁷ Schenklunh, *Architettura degli Ordini Mendicanti*, p. 233

⁴⁸ Ivi, p. 234

e Santa Maria Novella a Firenze.⁴⁹ Anche nel complesso agostiniano veronese di Sant'Eufemia, il refettorio era collocato nel braccio occidentale del chiostro del capitolo. Nella stessa posizione si trovava pure il refettorio della casa minorita veneziana di Santa Maria dei Frari. Di nuovo, a Padova, quello del convento antoniano stava nella medesima posizione e, infine, in ambito agostiniano fiorentino il “refettorio vecchio” del convento di Santo Spirito.⁵⁰

Secondo le ricerche di Pistilli, sia Padova che Gubbio non si erano dotati di un refettorio prima del 1300:

Dati alla mano, i conventi si dotarono di un apposito refettorio ben oltre il 1300, e nei pochi casi appurati – tra i quali Tolentino, Gubbio e, verosimilmente, Padova – la sua realizzazione costituì pure l’opportunità per dilatare finalmente il convento con la costruzione di un secondo braccio, generatore di una nascente corte rettilinea di cui serrava il versante opposto alla chiesa. Di per sé non era una soluzione per nulla rivoluzionaria, tant’è vero che nel corso della seconda metà del XIII secolo i Cistercensi in Italia avevano fatto del braccio parallelo alla basilica un impiego sistematico a refettorio dei monaci. Tuttavia, per gli Eremitani, al pari degli altri Ordini mendicanti, questa era la sola via da battere in affollati contesti urbani. Pertanto, la nuova ala prevedeva quasi sempre un ulteriore livello abitativo, che serviva da naturale prolungamento del primitivo dormitorio. Dal momento che per gli Eremitani a Padova la spia di una dilatazione trecentesca del convento si regge su un’osservazione autoptica delle residuali aperture nel braccio del ‘chiostro minore’, da cui ragionevolmente provenivano i murali riminesi che sino al 1873 erano ricordati in un salone a pianoterra definito come refettorio⁵¹

L’asserzione di Pistilli si allinea con quella di Puliscì e ribadisce:

Generalmente il salone per i pasti che i frati dovevano consumare in comune si trovava nel lato del chiostro dirimpetto alla chiesa, quindi nel nostro caso nel braccio settentrionale. Questa sistemazione è molto plausibile, giacché tra i due

⁴⁹ *Ibidem*

⁵⁰ Puliscì, *Il complesso degli Eremitani a Padova*, p. 168

⁵¹ Pistilli, *Identità nella forma.*, p. 45

chiostri si conserva una grande sala con delle volte a crociera senza costoloni che senz'altro risalgono nell'attuale veste al XV secolo.⁵²

Considerando gli approfondimenti di Schenklunh e le argomentazioni di Pistilli e Pùlisci in merito a questo spazio, applicato al caso di Padova, bisogna poi far riferimento agli affreschi riminesi che occupavano un'intera parete del "piano terra" di una sala degli Eremitani. Ebbene, questo ciclo di Pietro da Rimini risulta molto importante, proprio perché in molti casi la critica (come vedremo nel quarto capitolo) ha considerato questi affreschi come appartenenti al refettorio medievale del convento. L'asserzione per la quale queste pitture occupassero un'intera parete del piano terra di una sala del convento stride con le reali dimensioni degli affreschi che, già secondo le dichiarazioni e descrizioni dei restauri avvenuti tra il 1872 e il 1873⁵³, occupavano una parete della sala con al centro la crocifissione e le altre storie di Cristo e Maria. Come vedremo successivamente, questi affreschi avranno delle dimensioni tali da occupare un'altezza media di più di un solo piano abitabile. Risulta, quindi, errato considerare il braccio parallelo alla chiesa come il luogo dal quale provengono le pitture riminesi e individuare in questo punto il refettorio trecentesco. Infatti, il braccio parallelo alla chiesa risulta essere disposto su due piani distinti.

Un'altra questione è il periodo di costruzione di quest'ala del convento. Come abbiamo potuto constatare nel capitolo precedente, la digressione effettuata nel paragrafo "*Le origini*" in merito alla figura di Giovanni degli Eremitani, ci torna molto utile come informazione da sfruttare per una possibile datazione della costruzione dell'antico refettorio del convento. Cercheremo comunque di evitare di dare una data precisa di costruzione di questo ambiente, in quanto le ricerche effettuate da Giovanna Valenzano e poi da Carlo Pùlisci nella sua ricerca di dottorato, non parlano direttamente della costruzione di un refettorio e tanto meno in maniera specifica di quell'ala dell'edificio. Non abbiamo dati certi degli interventi di Giovanni degli Eremitani sul complesso, come tuttavia non ci sentiamo di escludere la possibilità che l'architetto abbia lavorato anche in questa zona del convento. Presumiamo, però, che sia considerabile il primo

⁵² Pùlisci, *Il complesso degli Eremitani a Padova*, p. 166

⁵³ F. Sacchetto, *Relazione dei più importanti lavori iniziati o condotti a termine dalla commissione conservatrice de' monumenti pubblici della città e provincia di Padova negli anni 1872 1873*, Padova, 1974, pp. 11-12

decennio del Trecento come un periodo cronologicamente attendibile nel quale inserire l'edificazione di questo ambiente. Infatti, tra le carte conventuali conservate in Archivio di Stato troviamo l'attestazione più antica che menziona un refettorio il 13 giugno 1348, in un atto di Pietro del fu Giovanni Alvarotti, redatto "*in loco qui appellatur refettorio*".⁵⁴

Dunque, viste le grandi dimensioni della stanza, vista l'importanza che questo ciclo dipinto dovesse avere e l'appartenenza di questi affreschi a questa sala del convento, ci troviamo sommariamente in disaccordo con le considerazioni precedenti di Pulisci e Pistilli sul posizionamento del refettorio medievale del convento padovano individuato nell'ala parallela alla chiesa. Riteniamo, invece, che esso si dovesse trovare nel braccio occidentale della fabbrica eremitana, avendo valutato che l'ambiente citato nel 1348 fosse proprio il grande vano decorato con le pitture di matrice riminese. Probabilmente, in seguito quest'ambiente cambiò d'uso e le pitture murali si rovinarono e furono dimenticate per essere riscoperte solo nell'Ottocento ed essere strappate dal muro.⁵⁵

⁵⁴ Prosdocimi, *Elementi per i restauri*, p. 21

⁵⁵ *Ibidem*

3. Pietro da Rimini e il fenomeno della pittura riminese del Trecento.

In Pietro da Rimini riconosciamo il maestro che dipinse gli affreschi staccati conservati nel Museo Civico degli Eremitani di Padova dei quali si vorrà proporre una ricostruzione grafica nel prossimo capitolo. Intanto, nel seguente capitolo si proporrà un affondo sulla figura di Pietro da Rimini e sulla pittura riminese del Trecento. Sulla vita e la parabola artistica del pittore non ci sono pervenute molte fonti documentarie e sarà l'analisi critica delle opere a ricostruire le tappe della sua carriera.⁵⁶ Non sarà certo obiettivo di questo elaborato fare una revisione del suo catalogo e tanto meno parlare in maniera approfondita di tutti gli artisti afferenti alla scuola riminese. L'idea, però, è quella di dare gli strumenti al lettore per inquadrare la personalità artistica del maestro insieme al contesto artistico di riferimento.

La scuola pittorica riminese, così come gli altri fenomeni artistici trecenteschi, ha goduto di una crescente attenzione a partire dalla fine dell'Ottocento. La rivalutazione dei cosiddetti "primitivi" ha consentito di approfondire la conoscenza di molti fenomeni artistici periferici del XIV secolo. La scuola pittorica riminese prende avvio a seguito del soggiorno giottesco in città a partire dal 1298 circa. Il grande maestro toscano vi giunse, infatti, per realizzare un vasto ciclo ad affresco con storie di San Francesco nella chiesa francescana di Rimini. Dell'intervento del maestro oggi rimane solamente il grande crocifisso che doveva ergersi sul tramezzo e che oggi è ricollocato nell'abside della stessa chiesa. Tra gli artisti riminesi, molti rimasero fedeli al Giotto assisiati, altri invece, come nel caso di Pietro, si aggiornarono sulle opere padovane del maestro, dilatando le figure e articolando con maggiore complessità gli spazi architettonici.

La critica, fino al XIX secolo, considerava vere le asserzioni di Vasari che attribuivano tutte le opere antiche esistenti in Romagna alla mano di Giotto e bottega, constatazione sistematicamente smentita dagli studi moderni.⁵⁷ Inoltre, fino agli anni Cinquanta del Novecento, si utilizzò la denominazione di "giottismo romagnolo" per definire opere e artisti di influenza giottesca dalle Marche, alla costa romagnola, fino alle Venezia.

⁵⁶ D. Benati, *La pittura del '300 in Emilia e in Romagna*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, Milano, 1986, pp. 650-651

⁵⁷ P. G. Pasini, *La pittura riminese del Trecento*, Rimini, 1990, p. 9

Federico Zeri, in due interventi del 1958⁵⁸ e 1971⁵⁹, mise ordine al fenomeno romagnolo suddividendolo in due sfere di influenza derivanti dalle opere di Giotto tra Rimini e Padova, considerandoli «gli unici centri di irradiazione degli stilemi giotteschi».⁶⁰

Tornando indietro cronologicamente nella storia della critica dei riminesi, i primi a condurre un'analisi sistematica dei dipinti e delle pitture di queste regioni furono Lanzi e Cavalcaselle, che identificarono un gruppo omogeneo nelle opere di Pietro e Giuliano da Rimini. Riconobbero che questa corrente artistica si estendeva su un'ampia area dalle Marche fino al Veneto.⁶¹ Nel XX secolo, Albert Brach, Raymond Van Marle e Luigi Coletti segnarono la prima vera fase di studio della scuola riminese. I loro saggi nei primi trent'anni del Novecento gettarono le basi per il riconoscimento della cosiddetta produzione romagnola, ricercando le influenze stilistiche di questo fenomeno pittorico e menzionando nuovi maestri come Giovanni Baronzio, Francesco e Neri da Rimini.

Anche Longhi, negli anni Trenta, dedicò un corso di lezioni sulla "Pittura del Trecento nell'Italia settentrionale,"⁶² soffermandosi sulla scuola riminese ed elevando la posizione di questi artisti a personalità di spicco con caratteristiche proprie e di alto rilievo.⁶³ Allo stesso tempo, Cesare Brandi organizzò una mostra sui riminesi del Trecento nel 1935, contribuendo al recupero e allo studio di molti capolavori prima sconosciuti agli studiosi. Da questa mostra si sviluppò un catalogo che tutt'ora risulta fondamentale per lo studio e il restauro delle opere dei riminesi diventando la base per la divulgazione e la valorizzazione di questi pittori.⁶⁴

Il dibattito critico subì una pausa durante la guerra riprendendo verso il 1965 con una mostra a Ravenna organizzata nei chiostri della basilica di San Vitale per il centenario dantesco. La presenza a questo evento di tavole, affreschi e codici miniati, era giustificata dal fatto che rappresentavano la testimonianza artistica più significativa della Romagna ai tempi di Dante. Inoltre, l'esposizione voleva ricordare anche la

⁵⁸ F. Zeri, *Una "Deposizione" di scuola riminese*, in «Paragoni», Firenze, 1958, pp. 46-54

⁵⁹ F. Zeri, *Una crocefissione giottesco-padovana*, in *Quaderni di Emblema 1*, Bergamo, 1971, pp. 33-35

⁶⁰ C. Guarnieri, *Il Maestro del coro Scrovegni e la prima generazione giottesca padovana*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», Padova, C, 2011, pp. 199-200

⁶¹ *Ibidem*

⁶² R. Longhi, *La pittura del Trecento nell'Italia Settentrionale*, lezioni tenute presso l'Università di Bologna nell'anno acc. 1934-35

⁶³ *Ivi*, p. 10

⁶⁴ *La pittura riminese del Trecento*, catalogo della mostra (Rimini, 20 giugno – 30 settembre 1935), a cura di C. Brandi, Rimini, 1935

chiesta di Santa Maria in Porto Fuori, purtroppo andata distrutta durante la guerra, che conservava cicli affrescati di Pietro da Rimini di grandissima rilevanza.⁶⁵ Tra la guerra e la mostra di cui parlavamo, il dibattito non si spense del tutto, anche grazie a figure come Alberto Martini e i suoi studi sui “maledettamente complicati riminesi” di cui discuteva insieme a Longhi scrivendo in una lettera:

Io, intanto, farò qualche scheda per il catalogo della Pinacoteca di Ravenna, e continuo a studiare quei pittori riminesi così maledettamente complicati [...]. P.S. Le invierò a giorni le fotografie della volta di Santa Chiara dopo il buon restauro che ne ha fatto il Raffaldini.⁶⁶

Martini scriverà di nuovo a Longhi in merito al restauro e lo stacco degli affreschi di Santa Chiara:

Egregio professore, come Le avevo promesso, Le invio le fotografie della volta di Santa Chiara dopo il restauro e il trasporto su tela: come risulta bene dal particolare questi affreschi rivelano una insospettata dolcezza nella definizione plastica delle figure, morbide e delicate nell’incarnato come carezzato da un sottile pennello impastato di colore e di luce.⁶⁷

Lo studioso diede, quindi, grandissima importanza ai lavori di Pietro da Rimini e dei riminesi in generale, trasmettendo successivamente anche a Carlo Volpe il materiale, sia fotografico che teorico, per sviluppare un’altra delle opere fondamentali per lo studio di questa scuola pittorica. Il *corpus* della pittura riminese di Carlo Volpe segnò una svolta nella ricerca, raccogliendo globalmente le attività dei vari maestri riconosciuti.⁶⁸ Grazie a questo contributo, sono state avviate nuove ricerche su questo fenomeno, cercando di delineare il periodo di fioritura della scuola riminese nei primi anni del Trecento, coincidente con l’attività riminese di Giotto prima di Padova, quindi tra gli ultimissimi

⁶⁵ Ivi, p. 11

⁶⁶ F. Trerè, «*Quei pittori riminesi così maledettamente complicati*»: *Alberto Martini e gli studi sulla pittura del Trecento a Ravenna.*, in «Ravenna. Studi e ricerche», Ravenna, 2017, XXIV, p. 107

⁶⁷ Ivi, p. 108

⁶⁸ C. Volpe, *La pittura riminese del Trecento*, Milano, 1965

anni del Duecento e il 1303.⁶⁹ Successivamente, Pier Giorgio Pasini nel 1978 e in altre successive edizioni degli anni Novanta tracciò un profilo della pittura riminese del Trecento facendo un'analisi della critica accurata e dando una panoramica delle opere riminesi ampia e dettagliata in un *corpus* simile a quello di Volpe.⁷⁰ Boskovits parteciperà allo studio dei riminesi in maniera preponderante, toccando argomenti come il cappellone di San Nicola da Tolentino e in generale riguardanti pittura tra la Romagna e le Marche ai primi anni del Trecento. Anche Benati nel 1995 darà il suo contributo con il catalogo della mostra “*Il Trecento Riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*”, dove apertamente egli dichiara di ispirarsi e di trovare fondamentale a distanza di sessant'anni la mostra del 1935 di Cesare Brandi. Si trattò di una mostra che diede il via ad una sistematica ricerca sulla scuola riminese di cui Benati ne elogia i caratteri peculiari. Successivamente, affermerà il primato di Giotto come punto di riferimento per gli artisti riminesi, i quali, partendo da Assisi, seguiranno le orme di quest'artista.⁷¹ Successivamente, Fabio Massaccesi e Alessandro Volpe apporteranno degli avanzamenti nello studio sulla pittura riminese con una preziosa rivisitazione sia di metodo che di visione del fenomeno, con ricerche anche su Pietro da Rimini. Per quanto riguarda Massaccesi, per esempio, sono interessanti gli approfondimenti sull'assetto architettonico di Santa Maria in Porto Fuori, mentre rispetto ai riminesi abbiamo degli studi sulla committenza nella Romagna pontificia di primo Trecento, nel catalogo della mostra di Roma di Palazzo Barberini del 2009,⁷² oppure studi sullo sviluppo delle croci riminesi. Alessandro Volpe, invece, affronterà la disamina critica di Pietro da Rimini sulla scia delle ricerche del padre Carlo Volpe. Di Alessandro Volpe sarà interessante la visione in merito al catalogo di Pietro da Rimini, sulla quale ci baseremo per la datazione e le considerazioni sugli affreschi padovani. Anche Alessandro Marchi darà il suo apporto nello studio della scuola riminese, definendo Rimini come una piccola capitale di un piccolo stato durante il Trecento, un'area che non aveva le strutture per ospitare le botteghe riminesi nel loro massimo momento di espansione. La famiglia Malatesta era in crescita in termini di potere e controllo del

⁶⁹ Ivi, p. 13

⁷⁰ P. G. Pasini, *La pittura riminese del Trecento*, Rimini, 1990

⁷¹ *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, catalogo della mostra (Rimini, Museo della Città, 20 agosto 1995 – 7 gennaio 1996), a cura di D. Benati, Milano, 1995

⁷² F. Massaccesi, *Committenza nella Romagna pontificia di primo Trecento*, in *Giovanni Baronzio e la pittura a Rimini nel Trecento*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Barberini, 2009), a cura di D. Ferrara, Milano, 2009, pp. 37-57.

territorio, ma non abbastanza in quel periodo per dare slancio in sola terra locale a questo fenomeno pittorico. Tanto meno le strutture conventuali ed ecclesiastiche risultavano sempre idonee ad accogliere questi artisti e a soddisfare le aumentate necessità lavorative tanto da comportare una vera e propria diaspora che, come abbiamo già constatato, portò a una grande movimentazione dei maestri riminesi su tutto il versante del nord Adriatico, tra le Marche, la Romagna e il Veneto.⁷³ Il fenomeno artistico riminese purtroppo si esaurirà come tanti altri a causa della pandemia di peste che travolse tutta Europa a metà del XIV secolo, non lasciando scampo a tantissimi artisti che nella prima metà del Trecento stavano raggiungendo soluzioni innovative e grandissimi successi in campo decorativo.

Per quel che riguarda Pietro, la mancanza di dati biografici (la data di nascita e di morte, ad esempio), ci costringe a basarci esclusivamente sulle opere firmate e sui documenti in cui è menzionato. Avvalendoci delle proposte cronologiche avanzate da Alessandro Volpe nella monografia dedicata a Pietro da Rimini, le date che hanno qualche collegamento con il maestro riminese sono: il 1309 dove c'è una firma di Pietro su un dipinto perduto a Cupramontana; più certa la data del 1318 con la decorazione del refettorio di Pomposa (FIG. 10, 11, 12); il periodo tra il 1317 e il 1325 durante il quale decora il Cappellone di San Nicola da Tolentino (FIG. 13 fino a FIG. 21); forse del 1320 è un'altra opera firmata da Pietro, il Crocifisso della cattedrale di Urbania (FIG. 22), che fino al 1974 stava nella chiesa di San Giovanni Decollato detta anche chiesa dei Morti; nel 1324 Pietro firma assieme a Giuliano un polittico perduto per l'altare della chiesa degli Eremitani di Padova; tra il 1329 e il 1334 l'artista decora la chiesa di santa Maria in Porto Fuori a Ravenna (FIG. 23, 24, 25); nel 1332 Pietro lavora all'abside di San Pietro in Sylvis a Bagnacavallo (FIG. 26, 27, 28); nel 1333 Pietro firma un dipinto «PETRUS DE ARIMINO MCCCXXXIII» da alcuni identificato come un murale raffigurante san Francesco proveniente dalla chiesa di San Nicolò a Jesi oggi conservato a Montottone, del quale però non si ha sicurezza sulla paternità; nel 1338 Pietro è a Rimini testimone in due documenti redatti presso una casa dei Canonici di S. Maria in Porto Fuori a Ravenna, nel primo, datato 14 febbraio 1338, «MAGISTRO PETRO PICTORE DE ARIMINO» prestava testimonianza su alcuni censi spettanti ai canonici di S. Maria in Porto Fuori a Ravenna per dei loro possedimenti a Rimini; nel secondo,

⁷³ A. Marchi, *La diaspora dei riminesi. Il Trecento riminese fuori Rimini*, in *Giovanni Baronio e il quadro di Rimini nel Trecento*, a cura di D. Ferrara, Milano, 2008, p. 69

datato 3 maggio dello stesso anno, l'artista ripeteva la dichiarazione, qualificandosi come «MAGISTRO PETRO PICTORE DE CONTRATA SANCTI BARTHOLI».⁷⁴

In attesa di presentare le opere attribuite a Pietro da Rimini, possiamo notare come la risistemazione cronologica delle opere firmate e dei documenti che lo nominano, risulti molto complessa e difficile da decodificare. Alcune date sono giustapposte con altre facendo sembrare che l'artista possa aver lavorato a più cantieri in diversi luoghi contemporaneamente. Questo comporta una grande difficoltà nel tracciare un percorso lineare e chiaro degli spostamenti di Pietro da Rimini, in una geografia delle opere che comunque dimostra un'ampiezza e ricercatezza dell'artista da parte di committenze diverse. Non sarà compito però di questo elaborato chiarire tutto il percorso lavorativo della vita del maestro riminese, percorso che tutt'ora non trova una quadratura logica secondo le informazioni che possediamo.

L'esordio di Pietro si ipotizza possa aver avuto luogo nei perduti affreschi di San Marco a Cupramontana (Ancona) sui quali, come anticipato, doveva esserci una firma (riportata da Anselmi nel 1906) che datava al 1309.⁷⁵ L'inserimento della sua figura come artista nel più ampio e già riconosciuto fenomeno pittorico romagnolo trecentesco, si deve all'unica opera firmata conservata, ossia il *Crocifisso* della Cattedrale di Urbania. Quest'opera datata in maniera incerta al 1320 rappresenta la *Croce* eseguita per la chiesa di San Francesco di Casteldurante, attuale Urbania, testimonianza di una prima e schiacciante prova della bravura e dell'attività di Pietro nelle zone del ravennate e delle Marche.⁷⁶ Difatti, prima delle ricerche di Delucca, Boskovits e Benati, il catalogo di Carlo Volpe (1965) rappresentava la figura di Pietro come autore di un gruppo molto ristretto di opere rispetto a quelle assegnategli successivamente. Si faceva riferimento a nomi di maestri anonimi come: il “Maestro del Refettorio di Pomposa”; il “Maestro di Tolentino”; “Maestro di San Pietro in Sylvis”; “Maestro di Santa Maria in Porto Fuori”. Stando invece alle ultime ricerche, si confermerebbero le attribuzioni di tutte queste opere a Pietro. L'effettiva somiglianza stilistica e tecnica con i lavori di Pietro ha reso il riconoscimento di queste opere come appartenenti ad un'unica bottega, dove artisti emergenti sotto la guida del maestro collaboravano nella decorazione di grandi cicli decorativi. Tutto ciò non negando una evidente diversità di approccio dei

⁷⁴ A. Volpe, *Pietro da Rimini. L'inverno della critica*, Milano, 2016, p. 57

⁷⁵ A. Anselmi, *Memorie del pittore trecentista P. da R.*, in «La Romagna», IX, 1906, pp. 443-447

⁷⁶ A. Rullo, *Pietro da Rimini* (voce), in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 83, 2015, [http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-da-rimini_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-da-rimini_(Dizionario-Biografico)/), 11/12/2023

vare collaboratori di Pietro che a seconda della committenza o dell'importanza del cantiere potevano mettere più o meno mano ai lavori secondo le loro interpretazioni. Iniziando proprio dal Refettorio di Pomposa (FIG. 10, 11, 12), al suo interno restano i tre riquadri della parete di fondo, con un *Cristo in maestà* affiancato dall'*Ultima Cena* e dalla *Cena miracolosa dell'abate Guido*, e i due frammenti sulle pareti laterali, raffiguranti dei *Monaci nello studio* e un'*Orazione nell'Orto*, sul cui ariccio è stata ritrovata un'iscrizione con l'anno 1318 «MCCCIIXX»⁷⁷. Invece, sono stati ricollegati stilisticamente al coro di Sant'Agostino a Rimini il dittico con *Storie di Cristo* dell'Alte Pinakothek di Monaco e la *Dormitio Virginis* e la *Natività* (FIG. 29 e FIG. 30) del Musée Fabre di Montpellier.⁷⁸ Queste opere offrono soluzioni più arcaizzanti, databili tra il 1315 e il 1318, dalle quali si evince sicuramente una fase iniziale del lavoro di Pietro. Vediamo, invece, nella decorazione del Cappellone di San Nicola da Tolentino, un grande passo in avanti nella maturazione stilistica del pittore. Secondo Bellosi: «Il ciclo di affreschi del Cappellone di San Nicola a Tolentino è la più importante e meglio conservata testimonianza della pittura riminese del Trecento».⁷⁹ La critica collega tale prova alle soluzioni assisiati di Lorenzetti nella Basilica Inferiore dalle quali il pittore deve aver preso spunto.⁸⁰ Il ciclo rappresenta le *Storie della Vergine*, *Storie di Cristo* e *Storie di s. Nicola, Evangelisti e Dottori della Chiesa*. Le decorazioni del cappellone di San Nicola sono datate tra il 1317 e il 1325 a causa della raffigurazione del miracolo operato da s. Nicola a beneficio di Antonio Parisini e Petrobono da Tolentino, scampati a un naufragio, avvenuto nel 1317. Bisogna considerare che la datazione dell'impresa va collocata anche entro il 1322, visto che le miniature dei *Commentarii in Evangelia, in Actus Apostolorum et in Apocalypsim*, attribuiti da Daniele Benati a Pietro, e scritti per conto di Ferrantino Malatesta nel 1322, dimostrano palesi riprese delle decorazioni di Tolentino.⁸¹ Inoltre, nell'inquadramento cronologico dell'opera, consideriamo anche l'anno di istituzione del processo per la canonizzazione del santo. San Nicola da Tolentino morì nel 1305 e fu acclamato dal pubblico subito dopo la sua morte; solo nel

⁷⁷ M. Salmi, *L'abbazia di Pomposa*, Milano, 1966, pp. 161-174

⁷⁸ M. Boskovits, *La pittoresca decorazione del cappellone di San Nicola e Tolentino*, atti del convegno (Tolentino, 4 - 7 settembre 1985), a cura di R. Marziano e N. Raponi, 1987, pp. 245-252

⁷⁹ L. Bellosi, *Ancora sulla cronologia degli affreschi del Cappellone di San Nicola a Tolentino*, in "I vivi parean vivi". *Scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento*, Firenze, 2006, pp. 414-426

⁸⁰ Rullo, *Pietro da Rimini* (voce)

⁸¹ D. Benati, *Gli affreschi nel Cappellone di Tolentino, Pietro da Rimini e la sua bottega*, in *Arte e spiritualità negli ordini mendicanti. Gli Agostiniani e il Cappellone di San Nicola a Tolentino*, atti del convegno (Tolentino, 1991), a cura di Centro Studi Agostino Trapé, Roma, 1992, pp. 235-242

1325 a Tolentino per ordine di Giovanni XII si istituì il processo di canonizzazione del santo e solamente il 5 giugno del 1446 fu canonizzato da Eugenio IV.⁸² In merito alla datazione di questi affreschi, essi fanno riferimento al periodo tra il 1317 e il 1325 al massimo, vista la presenza della firma di Pietro e Giuliano da Rimini del polittico dell'altare della chiesa dei Santi Filippo e Giacomo di Padova datato 1324 e ormai andato perduto, anno dal quale doveva essere impegnato nel ciclo dipinto del refettorio padovano. Considerata questa, perciò, una delle creazioni di Pietro da Rimini di più alto valore, essa funge anche da metro per l'attribuzione di altre opere del catalogo nella sua fase più matura, Carlo Volpe scrive in merito al "Maestro di Tolentino":

Alludiamo alla singolare opinione espressa dallo Zeri, secondo il quale la parte avuta in questa decorazione da Pietro da Rimini (già chiamato in causa dal Salmi e dal Toesca permutando i precedenti riferimenti d'obbligo al Baronzio) sarebbe di primo piano in un'esperienza "che tutto fa pensare sia la più antica" della sua vicenda, e "dove la sua presenza è riconoscibilissima con tutte le caratterizzazioni della sua scrittura già pienamente formate in gran parte delle Storie dedicate al Santo"⁸³

Così riaprendo sostanzialmente le porte alla figura di Pietro come esecutore del cappellone dedicato a San Nicola, già proposta come vediamo da Zeri e Toesca e successivamente confermata da Benati e Boskovits. Volpe e la critica, però, in passato hanno ritenuto erroneamente che Tolentino fosse una delle sue prime prove, constatazione assolutamente smentita dalle varie opere attribuite a Pietro di almeno un decennio precedenti a Tolentino.

Andando più nello specifico, all'interno del convento agostiniano marchigiano si incontrano delle soluzioni decorative molto mature con cromie preziose e con fasce divisorie che ritroveremo in molti dei suoi cicli successivi. Sempre secondo Volpe:

Giovandosi di questa libertà irrazionale nella impostazione della ribalta figurativa, il pittore non esita ad affidarsi con insistenza instancabile alle prerogative della penetrazione visiva, di ordine problematicamente naturalistico, entro l'inganno

⁸² L. Oliger, U. Gnoli, *San Nicola da Tolentino* (voce), in *Enciclopedia Italiana Treccani*, Roma, 1934, https://www.treccani.it/enciclopedia/nicola-da-tolentino-santo_%28Enciclopedia-Italiana%29/, 11/01/2024

⁸³ C. Volpe, *La pittura riminese del Trecento*, p. 46

d'una ridente visione del mondo. Vi prende vita una popolazione animatissima che mira ad un singolare traguardo luminoso per forza di puro colore, ma senza adottare, se non analogicamente, alcun elemento della tradizione mistica bizantina, che per volger di secoli ha ormai trasformato la propria forza poetica in artrosi simbolistica e in mero ideogramma, lontanissimo dalla pregnanza visuale delle prime scoperte di quella grande civiltà.⁸⁴

Volpe nota, quindi, molte delle caratteristiche riconosciute a Pietro: il sovraffollamento dei volti e figure nelle scene, la purezza dei colori, il patetismo e il superamento del bizantinismo in un'area dove la componente bizantina era molto marcata; caratteristiche sulle quali ha creato una sua personale cifra stilistica, rendendosi così riconoscibile nei suoi lavori. Anche Pasini in merito alle opere di Pietro da Rimini scrive, riferendosi però al *Crocifisso* di Urbania: «attirato dall'antichità e affascinato dalla realtà, e impegnato a trasfigurarle con la fantasia in forme nuove, preziose e piene di pathos».⁸⁵ Soluzioni, quindi, utilizzate molto nel corso dell'ideazione dei suoi lavori, le quali rivedremo anche nell'*Ecce Homo* del Museum of Fine Arts di Boston (FIG. 34) e negli affreschi staccati del Museo Civico degli Eremitani di Padova (FIG. 46-63b). L'attenzione di Pietro per l'antico è evidente nelle sue opere, d'altronde come Giotto nella Cappella Scrovegni non poté sottrarsi alla visione delle rovine dell'antica arena romana di Padova, pure Pietro nella stessa città (e magari anche nelle città di Rimini, Ravenna, dove aveva lavorato precedentemente) deve aver studiato le opere del grande maestro fiorentino e le forme e decorazioni degli antichi resti romani.

Spostandoci verso gli anni '20 del Trecento, Pietro realizzò le *Storie di Cristo e San Francesco* in San Francesco a Ravenna danneggiate durante la Seconda Guerra Mondiale di cui oggi si conserva la *Crocifissione* e una fotografia del *Sogno di Innocenzo III*.⁸⁶ Nel 1324, in correlazione stretta con gli affreschi del Museo Civico di Padova, abbiamo un documento che attesta l'esecuzione di un polittico di Pietro e Giuliano da Rimini ora andato perduto commissionato da frate Niccolò di Santa Cecilia. Questo doveva trovarsi sull'altare della chiesa dei Santi Filippo e Giacomo di Padova «ANNO DOMINI MCCCXXIII MENSE IUNII HOC OPUS FECIT FIERI FRATER

⁸⁴ *Ibidem*

⁸⁵ Pasini, *La pittura riminese del Trecento*, p. 90

⁸⁶ F. Massaccesi, *Nuovi argomenti per Ravenna 'riminese': affreschi di Giuliano e Giovanni Baronzio*, in «Arte cristiana», XCVI, 2008, 844, pp. 9-23

NICOLAUS DE SANCTA CECILIA ET FACTUM FUIT PER MANUS IULIANI [ET] PETRUCII DE ARIMINO».⁸⁷ In questi stessi anni si situano i perduti affreschi con *Storie di Cristo* e di *San Prosdocimo* della cappella vecchia di San Salvatore a Collalto presso Susegana (TV), realizzati dalla bottega di Pietro, forse per adempiere alle disposizioni testamentarie di Rambaldo VIII di Collalto, morto nel 1324.⁸⁸

Fu in tale momento che Pietro dovette lavorare anche nel refettorio del convento patavino agli affreschi dei quali forniremo la descrizione nel prossimo capitolo. Affreschi frammentari rappresentanti *Storie di Cristo e la Vergine*, di matrice giottesca vista anche la vicinanza con la Cappella Scrovegni, sui quali sono state avanzate varie proposte di collocamento all'interno del convento. Non ci occuperemo, però, in maniera esaustiva della datazione di quest'ultimi affreschi. Sarà importante comunque trovare un inquadramento temporale per poter procedere alla descrizione delle opere, con l'idea di mettere in collegamento la cronologia dell'edificazione del refettorio del convento con la decorazione dello spazio, aspetti che si affronteranno sempre nel prossimo capitolo.

Tornando al catalogo di Pietro, tra la fine del terzo e l'inizio del quarto decennio, si registrarono i cicli di affreschi ravennati presso le chiese di Santa Chiara a Ravenna e Santa Maria in Porto Fuori. Nella chiesa di Santa Chiara (FIG. 31, 32, 33) c'erano cicli di affreschi nell'abside, raffiguranti le *Storie della vita di Cristo* (*Annunciazione, Natività, Adorazione dei Magi, Battesimo, Orazione nell'Orto, Crocifissione*), quattro *santi francescani* (*Francesco, Chiara, Antonio da Padova, Ludovico di Tolosa*) e gli *Evangelisti e Dottori della Chiesa* collocati nelle vele della volta. Fu un ciclo pittorico di grande importanza, ed altrettanto sfortunato, che dopo la soppressione napoleonica delle Clarisse e la requisizione del convento della chiesa fu murato e l'ambiente ridotto a stalla e poi a teatro nel corso dell'Ottocento. Gli affreschi, oggi esposti nel Museo Nazionale di Ravenna, sono unanimemente attribuiti a Pietro e mostrano la sua estrema maturità artistica, anticipando certi elementi "espressionisti" della scuola bolognese successiva.⁸⁹

⁸⁷ A. Moschetti, *Studi e memorie di arte trecentesca padovana. III. Giuliano e P. da R. a Padova*, in «Bollettino del Museo civico di Padova», VII, 1931, pp. 201-207

⁸⁸ G. Fossaluzza, *Gli affreschi nelle chiese della Marca Trevigiana dal Duecento al Quattrocento*, Treviso, 2003, 4 vol., I, pp. 223-279

⁸⁹ P.G. Pasini, *Gli affreschi trecenteschi di Santa Chiara in Ravenna: il grande ciclo di Pietro da Rimini restaurato*, in *Nel nome di Giotto: la pittura trecentesca a Ravenna*, a cura di G. Morelli, Ravenna, 2012, pp. 116-159

Invece, nella chiesa di Santa Maria in Porto Fuori, bombardata nel 1944 e successivamente ricostruita, si trova un ciclo di affreschi, oggi conservati in nove frammenti. Questi frammenti, databili tra il 1329 e il 1333, rappresentano il *Giudizio Finale*, le *Storie dell'Anticristo*, le *Storie di Cristo e della Vergine*, e le *Storie di San Matteo e San Giovanni*. La commissione degli affreschi è attribuita a Ostasio da Polenta o Aimerico di Châtelus, arcivescovo di Ravenna.⁹⁰ Dipinti che furono studiati sempre da Martini, come abbiamo visto per Santa Chiara, e dei quali fu discussa l'attribuzione al nostro artista:

Il ciclo di Santa Maria in Porto Fuori è uno svolgimento e un impoverimento di questa linea stilistica, ed è probabile o almeno verisimile che qualcuno degli aiuti di Pietro - egli intervenne di persona forse nella sola parete Nord di Santa Chiara (Crocifissione, Battesimo, orazione nell'orto) - collabori a quell'ultima impresa a Ravenna (le precedenti, a San Francesco, spettano a Pietro)⁹¹

Considerazione che vede in disaccordo, invece, Alessandro Volpe che non associa i lavori a dei collaboratori di Pietro che, per Martini al contrario, avevano attuato un'opera di traduzione degli insegnamenti che il maestro gli aveva tramandato.⁹²

Inoltre, a Pietro vengono attribuite alcune tavolette tra cui: la *Deposizione nel sepolcro* sempre in Germaldegalerie (FIG. 35); la *Natività* e la *Dormitio Virginis* di Montpellier al Musée Fabre e della collezione Thyssen a Madrid (FIG. 36 e 37); il *Noli me tangere e Marie al Sepolcro* della Fondazione Cassa di Risparmio di Rimini (FIG. 38 e 39); un dittico con la *Crocifissione con la flagellazione e l'andata al calvario* e il *Giudizio universale con la lavanda dei piedi e la maestà* (FIG. 40 e 41) alla Altepinakothek di Monaco; una *Deposizione* a una *Natività della Vergine e adorazione dei Magi* conservate al Musée du Louvre a Parigi (FIG. 42 e 43); una rappresentazione dei *Funerali della Vergine* e la *Crocifissione* esposte alla Kunsthalle di Amburgo (FIG. 44 e 45).⁹³

⁹⁰ F. Massaccesi, *Per Ravenna trecentesca: nuove proposte per il patrimonio architettonico di Santa Maria in Porto Fuori*, in «Giornale di Storia dell'Arte», vol. 82, 2019, pp. 3-31

⁹¹ Trerè, «Quei pittori riminesi così maledettamente complicati»: *Alberto Martini e gli studi sulla pittura del Trecento a Ravenna*, p. 109

⁹² Ivi, p. 111

⁹³ M. Boskovits, *Per la storia della pittura tra Romagna e le Marche ai primi del Trecento II*, in «Arte Cristiana», LXXXI, 1993, pp. 163-182

L'ultima opera nota di Pietro potrebbe essere il san Francesco staccato dalla chiesa di San Nicolò a Jesi, ora conservato nel convento di San Francesco a Montottone in provincia di Fermo, dove compare una scritta tracciata in epoca moderna ma probabilmente tratta da un'originale esistente in un'altra parte del ciclo affrescato, che recita «PETRUS DE ARIMINO MCCCXXXIII».⁹⁴

Il progresso degli studi sul fenomeno artistico riminese non è stato molto rapido, per molto tempo la pittura riminese è stata considerata unicamente come un'espressione regionale del giottismo, furono valutate svariate opere marchigiane ed emiliano-romagnole di mano giottesca e bottega sfociando in una semplificazione sostanziale e sottovalutazione della scuola riminese. In questo quadro la figura di Pietro da Rimini, come si è delineato precedentemente, ha vissuto una forma di riconoscimento sempre crescente a mano a mano che gli studi si facevano più specifici, ha acquisito una fisionomia più precisa all'interno dei tanti maestri riminesi poi scoperti dalla critica. La sua risulta una narrazione vivace ed "espressionista", influenzato anche dagli esiti dell'arte senese e giottesca. Viene considerato poi uno dei pittori più ricettivi rispetto alle esperienze gotiche, mettendo in atto una narrazione patetica. Secondo Pasini, Pietro ebbe anche la capacità di trasformare il suo lavoro di bottega in una vera e propria impresa artigianale riuscendo a gestire e portare a termine cantieri di grande importanza, come abbiamo potuto constatare da Tolentino, nel refettorio di Pomposa, in quello di Padova, di Santa Maria in Porto Fuori e nel coro di Sant'Agostino, ecc....⁹⁵

È, perciò, su queste basi che nel prossimo capitolo si inizierà il vero e proprio lavoro di ricostruzione degli affreschi e dello spazio architettonico che li accoglieva. Si ipotizzeranno le esatte iconografie di tutti i frammenti presenti in mostra e nei depositi del museo e si ricostruirà, secondo lo studio filologico svolto nel secondo e terzo capitolo, l'aspetto del refettorio medievale trecentesco.

⁹⁴ Z. Murat, *Pietro da Rimini* (voce), in «Il complesso degli Eremitani a Padova. Un progetto interdisciplinare», <http://eremitani.beniculturali.unipd.it/artisti/PietroDaRimini#top>, 4/01/2024

⁹⁵ *Gli affreschi trecenteschi da Santa Chiara in Ravenna. Il grande ciclo di Pietro da Rimini restaurato*, a cura di A. Emiliani, G. Montanari, P.G. Pasini, Ravenna, 1995, pp. 43-45

4. I frammenti del ciclo affrescato e il loro contesto: ipotesi per una restituzione virtuale.

4.1. *Descrizione degli affreschi e vicenda critica.*

Gli affreschi di Pietro da Rimini, oggetto del nostro elaborato, sono attualmente staccati e dislocati, alcuni nella seconda stanza a destra della “sala di Giotto” del percorso espositivo del Museo Civico degli Eremitani di Padova e altri, a causa della mal ridotta condizione di molti dei pezzi, sono conservati nel magazzino del museo. I diciotto frammenti sopravvissuti allo stacco sono stati ricomposti in qualche caso in unici blocchi comprendenti più parti di diverse storie. La letteratura e i documenti delle amministrazioni locali parlano ampiamente di questo ciclo di Pietro da Rimini, spesso, però, senza provare ad addentrarsi in una vera e propria ricostruzione del suo contesto. A livello storico, invece, le fonti che ci parlano di questi affreschi sono pressoché inesistenti. Di fatto, non abbiamo né fonti sulla prima realizzazione, né iscrizioni relative all’anno di esecuzione o racconti specifici con descrizioni del convento che ci permettano di individuare il ciclo dipinto in un’ala certa del convento. L’ unica informazione che abbiamo a livello storico, sulla quale ci basiamo per l’attribuzione e la cronologia degli affreschi, è la famosa data della realizzazione del polittico per l’altare della cappella maggiore da parte di Pietro e Giuliano da Rimini nel 1324.

In merito alla composizione degli affreschi, Tiziana Franco affronterà la questione della ricostruzione della parete citando la descrizione di Caffi dove si nominano le scene presenti e il loro posizionamento: la parete era dominata dalla lunetta raffigurante l’*Incoronazione della Vergine* che stava al di sopra dell’*Ascensione*. Quest’ultima era accompagnata al lato nei due registri longitudinali dalla *Discesa di Cristo nel Limbo* e la *Resurrezione*. Nel registro sottostante, in uno scompartimento più grande, stava la *Crocifissione* che era accompagnata dalla *Natività* e l’*Adorazione dei Magi* delle quali abbiamo pochissimi frammenti. Per quanto riguarda la parte sottostante non si hanno né notizie né resti di quelle che dovevano essere le scene sotto la *Crocifissione*.⁹⁶

⁹⁶ T. Franco, in *Da Paolo Veneziano a Canova. Capolavori dei Musei Veneti restaurati dalla regione Veneto: 1984-2000*, catalogo a cura di G. Fossaluzza (Venezia, Fondazione Cini, 22 gennaio-30 aprile 2000), Venezia, 2000, p. 34

Tiziana Franco nella scheda dell'opera per il catalogo "Da Paolo Veneziano a Canova" ci presenta un'interessante descrizione di Michele Caffi del 1873 in un breve intervento nella rivista «L'arte d'Italia»:

grande figura di Gesù in croce, vicino delle braccia stanno per ciascuna delle parti due angioletti in atto di raccogliere in calici il sangue delle sue ferite. Ai lati del Gesù sorgono in ben minori proporzioni le figure dei due ladroni crocefissi, colle braccia accavallate attraverso delle croci e legate a tergo e colle gambe sensibilmente discoste l'una dall'altra. Sovra il capo buon ladrone è raffigurato un angelo, sopra quello del ladrone cattivo un demonio. Fra le molte figure che riempiono la rappresentazione, ve ne sono quattro a cavallo; è notevole una figura in iscurcio che piegasi verso il riguardante, e nel basso, a sinistra dell'osservatore è il solito gruppo delle pie donne attorno alla Maria svenuta.⁹⁷

E continua poi: «divisi in tre spazii longitudinali, dei quali ciascuno è suddiviso in tre compartimenti: tutti, meno uno rettangolari, separati fra loro da dipinta cornice, nei cui angoli e nelle medietà escono alcuni semibusti di santi». Questa descrizione del ciclo ci fornisce il destro per ipotizzare il programma iconografico e l'organizzazione spaziale delle pitture. Non avendo margini per formare un'ipotesi ricostruttiva certa, ci fermeremo a considerare in maniera solo teorica le possibili scene mancanti come da ricostruzione (FIG.80). Possiamo forse immaginare una *Visitazione* o un'*Annunciazione* visti alcuni frammenti non ben riconoscibili che potrebbero rappresentare le partizioni di queste scene, come anche, con la stessa modalità di Santa Chiara a Ravenna, potrebbero esserci stati dei *santi* o *apostoli* a figura intera. Abbiamo l'esempio del refettorio di Pomposa dove, dipinto dallo stesso Pietro da Rimini, troviamo la scena dell'*Ultima Cena*. In termini puramente logici e spaziali, essendo occupate determinate storie nella zona alta del ciclo e rimanendo libere solo le parti sottostanti, ci sarebbe spazio solo per delle storie precedenti alla nascita di Cristo visto la presenza della *Natività* e dell'*Adorazione dei Magi*.

Riguardo alle prime effettive notizie delle pitture di Pietro da Rimini, esse risalgono al 1873, quando gli affreschi furono staccati da una sala del convento non ben definita da

⁹⁷ T. Franco, in *Da Paolo Veneziano a Canova*, pp. 34-36

parte della commissione conservatrice dei monumenti della città e provincia di Padova.⁹⁸ La commissione stilò una relazione in cui si parlava di «uno stanzone terreno della caserma degli Eremitani» e si dice:

stavano neglette e tutte grommate di muffa e polvere, pitture a fresco che ricoprivano, dall'alto al basso, tutta una parete, e che rappresentavano la Crocifissione del Signore nel mezzo, e fatti del nuovo testamento all'intorno] ... [Detersi quei dipinti, apparvero condotti, parte sulla prima età del secolo XIV, parte sul cominciare del XV (sic), nè per verità spiccavano per gran merito. Ben volentieri la Commissione si sarebbe contentata che stessero al loro posto abbastanza custoditi per non perire, ma non avrebbe per certo desiderato di incontrare la grave spesa di levarli di là. Senonché il R. Comando militare a cui la caserma appartiene, dichiarò che il muro su cui stavano i frammentati affreschi dovea prontamente abbattersi per alzare colà nuova fabbrica; di conseguenza sarebbero stati quei dipinti distrutti.⁹⁹

La commissione, quindi, deliberò in data 27 febbraio 1873 il distacco di quegli intonaci e affidò il lavoro al pittore Antonio Bertolli di Padova. Nel passaggio di comunicazioni tra Andrea Gloria (vicepresidente della Commissione provinciale), L. Bianchi (capo sezione del genio militare) e il sindaco di Padova, tra gennaio e maggio 1873 si definì l'ambiente di grandi dimensioni dal quale provengono queste pitture come l'ex refettorio del convento.¹⁰⁰ Successivamente, in un articolo del 1873 Michele Caffi descrisse il ciclo di Pietro come: «essi coprono un'ampia parete, l'unica rimasta in piedi, di una cappella che sorgeva entro il primo chiostro», suggerendo, dunque, con il termine cappella un ambiente di diversa natura.¹⁰¹ Anche Andrea Moschetti nel 1924 scriverà in merito alla localizzazione dei dipinti di Pietro in “Guariento pittore padovano del XIV secolo”, affermando che il luogo in cui si trovavano i dipinti murali doveva essere:

⁹⁸ Archivio di Stato di Padova, *Atti comunali*, 2574, titolo IV

⁹⁹ *Relazione dei più importanti lavori iniziati o condotti a termine dalla commissione conservatrice de' monumenti pubblici della città e provincia di Padova negli anni 1872-1873*, Padova, 1874, pp. 11-12

¹⁰⁰ Archivio di Stato di Padova, *Lettera di L. Bianchi del 5 maggio 1873*, in *Atti comunali*, 1873, 2574, titolo IV

¹⁰¹ M. Caffi, *Pitture antiche recentemente scoperte in Padova*, in «L'Arte in Italia», 5, 1873, p. 51

il luogo, in parte abbattuto nel secolo scorso, in parte ridotto a stalla per la caserma che prese il nome dal convento, rivelò nel 1874 su una parete, destinata pur essa al piccone, dei bellissimi per quanto guasti dipinti, che la Amministrazione Municipale di allora, con zelo veramente degno di essere citato a titolo di lode, fece staccare e trasportare al Museo. Sono quei 18 frammenti di affresco, alcuni di ragguardevoli dimensioni, che io tolsi da un magazzino ove ormai giacevano dimenticati ed esposi lungo lo scalone che conduce alla Biblioteca, e che genericamente assunsero il nome di Scuola giottesca padovana. Contemporaneamente però allo stacco degli affreschi la Commissione conservatrice dei Monumenti di quel tempo, che aveva assunto l'iniziativa e la direzione dell'impresa, stendeva per mano di uno dei suoi più autorevoli membri, Giacomo Manzoni, pittore modesto quanto valente, una lunga descrizione e una pianta dei dipinti stessi, e ne ritraeva a penna i più importanti. Il muro veniva poi demolito insieme con quelle parti di affresco che per ragioni diverse non si erano potuti staccare; ma il confronto tra i frammenti staccati e le parti ad essi corrispondenti nei disegni del Manzoni ci fa fede della perfetta esattezza da questo osservata nella riproduzione dell'insieme e di tutti i particolari, anche di quelli oggi mancanti.¹⁰²

Purtroppo, come tanti altri studiosi prima della scrittura di questo elaborato, non sono riuscito a rintracciare i disegni del Manzoni, dei quali non rimane traccia tra le carte d'archivio. Essi sarebbero stati molto utili per una ricostruzione più certa degli affreschi, dei quali, però, abbiamo le descrizioni di Moschetti e Caffi presentate nella scheda delle opere da Enrica Cozzi¹⁰³:

nei Magi il gruppo di Maria col Bimbo fra le ginocchia ripete il gruppo della Cappella Scrovegni, e così nella Natività Giuseppe seduto avvolto nel mantello e pensieroso; ma quanta indipendenza in altri luoghi [...] Nella Natività Maria raccoglie al seno il Bimbo appena nato baciandolo e questo a sua volta le stende al

¹⁰² A. Moschetti, *Guariento pittore padovano del XIV secolo*, in «Atti e memorie della regia accademia di scienze, lettere, arti in Padova», 40, 1924, pp. 10-30

¹⁰³ E. Cozzi, in *Da Giotto al tardogotico: dipinti dei Musei civici di Padova del Trecento e della prima metà del Quattrocento*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 29 giugno – dicembre 1989), a cura di Davide Banzato, Franca Pellegrini, 1989, n. 4-21, pp. 57-64

collo le tenere braccine [...] E nei Magi cavalli e cammelli, che in Giotto avevano a mala pena forma belluina, qui sembrano ricopiati dal vero¹⁰⁴

Questa descrizione, in particolar modo, ci segnala la presenza di parti degli affreschi ormai andate perdute. Questi cavalli e cammelli, di cui parla Caffi nella sua relazione prima dello stacco, sono la dimostrazione della grande varietà di figure presenti nel ciclo dipinto e della bravura dell'artista che viene addirittura paragonato a Giotto nelle sue soluzioni. Continuerà sempre Moschetti in merito alla *Crocifissione*, con la quale egli cerca possibili confronti visuali:

Se i frammenti conservati al Museo ci fanno fede della bontà dei particolari, il disegno del Manzoni ci mostra nell'insieme un autore che preannuncia di più decenni l'avvento dell'Altichieri e di Avanzo. Poiché Avanzo nella Cappella di S. Giorgio evidentemente da esso deriva non solo nelle figure dei due ladroni ripetute quasi testualmente, ma nell'aggruppamento delle figure e nella distribuzione della scena. Il pittore degli Eremitani per primo, nell'arte padovana, infoltisce ed anima la scena di numerosi gruppi e di figure vivacissime e di cavalli e di cavalieri veduti di schiena e di prospetto; e, sempre per quella sua spiccata tendenza al naturalismo, ritrae fra i personaggi taluni con curiosi copricapo, ed uno perfino colla testa avvolta in un fazzoletto e con un cappellaccio posatovi sopra. In verità parlare dello Altichiero e di Avanzo, prima di conoscere questo disegno Manzoniano rimasto fino ad oggi sepolto nell'Archivio della Commissione dei Monumenti, era come voler costruire un edificio a cui mancasse uno dei piloni principali¹⁰⁵

Questo a rimarcare la grande importanza che i disegni di Manzoni dovevano avere, i quali ci avrebbero permesso di leggere in maniera più comprensibile il ciclo anche nelle sue parti mancanti, al netto della già complicata situazione in cui esso si trovava.

Ritornando alle vicende riguardanti lo stacco e la conservazione delle opere ai Musei Civici, esse, quindi, furono recuperate proprio dal Moschetti nel 1924, che le espose nella vecchia sede museale del Santo lungo lo scalone che conduceva alla biblioteca. Gli affreschi estremamente danneggiati, con cadute di colore e abrasioni della superficie

¹⁰⁴ A. Moschetti, *Guariento pittore padovano del XIV secolo*, p. 19

¹⁰⁵ Ivi, pp. 19-20

pittorica, furono poi recuperati da Ottorino Nonfarmale tra il 1982 e il 1993 che rinnovò l'equilibrio e l'armonia dei colori originaria. Il ciclo fu esposto, non completamente, nei nuovi Musei Civici Eremitani e molti dei suoi frammenti furono conservati nel deposito del museo.¹⁰⁶

Moschetti affrontò anche la complessa vicenda attributiva riguardante questo ciclo di affreschi. Egli rifiutava che le opere, riscoperte nel 1873, fossero di Guariento, come invece Vasari sosteneva localizzandoli in una cappella del chiostro: «Guariento pittor padovano, il quale, oltre a molte altre cose, dipinse la cappella maggiore de' Frati Eremitani di S. Agostino in Padoa et una cappella ai medesimi nel primo chiostro».¹⁰⁷ In ogni caso Moschetti non si oppose al confronto con Guariento che a suo parere poteva risultare da esempio per la costruzione della cultura visuale dell'artista, basata in primo luogo sulle opere del maestro Giotto nella vicina Cappella degli Scrovegni. Confronto al quale non possiamo sottrarci nell'individuazione e descrizione degli affreschi di Pietro, confermato anche all'epoca dalla Fitzgerald che lo definì “much more Giottesque”. Van Marle considerò gli affreschi opera di un “very good pupil” di Altichiero, al contrario Coletti e Suida ritennero di attribuire queste opere a un pittore di scuola romagnola. Sempre il Moschetti, però, una volta pubblicata la memoria del polittico del 1324, pose uno *stop* definitivo alle divagazioni attributive, indirizzando la critica nella sola individuazione dei maestri responsabili della realizzazione di quel polittico andato perduto: Giuliano e Pietruccio da Rimini. Salmi, dunque, nel 1933 ipotizzò la presenza di un'artista tra Giovanni Baronzio e Pietro, che Coletti nel '47 rapportò con gli affreschi di Santa Maria in Porto Fuori; Toesca nel 1951 notò somiglianze con le pitture del cappellone di San Nicola a Tolentino; sarà invece Zeri a mettere un punto fermo considerando la figura di Pietro da Rimini come unico realizzatore degli affreschi del convento padovano. Questo però con una cronologia piuttosto tarda, ma comunque non più avanti del 1340. La proposta di Zeri fu accolta positivamente dalla maggior parte della critica successiva, tra cui Bettini, Pallucchini, Carlo Volpe, Boskovits, Benati, D'Arcais. Molti di questi, però, affermarono che la *Crocifissione* era opera di Giuliano, anche perché, secondo Carlo Volpe, era priva dell'incisività e della forza che solitamente Pietro metteva nelle sue opere. Bettini

¹⁰⁶ F. Pellegrini, in *Guariento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte, 16 aprile-31 luglio 2011), a cura di D. Banzato, F. Flores d'Arcais e A. M. Spiazzi, Padova, 2011, p. 102

¹⁰⁷ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento a cura di P. Barocchi, Firenze 1967, II, p. 621

giustifica la committenza padovana grazie a un possibile scambio di contatti tra le varie comunità agostiniane, in questo caso con Sant'Agostino di Rimini:

è anzitutto ovvio pensare che, per ottenere i pittori di grido che avrebbero dovuto eseguire l'opera più importante della loro chiesa, gli agostiniani del cenobio eremitano di Padova si siano rivolti ai confratelli del S. Agostino di Rimini[...] nella vicenda complessiva dei due artisti tuttavia, queste opere possano essere assunte quale momento centrale e forse di svolta: in effetti in seguito soprattutto in Pietro s'intende - è ben avvertibile la traccia del soggiorno padovano.¹⁰⁸

Lo studioso, quindi, crede che agli Eremitani abbiano collaborato entrambi i riminesi, come Volpe ipotizza che Giuliano si sia occupato della Crocefissione, nonostante egli pensi che la maggior parte delle decorazioni si debbano a Pietruccio.

Proprio in merito a questo, Carlo Volpe scriverà nella sua monografia sulla pittura riminese del Trecento che:

nel contesto dei frammenti padovani non manca un brano intrinsecamente slegato e a sé stante, che ci induce ad avanzare l'ipotesi della collaborazione di Giuliano accanto al prevalente dominio dello stile di Piero. Ben poco della forza e della incisività, infatti, dell'arte di questo maestro mostra la figura del Cristo in croce, addolcito e svigorito nei volumi e nel movimento in un tentativo di intorbidito e dolcificato giottismo, mentre del tutto degno di Pietro gli sembra, per contrasto, la arrovellata passione [...] degli angeli che compiangono lo strazio del martirio, giusto in chiave più arcaica, più giottesca e più padovana, di quelli altrettanto mirabili di Santa Chiara a Ravenna. Se l'osservazione non è errata, essa andrà a rinforzare la connessione dell'attività padovana di Pietro con la data della presenza di Giuliano in quella città, compensando la incertezza della lettura della iscrizione del polittico perduto.¹⁰⁹

Seguendo, poi, la scia di Volpe, altri studiosi come Boskovits abbandonarono la tarda datazione che aveva assegnato lo Zeri agli affreschi di Padova, accostandoli alla data di

¹⁰⁸ S. Bettini, *La Chiesa degli Eremiti di Padova: 182 tavole nere e 17 a colori*, Vicenza, 1970, pp. 35-36

¹⁰⁹ C. Volpe, *La pittura riminese del Trecento*, Milano, 1965, p. 74

realizzazione del Polittico perduto, riscontrando come ci fossero anche molte analogie tra Padova e Tolentino. Sempre Boskovits, come Bettini, ipotizza che la committenza agostiniana di Tolentino abbia suggerito la figura di Pietro alla comunità del convento padovano.¹¹⁰ Ci troviamo più concordi, però, con le considerazioni di Tiziana Franco, la quale nella scheda del catalogo già precedentemente nominata, accoglie l'attribuzione delle pitture al solo Pietro. La studiosa nota come, nonostante la situazione conservativa sia piuttosto compromessa, resti visibile in maniera apprezzabile «la chiara, ma non banale, sintassi compositiva delle scene» e che anche la gamma cromatica dimostri raffinatezza in un modellato che definisce «dolce e fuso» che Giotto maturò a Rimini segnando profondamente la scuola di pittori locali. La Franco considera poi la figura del *Cristo* particolarmente dolce ricordandole proprio le caratteristiche dei crocifissi giotteschi. La studiosa commenta l'abbandono del corpo e la testa reclinata come i segnali del patetismo che Pietro ci ha abituati ad osservare in molte delle sue opere. Confronta poi il *Crocifisso* di Tolentino (FIG. 69) con quello di Padova, vedendoci somiglianze tra gli scorci dei nimbi (evidenti anche negli altri frammenti del ciclo padovano) e nell'esilità del corpo che caratterizza anche gli altri crocifissi da lui realizzati, allontanandosi così dal tono aspro e aggressivo della *Croce* di Urbania (FIG. 22).¹¹¹

Quindi, nella descrizione dei singoli frammenti si considereranno gli aspetti stilistici, iconografici e conservativi, i confronti con opere del catalogo dell'autore, eventualmente i riferimenti a opere di altri artisti dai quali Pietro potrebbe aver preso spunto o comunque dai quali potrebbe essere stato influenzato:

Incoronazione della Vergine (FIG. 46);

cm. 257x460

inv. n. 1544

La lunetta dell'*Incoronazione della Vergine* rappresenta la sommità del ciclo di Pietro da Rimini. Essa si presenta in una condizione conservativa piuttosto compromessa,

¹¹⁰ M. Boskovits, *La nascita di un ciclo di affreschi del Trecento: la decorazione della Cappella di San Nicola a Tolentino*, in «Arte Cristiana», Milano, 1989, p. 26

¹¹¹ T. Franco, in *Da Paolo Veneziano a Canova*, p. 37

nonostante sia ancora possibile scorgere colori, figure, volti e qualche piccolo dettaglio di assoluta raffinatezza. La forma di questo frammento di grandi dimensioni è dovuta alla tipologia detta a “carena di nave” del soffitto dell’antico refettorio del convento. Questa tipologia di copertura prevede una semicirconferenza (cuspidata o meno, a seconda del gusto del realizzatore) e a lato uno sviluppo di archi più o meno cuspidati e in numero variabile, che degradano verso l’appoggio del muro. Si tratta di una tipologia di soffitto che ritroviamo anche all’interno della stessa chiesa del convento denominata dei Santi Filippo e Giacomo, dove fu realizzata da Giovanni degli Eremitani la stessa copertura lignea. Questa forma del soffitto limita, quindi, la realizzazione di affreschi che dovranno seguire i perimetri dell’architettura. Pietro da Rimini, che negli anni si dimostrò capace di trovare soluzioni alternative, anche a Padova, dunque, riuscì a confrontarsi con questa tipologia di soffitto nel migliore dei modi. Egli, infatti, utilizzò la zona dell’arco maggiore come fosse una volta celeste nella quale viene ospitata una delle più gloriose scene delle storie della *Vergine*. La scena vede al centro proprio l’incoronazione dove *Cristo* posa la corona, ormai non più visibile, sul capo di *Maria*, la quale abbassa il capo e a braccia incrociate avvolta dal suo manto blu si predispone per farsi incoronare dal *Figlio*. Possiamo intravedere come le due figure principali sedessero su un trono con una predella che ormai facciamo fatica a riconoscere nella sua interezza. In prossimità del trono si possono ancora intravedere le figure e i volti di due *angeli musicanti* in piedi in atto di suonare strumenti musicali. Quest’ultimi, accompagnando musicalmente il grand’evento celeste, erano affiancati da altri due *angeli* genuflessi portatori di ghirlande di fiori sorrette da un drappo, i quali volgono uno sguardo di ammirazione totalmente rivolto alla protagonista, *Maria*. Dopodiché, ai lati della lunetta, incontriamo altre tre figure di angeli per parte, tra i quali quelli in piedi indicano verso il trono, mentre gli altri rimanenti sono inginocchiati in preghiera. È da considerare, poi, lo sfondo della scena, che vede, forse, l’accento del cielo, il quale doveva racchiudere tutta la composizione. Infine, notiamo il dettaglio dello scorcio prospettico nella finta architettura della cornice dipinta, in cui vediamo una grande ricerca e conoscenza dei fregi classici che sicuramente Pietro deve aver visto nella vicina arena padovana. Questi motivi classici sono intervallati da volti di santi o apostoli incastonati in compassi mistilinei nei quali queste figure si pongono in scorcio rivolti per assistere alla grande manifestazione di gloria dell’*Incoronazione di Maria*. Si tratta di cornici alle quali Pietro ci ha abituato costantemente e che sono soggette ad uno

sviluppo sempre più fine ed elegante. In particolar modo, proprio qui a Padova, il nostro artista dimostra un miglioramento nella riproduzione degli antichi esempi decorativi. Anche l'accentuato scorcio architettonico nelle demarcazioni delle scene dimostra grande attenzione alle opere giottesche sia a Padova che a Rimini, frutto di un gusto sempre più rivolto all'antico. Difatti, lo sviluppo di questa forma di decorazione, ebbe inizio a partire dal refettorio di Pomposa e da Santa Chiara di Ravenna, dove incontriamo un assetto geometrico fortemente accentuato fino ad arrivare a soluzioni più simili a quelle di San Pietro in Sylvis o di San Nicola da Tolentino (forse l'esempio più prossimo al refettorio di Padova). Per quanto riguarda i possibili riferimenti esterni di Pietro, troviamo una grande affinità con la composizione del Maestro del Coro Scrovegni dove, nella apice della parete destra della stessa Cappella Scrovegni dipinge proprio un'*Incoronazione della Vergine* (FIG. 64) con delle similitudini organizzative di spazi e figure molto simili a quella di Pietro. Visto che la datazione dei dipinti del coro della Cappella Scrovegni avviene in un periodo che va dal 1317/1320 al 1323,¹¹² possiamo constatare la possibilità che Pietro possa averli visionati nei pochi anni successivi (data la sua presenza a Padova già nel 1324);

Discesa cristo al limbo (FIG. 47);

cm. 264x280

inv. n. 1545

Passiamo dall'apice al secondo registro del ciclo pittorico. Questa scena si trovava nella sinistra dell'*Ascensione* essendo l'ultimo frammento di questo registro. Riteniamo che esso stesse a sinistra per la curvatura del tetto a carena di nave, di cui prima parlavamo in fase di descrizione della lunetta con l'*Incoronazione della Vergine*. Per quanto riguarda lo stato di conservazione, questo affresco, a differenza del precedente, risulta ancora più scialbato e privo di molte porzioni di colore. Nonostante questo, è ancora possibile la lettura iconografica della storia che rappresenta la *Discesa di Cristo al limbo*. Al centro della composizione, dunque, troviamo *Cristo* in veste bianca che regge il vessillo bianco a croce rossa e che afferra la mano di *Adamo* inginocchiato in un atto

¹¹² C. Guarnieri, *Il Maestro del coro Scrovegni e la prima generazione giottesca padovana*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», Padova, C, 2011, pp. 199-224

di liberazione dagli inferi. A destra vediamo rappresentata sullo sfondo una tomba aperta dalla quale fuoriescono varie figure di difficile riconoscimento e che di solito sono i giusti liberati o *Davide, Salomone, Eva*, ecc...; dietro alla tomba in secondo piano si trova, invece, il monte che accoglieva il luogo di sepoltura di *Cristo*. Dietro a *Gesù* vediamo poi un gruppo di angeli. In termini di rappresentazione riusciamo ancora a definire gli spazi e le partizioni dedicate alle varie figure della storia, di certo, però, risulta molto difficile recuperare il vasto numero di dettagli e la complessità patetica dei volti che Pietro inserisce di solito nelle sue opere. Comunque, in essi rimangono costanti alcuni elementi precedentemente visti ed analizzati come: i nimbi in scorcio e la cornice, che si manterranno come motivi perenni per tutte le rappresentazioni che andremo ad analizzare. Si trovano grandi affinità con la rappresentazione della *Discesa al Limbo* nel Cappellone di San Nicola a Tolentino (FIG. 65) dove la figura di *Cristo* vestito di bianco tende la mano a *Adamo*, reggendo il vessillo con croce rossa su campo bianco, simbolo del trionfo sulla morte. Inoltre, abbiamo un dettaglio probabilmente andato perduto nella soluzione padovana, che prevede la figura del male caratterizzata da un piccolo demone nero che viene calpestato da *Cristo* in segno di vittoria contro la morte. Chiaramente, la composizione di Tolentino, a differenza di quella di Padova, avendo a disposizione spazi più ampi, risulta più folta di personaggi anche se ciò non toglie che le due abbiano caratteristiche molto simili.

Resurrezione, Marie al sepolcro (FIG. 48);

cm. 264x280

inv. n. 1547

Questo frammento rappresenta la *Resurrezione di Cristo* e al contempo le Marie al sepolcro in venerazione del figlio di Dio. Scena che incontriamo nella parte destra del secondo registro del ciclo, vista la rotondità dell'angolo destro in alto, che dovrebbe rappresentare il punto di curvatura del soffitto a carena di nave. La composizione vede *Gesù* in piedi al centro della scena in veste bianca con il vessillo bianco a croce rossa sulla mano sinistra. *Cristo* si alza, quindi, dal suo sepolcro accanto a due angeli: il primo sorprendentemente girato di schiena con il nimbo in scorcio e la testa verso una delle Marie in dialogo con l'angelo; il secondo lo vediamo rivolto verso di noi con una mano che fa segno verso il luogo dal quale *Gesù* è risorto. Troviamo poi il gruppo delle

tre Marie sconcertate, delle quali si intravede il volto sconvolto dall'accadimento divino. Infine, in primo piano in basso ci sono dei soldati distesi malconci, ormai evanescenti data la scarsa conservazione del dipinto, mentre in alto intravediamo uno sfondo indistintamente blu del quale non è rimasto molto. In termini di confronto, Tolentino si presta sempre come ottimo punto di partenza per identificare il soggetto e la composizione dell'opera. Difatti, a Tolentino questa parte della scena si trovava nella parete sud-ovest nel secondo registro, esattamente in mezzo alla lunga pellicola di avvenimenti sequenziali dipinti da Pietro e bottega. Questa zona del ciclo tolentiniano è stata soggetta a una grossa perdita di campiture di colore che hanno lasciato intravedere addirittura la muratura sottostante. Nonostante non sia possibile fruire completamente delle immagini dipinte, si possono comunque individuare dalle rimanenze delle grandi affinità con la rappresentazione del frammento di Padova, riconoscendo il gruppo delle tre Marie, l'angelo rivolto verso di loro in dialogo, il vessillo del risorto, i soldati distesi di fronte al sepolcro (FIG. 70).

Ascensione (FIG. 49);

cm. 280x462

inv. n. 1546

L'*Ascensione* è, insieme all'*Incoronazione della Vergine*, uno dei frammenti più grandi rimasti. Esso a livello dimensionale si incastra perfettamente con la lunghezza dell'*Incoronazione* (462 cm.) e l'altezza delle due scene precedentemente descritte della *Discesa al Limbo* e della *Resurrezione* (280 cm.). Questo candida il nostro affresco staccato ad essere esattamente la porzione di pittura sottostante all'*Incoronazione*, e ad essere la scena di mezzo del secondo registro tra la *Discesa al Limbo* e la *Resurrezione*. L'iconografia di quest'opera rappresenta la salita di *Gesù* al cielo, figura che vediamo sorretta al centro da una serie di angeli specularmente disposti a destra e a sinistra di *Cristo*. Allo stesso modo, sono disposti altri due gruppi molto folti di angeli sulla parte alta della composizione, che vediamo librarsi in volo accanto all'ascensione di *Cristo*. In basso incontriamo invece dodici apostoli inginocchiati e la Madonna in gesto di preghiera e misericordia per il figlio che sta compiendo la sua ascensione a Dio. La rappresentazione di questa scena comprende tutti gli elementi visti precedentemente tra i quali i nimbi in scorcio, i panneggi plastici e morbidi, i colori accesi e i bianchi

candidi. Si possono ancora scrutare i volti di alcune figure che dimostrano la capacità di Pietro di porre pathos a sguardi ed espressioni. Notiamo nella Cappella degli Scrovegni, una formula di rappresentazione della scena dell'*Ascensione* (FIG. 66) molto vicina a quella di Pietro, a testimonianza di una visione diretta delle opere di Giotto nella cappella dell'arena padovana da parte del nostro artista riminese. Difatti, vediamo come, soprattutto per le figure disposte ai lati, ci sia la medesima conformazione in gruppi speculari di angeli e apostoli in adorazione della salita di Gesù al cielo.

Angelo annunziante e due angeli (composizione di 2 frammenti) (FIG. 50);

cm. 55x105

inv. n. 1530

Questi tre frammenti staccati formano un unico blocco dove troviamo tre figure, un *angelo annunziante* che doveva far parte dell'*Annunciazione*, la quale riteniamo potesse appartenere all'ultimo e quarto registro più vicino al terreno, e due angeli. Non è chiaro da che zona del ciclo dovessero provenire, ma sono molto simili a quelli presenti in un accorpamento di figure dove troviamo la *vergine annunciata*. Questi tre frammenti sono di forme e dimensioni diverse: il primo sulla sinistra sembra avere una forma cuspidata; il secondo in alto assomiglia di più alla forma degli evangelisti o santi e apostoli presenti nella cornice a decorazione del ciclo, anche se si differenzia dal compasso mistilineo che vediamo nella cornice; l'ultima figura sulla destra è proprio un angelo annunziante racchiuso in un clipeo polilobato. L'unica cosa che ci distoglie dalla possibilità che sia effettivamente un angelo annunziante riguarda le dimensioni che non superano i 30/40 cm. di larghezza e altezza. Lasciamo, dunque, la questione aperta vista la difficoltà di riconoscimento della rappresentazione.

Vergine annunciata e due angeli (composizione di più figure) (FIG. 51);

cm. 64x98

inv. n. 1534

La composizione di queste tre figure è simile a quella appena descritta. Qui riconosciamo più facilmente la *Vergine annunciata* accompagnata da una piccola

colomba dello spirito santo che si avvicina alla *Madonna* in preghiera, sempre inscritta in un clipeo floreale. Questa sorta di cornice attorno alla *Vergine* sarebbe il motivo per il quale riteniamo potesse far parte della stessa scena a cui apparterrebbe pure l'angelo visto nell'assemblamento di figure precedente. In alto ritroviamo l'altro angelo incastonato in una cornice quadrilobata simile a quella della composizione di frammenti precedente. Infine, l'ultima figura dipinta rappresenta un angelo orante nella stessa demarcazione cuspidata di cui parlavamo prima. È molto singolare, e altrettanto ben visibile, l'accento di una sorta di cornice nell'angolo a destra del frammento e in basso a sinistra. Non è chiaro come mai sia stata assemblata in questo modo la composizione staccata dal refettorio padovano, ma possiamo ritenere sempre utile la presenza di queste figure per la ricostruzione del ciclo affrescato.

Evangelista Luca? (FIG. 52)

cm. 40x40

inv. n. 1532

Riteniamo che questo frammento sia uno degli *Evangelisti* che dovevano decorare la cornice negli angoli dell'*Ascensione* effettivamente priva ad ora di queste porzioni di pittura. Consideriamo per esclusione che questo nello specifico potesse essere l'*Evangelista Luca* viste le sembianze di un uomo più giovane di età.

Evangelista Marco? (FIG. 53);

cm. 40x40

inv. n. 1533

Invece, quest'ultimo potrebbe essere l'*Evangelista Marco* data la folta barba. Visto l'orientamento del corpo e l'inclinazione della testa, crediamo che questo frammento potesse essere l'ultimo angolo mancante dell'*Ascensione*, ovvero quello in alto a sinistra.

Natività frammento con il bagno del bambino (FIG. 54);

cm. 85x120

inv. n. 1537

Questo dipinto rappresenta senza ombra di dubbio parte della *Natività* con la *Madonna* e il bagno al *bambino* e, in uno stato ormai compromesso, intravediamo la figura di una *levatrice* che versa l'acqua nella vasca dell'infante. Il recupero di questo frammento è fondamentale perché ci permette di ipotizzare la presenza di questa iconografia particolare nel ciclo affrescato. Come abbiamo potuto constatare dalle varie fonti storiche, essa doveva appartenere al terzo registro (quello della *crocifissione*) nella porzione di parete di sinistra. Questa parte della scena è molto interessante per la sua rarità. Difatti, il *bagno del bambino* è un'iconografia che viene raccontata nel *Protovangelo di Giacomo* nel quale *Giuseppe* andò a cercare una levatrice nel momento in cui *Maria* partorì il *bambin Gesù*, levatrice che egli trovò mentre scendeva da una montagna. Una volta visto il fatto miracoloso, essa si imbatté in un'altra levatrice di nome *Salomè* che la aiutò a visitare la madre e il bambino appena nato.¹¹³ Madre che a detta delle levatrici non era minimamente provata dal parto. Di questa scena *Pietro* ne aveva già fatto qualche rappresentazione, per esempio, nel Cappellone di San Nicola a Tolentino (FIG. 18), nella tavoletta della *Natività* conservata a Parigi di proprietà della collezione Thyssen Bornemsiza (FIG. 43), nella tavoletta della *Natività* conservata al Musée Fabre di Montpellier (FIG. 30). Abbiamo anche di *Giotto* una rappresentazione della *Natività* nella Basilica Superiore di Assisi (FIG. 67) che ha un'impostazione della scena e delle scelte stilistiche molto simili alle soluzioni di *Pietro*.

Adorazione dei magi, madonna e angeli (FIG. 55);

cm. 90x65

inv. n. 1533

Questo affresco staccato rappresenta parte rimanente di un'altra scena del terzo registro, ovvero l'*Adorazione dei magi*. Questa porzione di pittura sopravvissuta lascia intravedere ancora la presenza della *Vergine* che tiene il *Bimbo* in mano e due angeli al

¹¹³ F. Muscolino, *La nascita e il primo bagno di achille e di gesù: un caso di "assonanza" iconografica tra paganesimo e cristianesimo. divagazioni intorno alla naività di castelseprio*, in *Gli Dei degli altri. Culti non latini nella Lombardia romana*, atti del ciclo di conferenze (Angera, Civico Museo Archeologico, marzo – dicembre 2016), a cura di F. M. Gambari e C. Miedico, Varese, 2016, pp. 125-126

suo fianco. Non rimane nulla del resto della scena, ma già questo frammento ci permette di ipotizzarne il soggetto. L'esempio su cui ci basiamo e che utilizziamo per il confronto è l'*Adorazione dei Magi* di Giotto nella Cappella Scrovegni (FIG. 69), nella quale vediamo la *Vergine* e *Giuseppe* con il *bambino* che accolgono i *Magi* sotto a una mangiatoia insieme a due angeli. Da questo confronto possiamo provare a immaginare la presenza dei tre Re Magi insieme alle figure di cavalli e cammelli ripresi dal vero come cita la descrizione di Caffi. Dettagli e grandi porzioni di affresco andate perdute durante lo stacco.

Crocifissione (FIG. 56);

cm. 208x245

inv. n. 1540

frammento *Angelo della Crocifissione* (FIG. 57);

cm. 45x45

inv. n. 1536

frammento *soldati della Crocifissione* (FIG. 58);

cm. 70x70

inv. n. 1542

frammento *Buon ladrone della Crocifissione* (FIG. 59);

cm. 109x125

inv. n. 1538

frammento con i due *Angeli* (FIG. 60);

cm. 50x87

inv. n. 1539

frammento *spartizione delle vesti della Crocifissione* (FIG. 61);

cm. 64x98

inv. n. 1543

gruppo di teste forse proveniente dalla *Crocifissione* (FIG. 62);

cm. 68x47

inv. n. 1531

figure di personaggi maschili (FIG. 63a e 63b)

cm. 50x50

inv. n. 1541

I frammenti dall'11 al 18 fanno parte della rappresentazione della *Crocifissione*, il riquadro più grande di tutto il ciclo affrescato da Pietro da Rimini. Vista l'estrema frammentazione, svilupperemo l'analisi che segue considerando il posizionamento di ogni pezzo: il *Cristo Crocefisso* (FIG. 56) rappresenta la porzione centrale e che occupa più spazio nella scena; la FIG. 58 comprende una serie di soldati che dovevano stare nella parte destra della storia della *Crocifissione*; a sinistra in alto doveva trovarsi la figura del *buon ladrone* (FIG. 59) che era accompagnata a destra dal *cattivo ladrone*; sempre nella porzione di sinistra vi è l'*angelo* (FIG. 57) che raccoglie il sangue di *Cristo* al di sotto del braccio aderente e in perfetto incastro con l'angolazione del taglio dell'affresco; faceva parte della zona sinistra dell'affresco e doveva stare al disotto del *buon ladrone*; la FIG. 60 è un po' controversa e di difficile posizionamento, difatti questi due angeli sembrano scrutare la zona sottostante e non è chiara la loro ubicazione all'interno del ciclo; la FIG. 61 rappresenta la *spartizione delle vesti* che di norma si trova sempre in basso a destra nelle raffigurazioni più note; nella FIG. 62 vediamo un gruppo di teste tra le quali forse c'è la figura di *Maria* e che, quindi, potrebbe appartenere alla zona sinistra del dipinto tenendo conto delle soluzioni che siamo abituati a considerare; la FIG. 63a e la 63b sono di difficile lettura, sia in termini di posizionamento, sia rispetto alla comprensione di cosa dovrebbero rappresentare vista la compromessa situazione conservativa;

Riproponiamo la già citata descrizione della *Crocifissione* di Caffi, il quale ci presenta una ricostruzione simile alla nostra, ma ricca di dettagli ulteriori che ne completano l'insieme:

grande figura di Gesù in croce, vicino delle braccia stanno per ciascuna delle parti due angioletti in atto di raccogliere in calici il sangue delle sue ferite. Ai lati del Gesù sorgono in ben minori proporzioni le figure dei due ladroni crocefissi, colle braccia accavallate attraverso delle croci e legate a tergo e colle gambe sensibilmente discoste l'una dall'altra. Sovra il capo del buon ladrone è raffigurato un angelo, sopra quello del ladrone cattivo un demonio. Fra le molte figure che riempiono la rappresentazione, ve ne sono quattro a cavallo; è notevole una figura in iscurcio che piegasi verso il riguardante, e nel basso, a sinistra dell'osservatore è il solito gruppo delle pie donne attorno alla Maria svenuta.¹¹⁴

Come notiamo dalla descrizione dello studioso, sono molte le parti mancanti, a partire dal cattivo ladrone con il demone sopra e le quattro figure a cavallo. Questo ci permette, nonostante le grandi lacune, di poter immaginare la quasi totalità della scena, che senza questa fonte, rimarrebbe incompleta o di dubbia soluzione.

In termini stilistici ci sono tantissimi esempi sui quali possiamo basarci per un confronto e una ricostruzione sommaria dell'affresco. Innanzitutto, Pietro dipingerà varie *Crocifissioni* nell'arco della sua vita, come per esempio: la *Crocifissione* del Cappellone di San Nicola a Tolentino (FIG. 69); la *Croce* di Urbania (FIG. 22); la tavoletta con *Crocifissione* di Amburgo (FIG. 45); la *Crocifissione* a San Pietro in Sylvis (FIG. 26); la *Crocifissione* in Santa Chiara a Ravenna (FIG. 33). Queste opere di Pietro hanno dei caratteri comuni che riusciamo ancora a rivedere nella *Crocifissione* di Padova. Proprio in merito a questo, Tiziana Franco confronterà questi crocefissi e analizzerà le somiglianze tra loro:

La figura esanime di Cristo, in particolare, pur nella sua rovina, mostra ancora chiaro, questa estenuata dolcezza e. in modo chiaro il suo debito stretto verso l'impostazione dei crocefissi giotteschi, primo fra tutti quello del Tempio malatestiano di Rimini, fin nei modi in cui il perizoma trasparente si annoda attorno ai fianchi di Cristo. Sembra di cogliere, comunque, nell'abbandono del corpo e della testa reclinata, una più sottolineata vena patetica che, preludio del drammatico crocefisso di Pietro in Santa Chiara a Ravenna, trova riscontro stretto in raffigurazioni ad affresco di medesimo soggetto realizzate dall'artista a ridosso

¹¹⁴ T. Franco, in *Da Paolo Veneziano a Canova*, p. 34

del soggiorno padovano. Basti, al riguardo, mettere in sequenza ravvicinata l'immagine del crocifisso in esame, anche per integrarne idealmente la situazione originaria, dopo quella dipinta da Pietro nel cappellone di San Nicola a Tolentino e prima dell'analoga rappresentazione da lui compiuta in San Pietro in Sylvis a Bagnacavallo]...[Rispetto al crocifisso di Tolentino è ripetuta la soluzione del nimbo scorciato e a rilievo, ma nel loro insieme è comune l'esilità patetica e addolcita della figura, smorzando il tono aspro e aggressivo della firmata Croce di Urbana, da riferire alla fase più antica del suo percorso.¹¹⁵

La studiosa ha messo in luce la relazione tra le varie opere di Pietro che, come giustamente ammette, non possono sottrarsi alle soluzioni di Giotto. In particolare modo notiamo come la *Crocifissione* della Cappella degli Scrovegni non possa esimersi dal confronto diretto con la ormai consunta, frammentaria e rovinata *Crocifissione* dell'antico refettorio degli Eremitani di Padova.

In conclusione, come possiamo notare dalle immagini, il ciclo di affreschi si presenta in condizioni molto compromesse. Fortunatamente i dipinti non sono così tanto danneggiati da non permetterci di leggerne buona parte del programma iconografico. Difatti, la fortuna di poter avere frammenti di così grandi dimensioni e ancora ricchi di dettagli e figure ancora ben visibili, ci ha dato la possibilità di stabilire l'autore di queste opere e, come abbiamo già visto, di ipotizzare una ricostruzione della parete di fondo della sala. Dal punto di vista stilistico gli affreschi, considerando l'analisi finora condotta, dimostrano una grande raffinatezza nelle decorazioni e la presenza di tantissimi elementi giotteschi. L'autore, Pietro da Rimini, deve aver consolidato le sue conoscenze grazie all'osservazione della cultura visuale padovana e in particolare modo grazie alle opere di Giotto. In primo luogo, la sua capacità di riprendere le formule decorative antiche romane dei resti della vicina arena è ben visibile in alcuni elementi degli affreschi. In secondo luogo, in maniera preponderante, abbiamo i continui rimandi alle soluzioni giottesche della vicina Cappella Scrovegni. Egli riprende spesso l'organizzazione spaziale di molte scene come, per esempio, nell'*Ascensione* che si avvicina molto a quella giottesca. L'artista però, non si

¹¹⁵ Ivi, pp. 35-36

limita solo a questo, Pietro, come il maestro Giotto, approfondisce la gestualità e l'espressione dei volti dei protagonisti delle storie rendendo più espressive e ricche di *pathos* le storie raccontate nel refettorio padovano. Un altro punto fermo, che consolida l'attribuzione delle opere padovane a Pietro da Rimini, è la stretta interconnessione con gli affreschi del cappellone di San Nicola a Tolentino. Ci sono parecchie scene padovane che riprendono le soluzioni torentiniane, come la *Discesa al limbo* o la stessa *Resurrezione*, un altro motivo per il quale si è riconosciuta la mano di Pietro in queste decorazioni.

Dal punto di vista cronologico, consideriamo i rimandi come le soluzioni del Maestro del Coro Scrovegni, dal quale sembra riprendere alcuni elementi organizzativi spaziali rispetto all'*Incoronazione della Vergine*, databili intorno al 1323, in relazione alla canonizzazione di San Tommaso d'Aquino raffigurato nell'abside nella parete sinistra,¹¹⁶ assolutamente in linea con l'esecuzione degli affreschi di Tolentino (intorno al 1317-1322) e il polittico perduto dell'altare della chiesa dei santi Filippo e Giacomo (chiesa del convento eremitano) che presentava un'iscrizione con la firma di Pietro e Giuliano da Rimini datato 1324. In sostanza, sempre in termini cronologici, il ciclo di Pietro risulterebbe anche allineato con la costruzione dell'ala occidentale del chiostro minore del convento che deve essere avvenuta nel primo decennio del Trecento. L'unica zona dell'edificio che mostra le caratteristiche dimensionali per ospitare queste pitture. Infine, crediamo che il ciclo pittorico dovesse trovarsi nella parete meridionale dello stanzone, quella orientata verso la chiesa e che non prevedeva aperture di porte e finestre, in continuità con l'intera occupazione della parete dell'affresco. Infatti, secondo l'analisi delle planimetrie del 1803, il ciclo dipinto verrà posizionato sulla parete adiacente alla chiesa, poiché sull'opposta si notano delle aperture. Porte e finestre che non dovevano essere parte della parete che ospitava il ciclo dipinto. Nel dettaglio, nelle planimetrie del 1803, quando gli affreschi non erano ancora stati rimossi, si osserva che tra la pianta del primo piano e quella del piano terra, infatti, la parete considerata è una delle poche senza porte o finestre. (FIG. 3-4)

¹¹⁶ C. Guarnieri, *Scultura e pittura. L'allestimento del monumento sepolcrale di Enrico nel progetto decorativo dell'abside*, in *La Cappella degli Scrovegni nell'anfiteatro romano di Padova: nuove ricerche e questioni irrisolte*, a cura di R. Deiana, Padova, 2018, p. 159

Arrivati dunque alla conclusione del percorso descrittivo degli affreschi di Pietro da Rimini, non ci resta che proporre nel prossimo e ultimo paragrafo la vicenda ricostruttiva dello spazio che doveva accogliere questo ciclo dipinto.

4.2. *Ipotesi architettonica del refettorio del convento degli Eremitani di Padova.*

In questo paragrafo presentiamo il progetto di ricostruzione dell'ambiente del convento che ospitava il ciclo di affreschi di Pietro da Rimini con le sue decorazioni.

Dal punto di vista metodologico, si è deciso di fornire al lettore una restituzione tridimensionale del refettorio e i suoi affreschi con *software* SketchUp (applicativo per la creazione di progetti 3D). Il modello progettato si basa sulle informazioni ricavate dalle fonti e le dimensioni recuperate dalla cartografia storica. Questi dati ci hanno permesso di stabilire la posizione della sala in epoca medievale, la sua destinazione in relazione agli affreschi e le misure dell'ambiente. La motivazione per la quale si è deciso di creare una ricostruzione digitale riguarda la volontà di restituire l'aspetto più fedele possibile degli affreschi all'interno del loro contesto originario. Filologicamente non è stato possibile recuperare tutte le informazioni necessarie per dare il reale aspetto medievale del ciclo e della sala che li ospitava, ma, grazie a considerazioni dimensionali e ai documenti rinvenuti (tra i quali saggi, descrizioni storiche e bollettini delle istituzioni che si sono occupati del restauro e conservazione delle opere) si è riusciti a fornire un'ipotesi ricostruttiva plausibile. Quindi, le maggiori difficoltà sono dovute al fatto che il nostro ciclo affrescato è incompleto, mentre la sala che fungeva da refettorio in epoca medievale ha cambiato spesso destinazione e utilizzo. Nonostante queste difficoltà, i dati raccolti sono stati sufficienti per fornire al lettore un'immagine della situazione delle opere nel loro contesto.

Un modello di riferimento importante per la restituzione digitale è il lavoro di recupero di Fabio Massaccesi presentato nell'articolo "Per Ravenna trecentesca: nuove proposte per l'assetto architettonico di Santa Maria in Porto Fuori", dove lo studioso analizza la storia documentale dell'edificio, presenta il progetto di restituzione delle zone di interesse come il coro e il tramezzo (focus della ricerca) e mette in relazione gli affreschi di Pietro da Rimini con la struttura architettonica e la loro fruizione da parte dei pellegrini, tracciando un itinerario, un percorso prestabilito per essi; infine, sviluppa i confronti e le ipotesi di collegamento con altre opere e architetture. Questo studio,

infatti, si avvicina molto al modello di analisi e metodo che abbiamo cercato di presentare in quest'elaborato. L'intento di fornire una ricostruzione filologica delle opere e dell'architettura e la successiva ricostruzione tridimensionale risultano molto efficaci per la comprensione e studio di questi casi.¹¹⁷ È interessante in tal senso, anche l'articolo "Dalla parte del pubblico: la ricostruzione 3D del pontile di San Pietro a Bologna in occasione della mostra *Imago Splendida*", dove Massaccesi collabora con F. Delli Ponti, A. Guidazzoli, M. C. Liguori e nel quale ci presenta un elaborato in cui si affrontano temi come la *Digital Art History* o le potenzialità della modellazione 3D per restituire un "modello di realtà" per ricerca, didattica, comunicazione e riuso creativo. Nello stesso articolo gli studiosi presentano anche i risultati e le modalità di somministrazione dei questionari sulla *User Experience* differenziando i partecipanti alla rilevazione, formati da un insieme di studenti facenti parte di un corso tenuto dal professor. Massaccesi e da una serie di visitatori generici, di diversi età, genere e livello di istruzione. Le domande per la valutazione della mostra oscillavano su una scala da 1 (nessun gradimento) a 5 (ottimo) e riguardavano temi come: la comprensibilità delle ricostruzioni mostrate, l'utilità educativa, la qualità grafica delle restituzioni e il gradimento complessivo. Una volta raccolti i dati è venuta a galla la diffusa convinzione degli spettatori che le ricostruzioni siano molto comprensibili e educative e che piacciono alla gran maggioranza dei partecipanti. Per approfondire sono state fatte altre due domande che riguardavano l'utilizzo del mezzo di presentazione del video o della ricostruzione 3D, e la curiosità nel sapere quali strumenti e metodologie fossero state utilizzate per realizzare il progetto. Da queste domande si è capito che grazie a questi mezzi sono nate delle curiosità in più in merito agli aspetti storico artistici e architettonici, anche se, allo stesso tempo, si sono dimostrati minori gli interessati agli aspetti tecnici realizzativi del lavoro. Alla fine del questionario si sono somministrate altre quattro domande a risposta aperta su cosa era piaciuto di più, cosa si pensava di aver imparato, cosa li avesse sorpresi e infine se questi strumenti fossero utili a comprendere meglio il nostro passato perduto. Alla prima domanda la maggior parte delle persone ha risposto che era piaciuta la chiarezza espositiva della ricostruzione 3D, essendo essa molto autoesplicativa ed essenziale. È stato inoltre apprezzato il fatto che una rappresentazione grafica permette di presentare ciò che non c'è più invocando un

¹¹⁷ F. Massaccesi, *Per Ravenna trecentesca: nuove proposte per il patrimonio architettonico di Santa Maria in Porto Fuori*, in «Giornale di Storia dell'arte», 2019, pp. 3-31

sentimento di nostalgia del passato. La cosa interessante è che sono piaciuti anche altri aspetti non strettamente legati al soggetto in sé, ma piuttosto ad elementi secondari come l'audio di accompagnamento, la ricerca e la tecnologia e i software utilizzati (anche se per la parte minore degli spettatori). Le altre domande hanno poi ricevuto tutte risposte che riprendono il gradimento sopra citato, dimostrando la potenzialità di questo strumento di condivisione e spiegazione di concetti artistici fruibili da una più ampia fascia di persone di diverse età, genere e livello di istruzione.¹¹⁸

Passando all'aspetto esecutivo del nostro elaborato digitale, la modalità con la quale si è ricostruito l'ambiente del convento è basata sulla dialettica tra le due parti in gioco: gli affreschi staccati e lo spazio architettonico che li ospitava. Dei primi conosciamo lo stato conservativo, le rimanenze, le dimensioni e cosa rappresentavano, dati tali da permetterci, come è stato fatto nello scorso paragrafo, di immaginarne una ricostruzione. In merito allo spazio architettonico che accoglieva gli affreschi, abbiamo dei dati inediti, ovvero, delle tavole disegnate nel 1803 di piante, prospetti e sezioni, recuperate dal RIP di Padova di chiese e monasteri. Questi disegni mi sono stati segnalati da Elena Kalhaf che, nella lettura della monografia "La chiesa di Sant'Agostino in Padova: storia e ricostruzione di un monumento scomparso" di Monica Ghedini Merotto¹¹⁹, si è accorta dell'errore di dicitura. Esse, infatti, provengono dalla Sezione Storica del Centro San Gaetano di Padova, dove sono catalogate erroneamente come appartenenti all'ex convento di Sant'Agostino. È, invece, possibile accorgersi, e che in realtà esse facevano parte del gruppo di planimetrie del convento degli Eremitani. Passiamo, quindi, all'analisi di queste immagini: la tavola n°112 del RIP di Padova denominata "Porzione del Monastero dei R.R.P.P. Eremiti di S. Agostin lasciato a disposizione della Nob. Com. Straordinaria al Piano Caserme Stabili come attualmente esiste" che rappresenta la pianta al pianterreno di una porzione del convento, ovvero, il chiostro minore (non esibisce tutti gli spazi, per una planimetria completa guardare le FIG 3 e 4); mentre lo spaccato secondo la linea "A.B." segnata sulla planimetria (FIG. 71-78) non è altro che una sezione verticale dell'edificio che ci mostra, quindi, gli spazi

¹¹⁸ F. Delli Ponti, A. Guidazzoli, M. C. Liguori, F. Massaccesi, *Dalla parte del pubblico: la ricostruzione 3D del pontile di San Pietro a Bologna in occasione della mostra Imago Splendida*, in *Gli spazi del sacro nell'Italia medievale*, a cura di F. Massaccesi e G. Valenzano e G. Del Monaco, Bologna, 2022, pp. 399-415

¹¹⁹ M. Ghedini Merotto, *La chiesa di Sant'Agostino in Padova: storia e ricostruzione di un monumento scomparso*, Padova, 1995, p. 105

all'altezza della linea segnata in pianta. La sezione in questione è orientata verso nord con andamento ovest-est e ci mostra il prospetto del lato nord del chiostro minore e, di conseguenza, lo spaccato dell'ala ovest ed est del convento. In particolar modo, per noi risulta di grande interesse lo spaccato dell'ala ovest che, disegnato opportunamente in scala, ci restituisce alcune informazioni sull'interno della sala. Come possiamo notare, la sala è ora adibita a cucina dove intravediamo la cappa e il piano disegnato, mentre il soffitto presenta la forma a carena di nave di cui parlavamo precedentemente. Essendo disegnati in scala, tramite la conversione in "piedi padovani" equivalenti a 0,357394 metri per "piede padovano" siamo riusciti a ricavare le misure in pianta e sezione della sala di nostro interesse.¹²⁰ Riportiamo quindi le misurazioni tenendo conto dei possibili errori di disegno, misura e conversione che possono variare, anche se di poco, i dati che qui proponiamo: il lato corto dell'edificio misura 28 piedi padovani e quindi 10 metri da muro a muro non compreso; il lato lungo considerando tutta la sala da muro a muro non compreso misura 84 piedi padovani quindi 30 metri; l'altezza che va dal pavimento all'inizio del soffitto misura 25 piedi padovani quindi circa 9 metri; l'altezza del punto massimo del soffitto a carena, ovvero dell'interno della sala, misura 33 piedi padovani quindi 11,80 metri; l'altezza totale dell'edificio misura 37 piedi padovani perciò risultano 13,22 metri; l'altezza delle finestre al punto più basso misura 21 piedi padovani equivalenti a 7,5 metri per poi dedurre anche le dimensioni della finestra alta 2,3 metri; infine l'ampiezza dell'arco maggiore della carena risulta essere di 13 piedi padovani che sono 4,6 metri.

Oltre a questa tavola, ne abbiamo un'altra la n°122 (FIG. 79) che ci mostra, invece, il prospetto ovest del chiostro minore, il quale ci permette di scrutare la facciata dell'ala dove stava il refettorio trecentesco del convento. Essa mostra la presenza di un porticato e un numero di cinque oculi all'altezza prima esaminata. Chiaramente non possiamo fare affidamento su tutti i dettagli che troviamo in queste raffigurazioni, sarà fatta quindi una selezione degli elementi che pensiamo essere gli originali di età medievale. Per esempio, sempre in merito alla scheda n°122 non considereremo quella struttura a stanze sopra il loggiato addossata alla chiesa. Questa costruzione è sicuramente di età più avanzata e nell'arco degli anni deve essere stata aggiunta per motivi a noi sconosciuti. Saranno, quindi, importanti i dati strutturali, fondamentali, quelli che ci

¹²⁰ A. Martini, *Manuale di metrologia, ossia Misure, pesi e monete in uso attualmente e anticamente presso tutti i popoli*, Torino, 1883, p. 437

permettono di ricostruire lo spazio in maniera più fedele possibile all'originale, anche sulla base di quelli che crediamo possano essere gli elementi storici dell'edificio. Difatti, i punti considerabili utili per la nostra ipotesi ricostruttiva sono: molte delle aperture come porte e finestre, i loggiati al piano terra, il soffitto e le dimensioni delle stanze al netto dei muri portanti non divisorii.

Queste informazioni sono il punto di partenza dal quale abbiamo proceduto per la modellazione dell'edificio in formato tridimensionale (FIG. 81-89). Dunque, la ricostruzione del vano considera le misure raccolte dalle schede del RIP e inserite nel software tridimensionale. Si è creata la forma del soffitto di dimensioni pari a quelle dell'edificio rilevato. Sono stati poi inseriti gli affreschi nell'opportuna parete ipotizzata ai quali sono stati aggiunti, dove possibile, degli elementi in grigio che ne suggeriscono il completamento, come le cornici che molto probabilmente dovevano seguire tutto il contorno delle scene dell'intera parete o il *cattivo ladrone* che presumibilmente doveva essere alla destra della croce specularmente al *buon ladrone*. Nella ricostruzione, come si può vedere dalle varie riprese fotografiche in allegato, non sono presenti ipotesi di pitture o affreschi nelle altre pareti della sala, questo perché si sono valutate le dichiarazioni e le fonti storiche che parlano di un'unica parete dipinta e, in particolar modo, si sono prese in considerazione le parole di Boskovits che scrive:

Nei refettori, almeno fin dai primi del XII secolo (a tale data risale infatti un affresco molto rovinato del monastero di San Paolo fuori le mura a Roma) si amava esporre una rappresentazione dell'Ultima cena, paragonando il convito dei monaci con quello in cui Gesù istituì il sacramento dell'eucaristia. A questo tema principale in seguito se ne associavano altri: di solito episodi conviviali della vita di Cristo o di santi dell'ordine, ma tal volta anche storie diverse. I dipinti si concentravano su un'unica parete, una delle due pareti strette della sala rettangolare, di fronte alla quale era disposta la tavola del l'abate, del priore e degli ospiti insigni: le sculture invece trovavano posto in vicinanza dell'ingresso. La raffigurazione principale poteva essere integrata anche da qualche soggetto meno solenne, legato alla vita quotidiana della comunità, come il monaco lettore a Pomposa, oppure il curioso episodio della leggenda di S. Nicola di Bari in cui il santo, ancora poppante, rifiuta il seno materno per osservare il digiuno due volte la settimana, come in un rilievo del monastero appare di Sant'Ellero a Galatea (Ancona). Non meno direttamente si riferisce agli usi quotidiani della vita del monastero una statua-colonna proveniente dall'abbazia di San Vitale a Ravenna, probabilmente raffigurante San Benedetto

che esibisce un cartiglio dal tenore accattivante: «Fercula prelatum/volo sint communia fratrum»¹²¹

Come possiamo notare dalle considerazioni di Boskovits le possibili rappresentazioni all'interno di un refettorio potevano essere assai varie. Esse stavano all'interno di uno spazio circoscritto che doveva essere la parete più stretta della sala dove si trovava la tavola dell'abate. Oltre a questa affermazione, ci basiamo su una pura considerazione dimensionale degli affreschi: valutando le singole dimensioni dei vari frammenti, posti nell'ordine descritto nello scorso paragrafo, possiamo notare come essi aderiscano perfettamente alla parete. Per esempio, la lunetta si inserisce precisamente nell'arco principale della carena di nave, mentre la larghezza delle scene del secondo registro comprensive dell'*Ascensione*, della *Discesa al Limbo* e della *Resurrezione*, che hanno misure pari a 4,62 metri, 2,80 metri, 2,80 metri per un totale di 10,22 metri, aderiscono in maniera esatta ai circa 10 metri che misuravamo sul lato corto della sala. Per quanto riguarda tutti gli altri elementi della restituzione tridimensionale, essi fungono solo da contesto dove inserire il refettorio, oggetto principale dell'elaborato. Sono dettagli utili che permettono di contestualizzare la situazione del convento in età medievale come, per esempio, l'accenno della facciata costruita da Giovanni degli Eremitani, i loggiati che corrono per tutti i lati del chiostro, la zona absidale necessaria per dare un orientamento alla chiesa insieme alla facciata e agli altri corpi del chiostro minore sempre ad inquadrare la situazione dell'epoca.

In conclusione, crediamo che una buona analisi teorica di un monumento come il convento degli Eremitani di Padova e degli affreschi staccati di Pietro da Rimini, non possa fare a meno di una ricostruzione digitale. La progettazione 3D, come abbiamo potuto constatare, risulta molto efficace per chiarire il contesto in cui si trovavano gli affreschi. Oltretutto, la modellazione tridimensionale, nella fase di progetto ed esecutiva, ti permette di ragionare in maniera concreta sulle questioni anche più profonde dello studio come, per esempio, il fatto che la pittura degli affreschi non possa assolutamente prescindere da una ricerca storico documentale sull'architettura. Disegnare la sala del refettorio ci ha permesso di ragionare sul programma iconografico

¹²¹ M. Boskovits, *Insegnare per immagini: dipinti e sculture nelle sale capitolari*, in «Arte Cristiana», Milano, 1990, pp. 123-142

e sul posizionamento delle scene, problema che inizialmente potrebbe sembrare semplice, ma che in realtà nasconde difficoltà che vanno affrontate in questa fase di lavoro. Durante la fase esecutiva, infatti, sono sorti dei dubbi sulle reali dimensioni delle storie più frammentate, come la *Crocifissione* o le due scene laterali dell'*Adorazione dei Magi* o la *Natività con bagno del Bambino*.

Queste tipologie di rappresentazioni sono uno strumento dal quale i nuovi studi non possono più prescindere. Con l'avvento delle *digital humanities*, l'avanzamento tecnologico e la finezza dei nuovi programmi di progettazione 3D si possono, infatti, raggiungere dei risultati, in termini di dettagli e accuratezza, molto interessanti. Su questo aspetto è necessario, a mio avviso, lavorare sempre di più in vista della fruizione del pubblico, che è uno dei destinatari della divulgazione scientifica delle nostre ricerche sui beni culturali. Gli spettatori dei musei, delle mostre e degli eventi culturali necessitano di avere tutti gli elementi possibili per capire la storia, la tecnica delle opere che stanno osservando. Quindi, questa tipologia di soluzioni informative, per quanto esse non siano esaustive, forniscono uno strumento ulteriore ai fini della ricerca, della divulgazione e della comprensione dei nostri monumenti e opere d'arte.

Bibliografia.

1623

A. Portenari, *Della felicità di Padova*, Padova, 1623, cap. XXVI

1813

F. S. Dondi dall'Orologio, *Dissertazione settima sopra la istoria ecclesiastica padovana*, Padova, 1813

1873

M. Caffi, *Pitture antiche recentemente scoperte in Padova*, in «L'Arte in Italia», 5, 1873

1883

A. Martini, *Manuale di metrologia, ossia Misure, pesi e monete in uso attualmente e anticamente presso tutti i popoli*, Torino, 1883

1906

A. Anselmi, *Memorie del pittore trecentista P. da R.*, in «La Romagna», IX, 1906

1924

A. Moschetti, *Guariento pittore padovano del XIV secolo*, in «Atti e memorie della regia accademia di scienze, lettere, arti in Padova», 40, 1924

1931

A. Moschetti, *Studi e memorie di arte trecentesca padovana. III. Giuliano e P. da R. a Padova*, in «Bollettino del Museo civico di Padova», 1931

A. Fitzgerald, *Guariento di Arpo*, in «Memories of the American Academy in Rome», IX, 1931

1934

L. Oliger, U. Gnoli, *San Nicola da Tolentino* (voce), in *Enciclopedia Italiana Treccani*, Roma, 1934, https://www.treccani.it/enciclopedia/nicola-da-tolentino-santo_%28Enciclopedia-Italiana%29/

1935

G. Rosi, *Refettorio* (voce), in *Enciclopedia italiana Treccani*, 1935, https://www.treccani.it/enciclopedia/refettorio_%28Enciclopedia-Italiana%29/, (18/10/2023)

La pittura riminese del Trecento, catalogo della mostra (Rimini, 20 giugno – 30 settembre 1935) a cura di C. Brandi, Rimini, 1935

R. Longhi, *La pittura del Trecento nell'Italia Settentrionale*, lezioni tenute presso l'Università di Bologna nell'anno acc. 1934-35

1958

F. Zeri, *Una "Deposizione" di scuola riminese*, in «Paragoni», Firenze, 1958

1964

G. Fiocco, *I chiostri degli Eremitani*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», 1964

A. Prodocimi, *Note su Giovanni degli Eremitani*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», 1964

1965

C. Volpe, *La pittura riminese del Trecento*, Milano, 1965

1966

M. Salmi, *L'abbazia di Pomposa*, Milano, 1966

1967

G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento a cura di P. Barocchi, Firenze, 1967

1970

S. Bettini, *La Chiesa degli Eremiti di Padova: 182 tavole nere e 17 a colori*, Vicenza, 1970

1971

C. Gasparotto, *La chiesa degli Eremitani e la città di Padova*, in *Patavium*, 5-6, 1971

F. Zeri, *Una crocefissione giottesco-padovana*, in *Quaderni di Emblema 1*, Bergamo, 1971

C. Bellinati, *Monastero e chiesa degli Eremitani a Padova nel Duecento*, in *Eremitani-Padova*, Padova, 1971

1974

F. Sacchetto, *Relazione dei più importanti lavori iniziati o condotti a termine dalla commissione conservatrice de' monumenti pubblici della città e provincia di Padova negli anni 1872 1873*, Padova, 1974

1975

A. Pierri, *Il convento degli Eremitani a Padova nel Duecento (1242-1300). Con appendice di documenti e di registi fino al 1325*, tesi di laurea presso l'Università degli studi di Padova, Facoltà di lettere e filosofia, a.a. 1975-76

1986

D. Benati, *La pittura del '300 in Emilia e in Romagna*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, Milano, 1986

1987

M. Boskovits, *La pittoresca decorazione del cappellone di San Nicola e Tolentino*, in atti del convegno (Tolentino, 4 - 7 settembre 1985), a cura di R. Marziano e N. Raponi, 1987

1989

Da Giotto al tardogotico: dipinti dei Musei civici di Padova del Trecento e della prima metà del Quattrocento, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 29 giugno – dicembre 1989), a cura di D. Banzato, F. Pellegrini, 1989, n. 4-21

M. Boskovits, *La nascita di un ciclo di affreschi del Trecento: la decorazione della Cappella di San Nicola a Tolentino*, in «Arte Cristiana», Milano, 1989

1990

P. G. Pasini, *La pittura riminese del Trecento*, Rimini, 1990

M. Boskovits, *Insegnare per immagini: dipinti e sculture nelle sale capitolari*, in «Arte Cristiana», Milano, 1990

1992

D. Benati, *Gli affreschi nel Cappellone di Tolentino, Pietro da Rimini e la sua bottega*, in *Arte e spiritualità negli ordini mendicanti. Gli Agostiniani e il Cappellone di San Nicola a Tolentino*, atti del convegno (Tolentino, 1991), a cura di Centro Studi Agostino Trapé, Roma, 1992

1993

M. Boskovits, *Per la storia della pittura tra Romagna e le Marche ai primi del Trecento II*, in «Arte Cristiana», 1993

1995

P. G. Pasini, A. Emiliani e G. Montanari, *Gli affreschi trecenteschi da Santa Chiara in Ravenna: il grande ciclo di Pietro da Rimini restaurato*, Ravenna, 1995

Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche, catalogo della mostra (Rimini, Museo della Città, 20 agosto 1995 – 7 gennaio 1996) a cura di D. Benati, Milano, 1995

M. Ghedini Merotto, *La chiesa di Sant'Agostino in Padova: storia e ricostruzione di un monumento scomparso*, Padova, 1995

1997

F. Gay, *Il Museo Civico di Padova nel complesso degli Eremitani*, in «Rassegna Di Architettura E Urbanistica», a cura di Claudia Conforti, con la collaborazione di Nicoletta Marconi, 1997, n° 91

2000

Da Paolo Veneziano a Canova. Capolavori dei Musei Veneti restaurati dalla regione Veneto: 1984-2000, catalogo a cura di G. Fossaluzza (Venezia, Fondazione Cini, 22 gennaio-30 aprile 2000), Venezia, 2000

2003

W. Schenklunhn, *Architettura degli Ordini Mendicanti. Lo stile architettonico dei Domenicani e dei Francescani in Europa*, Padova, 2003

G. Valenzano, *Giovanni degli Eremitani, un "enzegnere" tra mito e realtà*, in *Medioevo: immagine e racconto*, atti del convegno internazionale di studi (Parma 27-30 settembre 2000), a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano, 2003

G. Fossaluzza, *Gli affreschi nelle chiese della Marca Trevigiana dal Duecento al Quattrocento*, Treviso, 2003, 4 vol., I

2005

G. Romalli, *Eremitani in città strutture conventuali e contesti urbani*, atti del convegno (Tolentino, 27-29 ottobre 2004) a cura di O. Ruffini, Tolentino, 2005

2006

L. Bellosi, *Ancora sulla cronologia degli affreschi del Cappellone di San Nicola a Tolentino*, in "I vivi parean vivi". *Scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento*, Firenze, 2006

2007

G. Valenzano, *La cultura architettonica a Padova nel primo Trecento e Giovanni degli Eremitani*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di F. Toniolo e G. Valenzano, Venezia, 2007

2008

F. Massaccesi, *Nuovi argomenti per Ravenna 'riminese': affreschi di Giuliano e Giovanni Baronzio*, in «Arte cristiana», 2008

A. Marchi, *La diaspora dei riminesi. Il Trecento riminese fuori Rimini*, in *Giovanni Baronzio e il quadro di Rimini nel Trecento*, a cura di D. Ferrara, Milano, 2008

2009

F. Massaccesi, *Committenza nella Romagna pontificia di primo Trecento*, in *Giovanni Baronzio e la pittura a Rimini nel Trecento*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Barberini, 2009), a cura di D. Ferrara, Milano, 2009

2011

D. Banzato, *Guariento nella pittura veneta tra Trecento e Quattrocento*, in *Guariento* a cura di D. Banzato, F. Flores d'Arcais e A. M. Spiazzi, Venezia, 2011

C. Guarnieri, *Il Maestro del coro Scrovegni e la prima generazione giottesca padovana*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», Padova, 2011

D. Banzato, F. Flores d'Arcais e A. M. Spiazzi, *Guariento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte, 16 aprile-31 luglio 2011), Padova, 2011

2012

P.G. Pasini, *Gli affreschi trecenteschi di Santa Chiara in Ravenna: il grande ciclo di Pietro da Rimini restaurato*, in *Nel nome di Giotto: la pittura trecentesca a Ravenna*, a cura di G. Morelli, Ravenna 2012

2014

C. Pulisci, *Il complesso degli Eremitani a Padova: l'architettura di chiesa e convento dalle origini a oggi*, tesi di Dottorato del Ciclo XXV, supervisore G. Valenzano, Università degli studi di Padova, 2014

C. Pulisci, *La chiesa e il convento degli Eremitani negli anni di Alberto da Padova*, in *Alberto da Padova e la cultura degli Agostiniani* a cura di F. Bottin, Padova, 2014

Pulisci, *Architettura agostiniana. La casa di Padova*, in «Medioevo veneto, medioevo europeo. Identità e alterità», giornata di studi, (Padova, 1 marzo 2012), a cura di Z. Murat e S. Zonno, Padova, 2014

2015

A. Rullo, *Pietro da Rimini* (voce), in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 83, 2015, [http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-da-rimini_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-da-rimini_(Dizionario-Biografico)/)

2016

A. Volpe, *Pietro da Rimini. L'inverno della critica*, Milano, 2016

F. Muscolino, *La nascita e il primo bagno di achille e di gesù: un caso di "assonanza" iconografica tra paganesimo e cristianesimo. divagazioni intorno alla naività di castelseprio*, in *Gli Dei degli altri. Culti non latini nella Lombardia romana*, atti del ciclo di conferenze (Angera, Civico Museo Archeologico, marzo – dicembre 2016), a cura di F. M. Gambari e C. Miedico, Varese, 2016

2018

C. Guarnieri, *Scultura e pittura. L'allestimento del monumento sepolcrale di Enrico nel progetto decorativo dell'abside*, in *La Cappella degli Scrovegni nell'anfiteatro romano di Padova: nuove ricerche e questioni irrisolte*, a cura di R. Deiana, Padova, 2018

2019

F. Massaccesi, *Per Ravenna trecentesca: nuove proposte per il patrimonio architettonico di Santa Maria in Porto Fuori*, in «Giornale di Storia dell'Arte», vol. 82, 2019

2020

P. F. Pistilli, *Identità nella forma. Gli Eremitani agli albori e la serialità di un'architettura conventuale*, in «Monografie storiche Agostiniane», N. S. n. 13, Tolentino, 2020

2022

F. Delli Ponti, A. Guidazzoli, M. C. Liguori, F. Massaccesi, *Dalla parte del pubblico: la ricostruzione 3D del pontile di San Pietro a Bologna in occasione della mostra Imago Splendida*, in *Gli spazi del sacro nell'Italia medievale*, a cura di F. Massaccesi e G. Valenzano e G. Del Monaco, Bologna, 2022

2024

Z. Murat, *Pietro da Rimini* (voce), in «Il complesso degli Eremitani a Padova. Un progetto interdisciplinare»,
<http://eremitani.beniculturali.unipd.it/artisti/PietroDaRimini#top>

Immagini.



FIG. 1 Giuseppe Viola Zannini, *Disegno Cartografia di Padova*, 1658

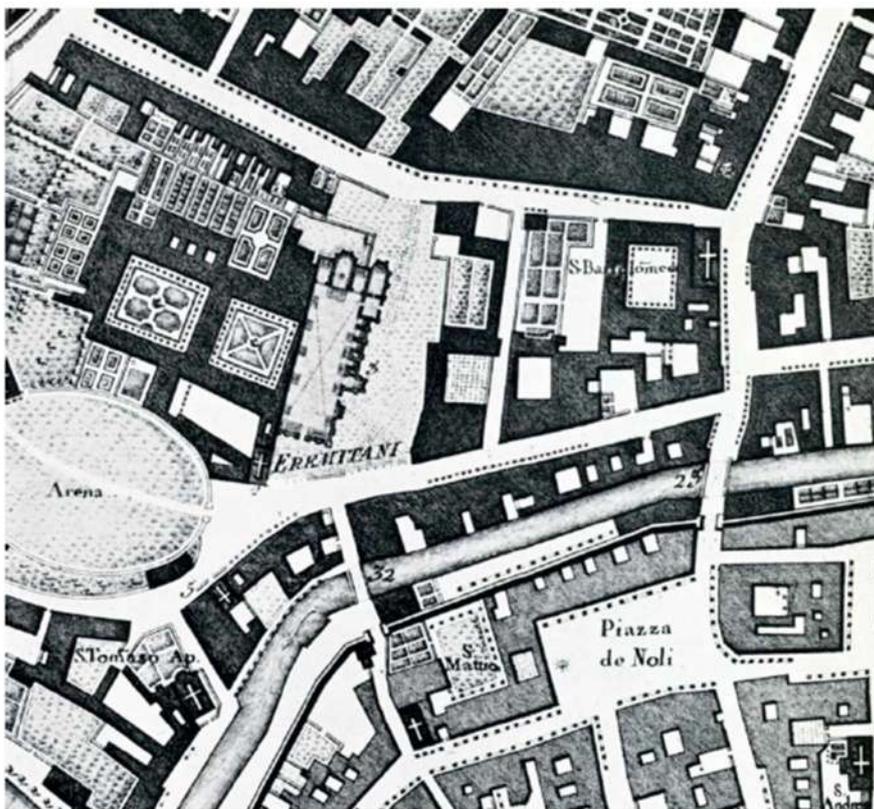


FIG. 2 Giovanni Valle, *Disegno Cartografia di Padova*, 1784

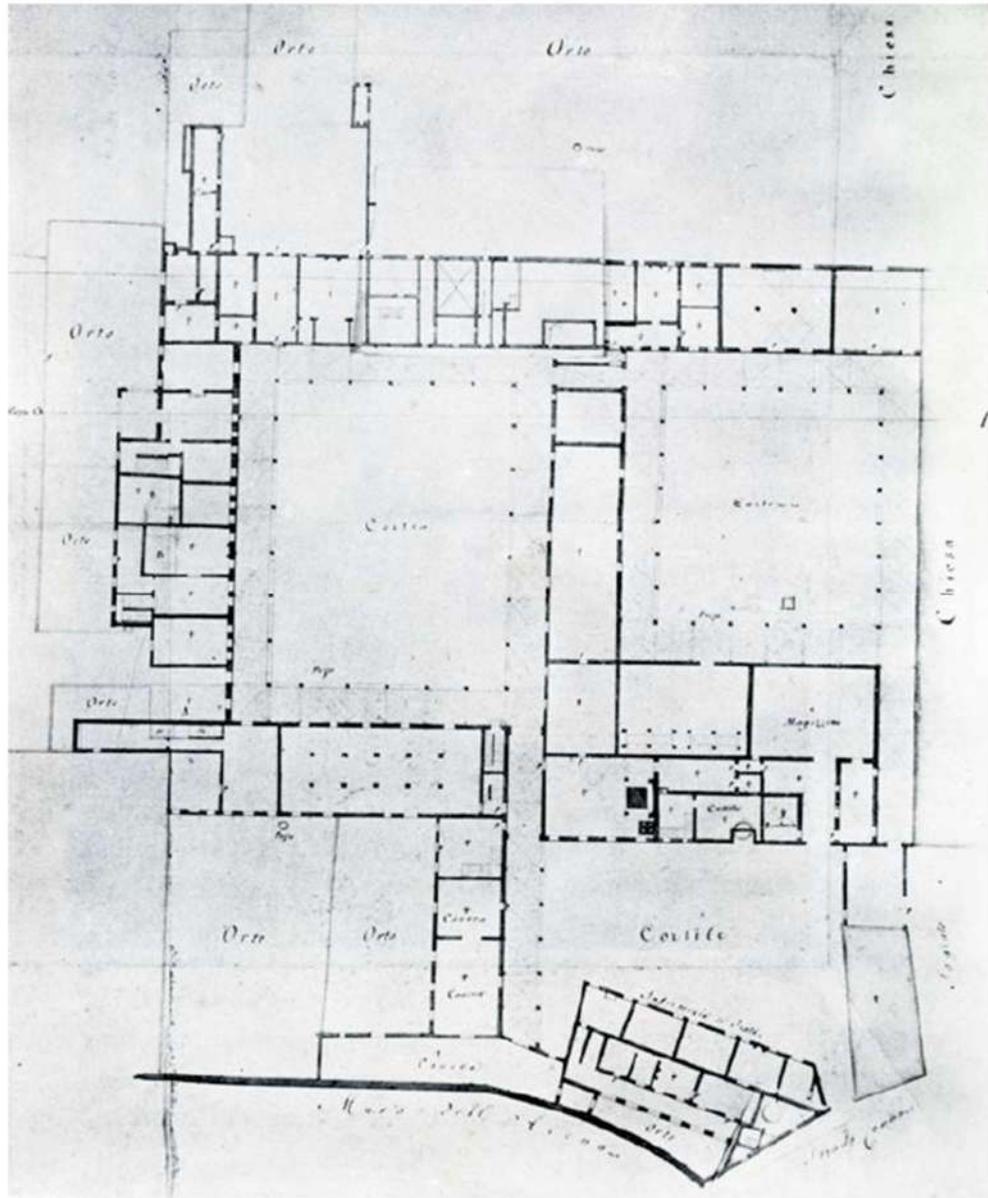


FIG. 3 Planimetria convento degli Eremitani di Padova Piano terra, 1803

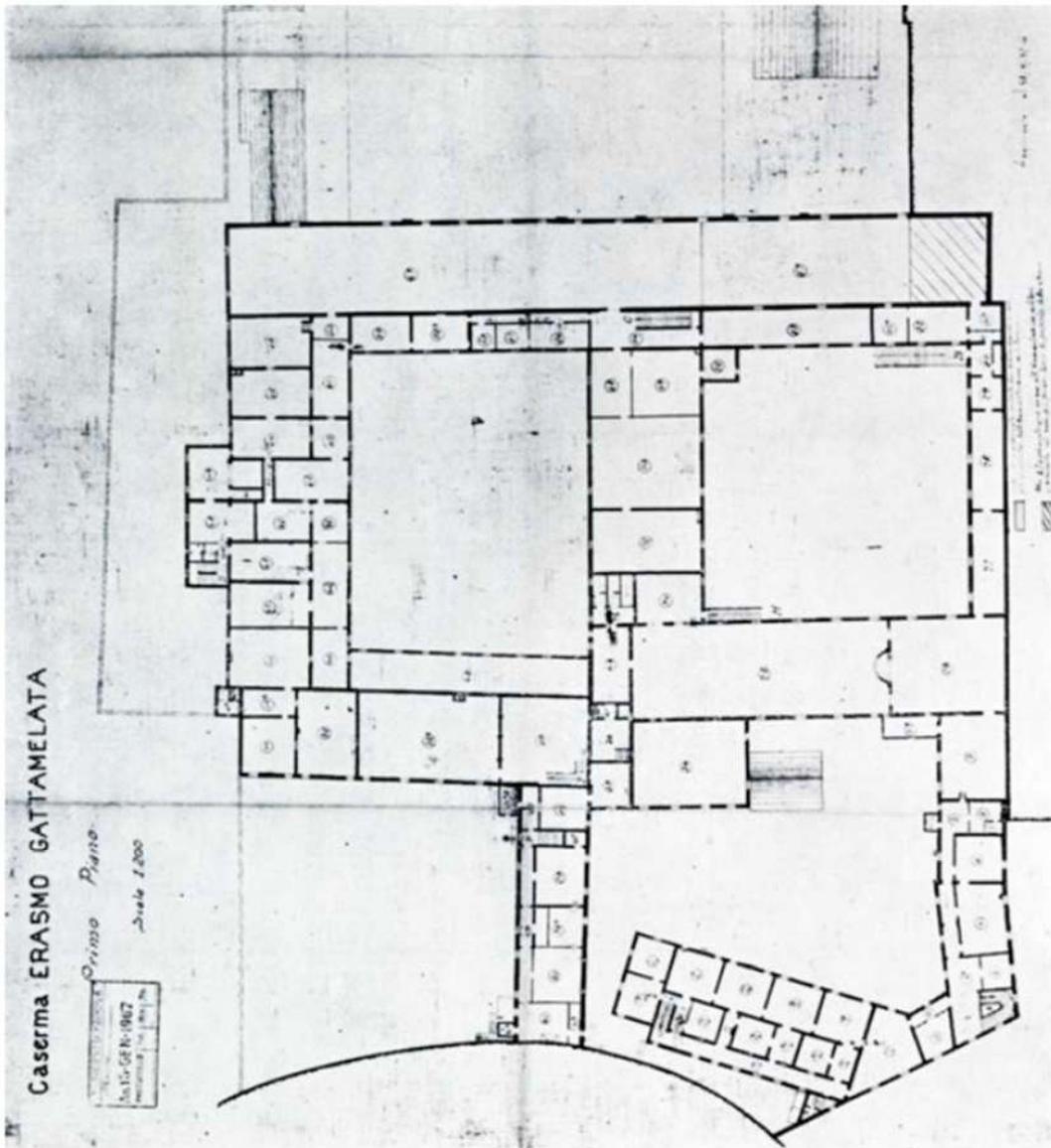


FIG. 5 Planimetria Caserma Gattamelata Primo Piano, 1937

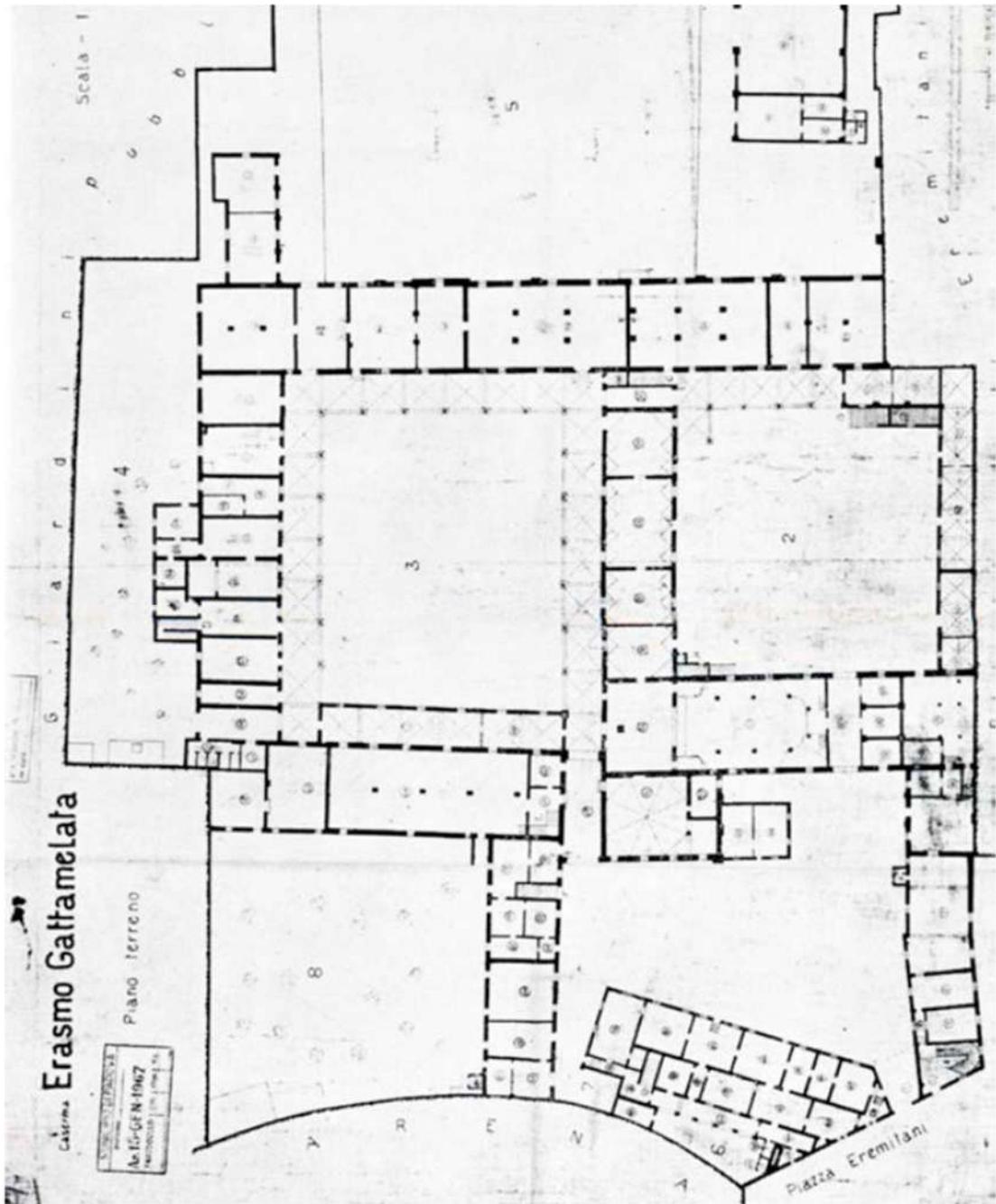


FIG. 6 Planimetria Caserma Gattamelata piano Terra 1937



FIG. 7 Foglio di mappa 3 catasto napoleonico, 1815

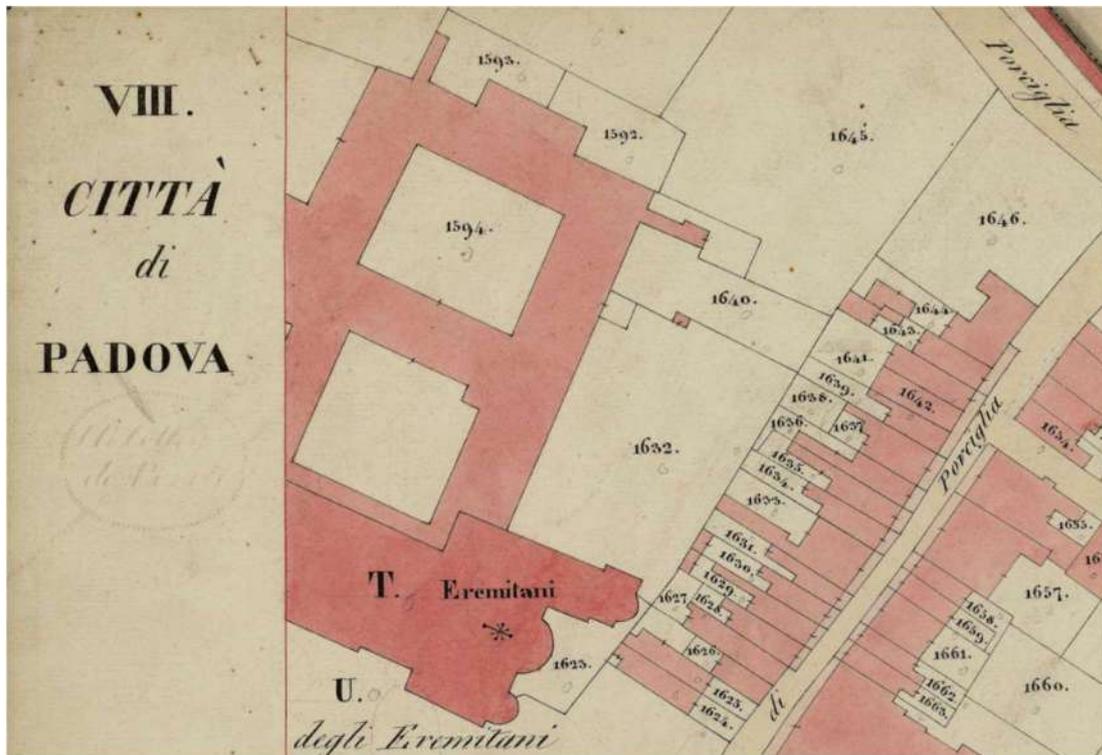


FIG. 8 Foglio 8, mappe catasto austriaco I serie, 1845



FIG. 9 foglio di mappa 7 catasto austriaco, mappe I serie, 1845



FIG. 10 Pietro da Rimini, Refettorio di Pomposa



FIG. 11 Pietro da Rimini, Refettorio di Pomposa



FIG. 12 Pietro da Rimini, Refettorio di Pomposa



FIG. 13 Pietro da Rimini, Cappellone San Nicola a Tolentino



FIG. 14 Pietro da Rimini, Cappellone San Nicola a Tolentino



FIG. 15 Pietro da Rimini, Cappellone San Nicola a Tolentino



FIG. 16 Pietro da Rimini, Cappellone San Nicola a Tolentino



FIG. 17 Pietro da Rimini, Cappellone San Nicola a Tolentino



FIG. 18 Pietro da Rimini, Cappellone San Nicola a Tolentino, Bagno del Bambino



FIG. 19 Pietro da Rimini, Cappellone San Nicola a Tolentino



FIG. 20 Pietro da Rimini, Cappellone San Nicola a Tolentino



FIG. 21 Pietro da Rimini, Cappellone San Nicola a Tolentino



FIG. 22 Pietro da Rimini, Croce di Urbania



FIG. 23 Pietro da Rimini, Santa Maria in Porto Fuori, Incoronazione della Vergine



FIG. 24 Pietro da Rimini, Santa Maria in Porto Fuori



FIG. 25 Pietro da Rimini, *Santa Maria in Porto Fuori*



FIG. 26 Pietro da Rimini, *San Pietro in Sylvis*



FIG. 27 Pietro da Rimini, San Pietro in Sylvis



FIG. 28 Pietro da Rimini, San Pietro in Sylvis



FIG. 29 Pietro da Rimini, Dormitio Virginis, Musée Fabre, Montpellier

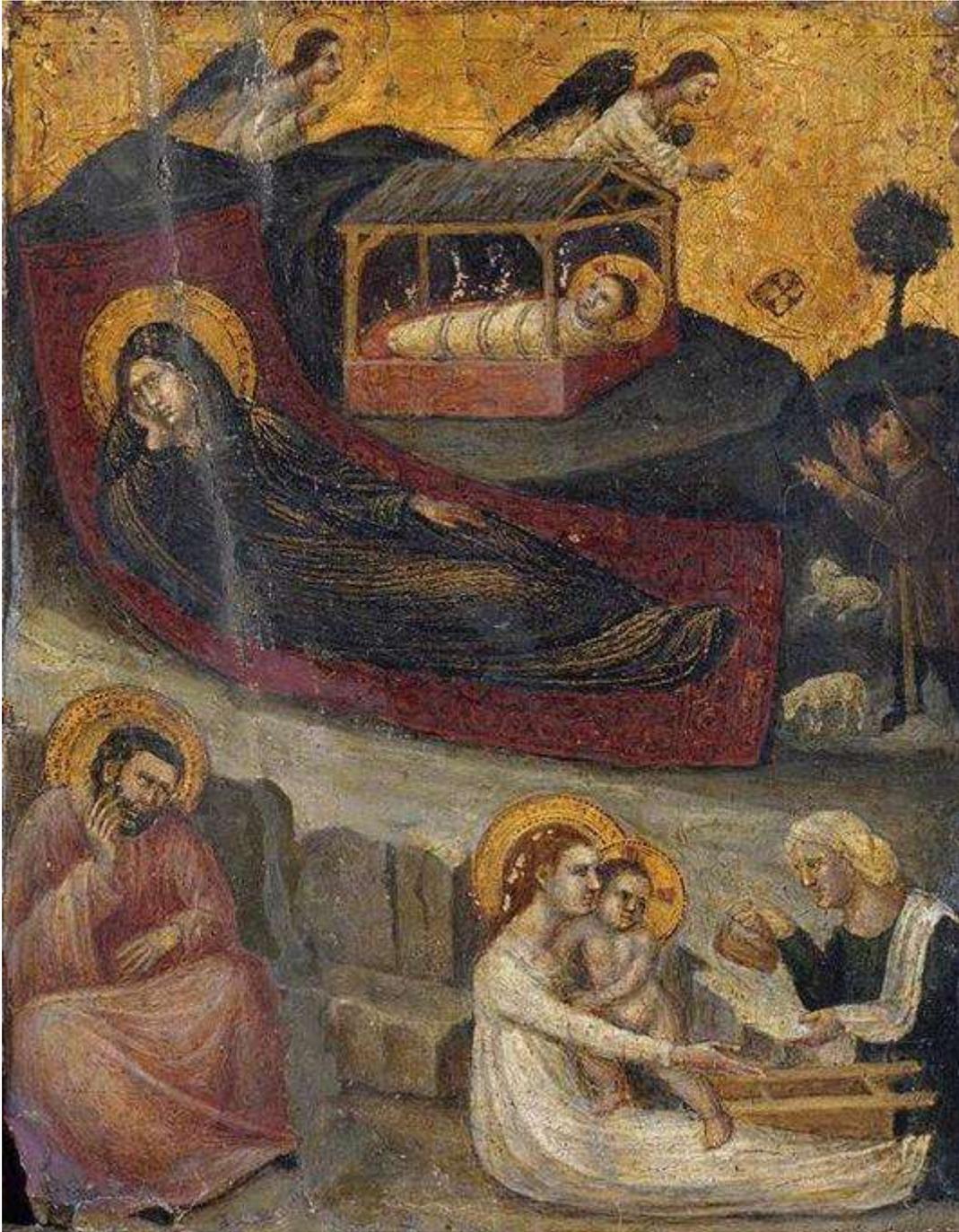


FIG. 30 Pietro da Rimini, Natività, Musée Fabre, Montpellier



FIG. 31 Pietro da Rimini, Santa Chiara, Ravenna



FIG. 32 Pietro da Rimini, Santa Chiara, Ravenna



FIG. 33 Pietro da Rimini, Santa Chiara, Ravenna

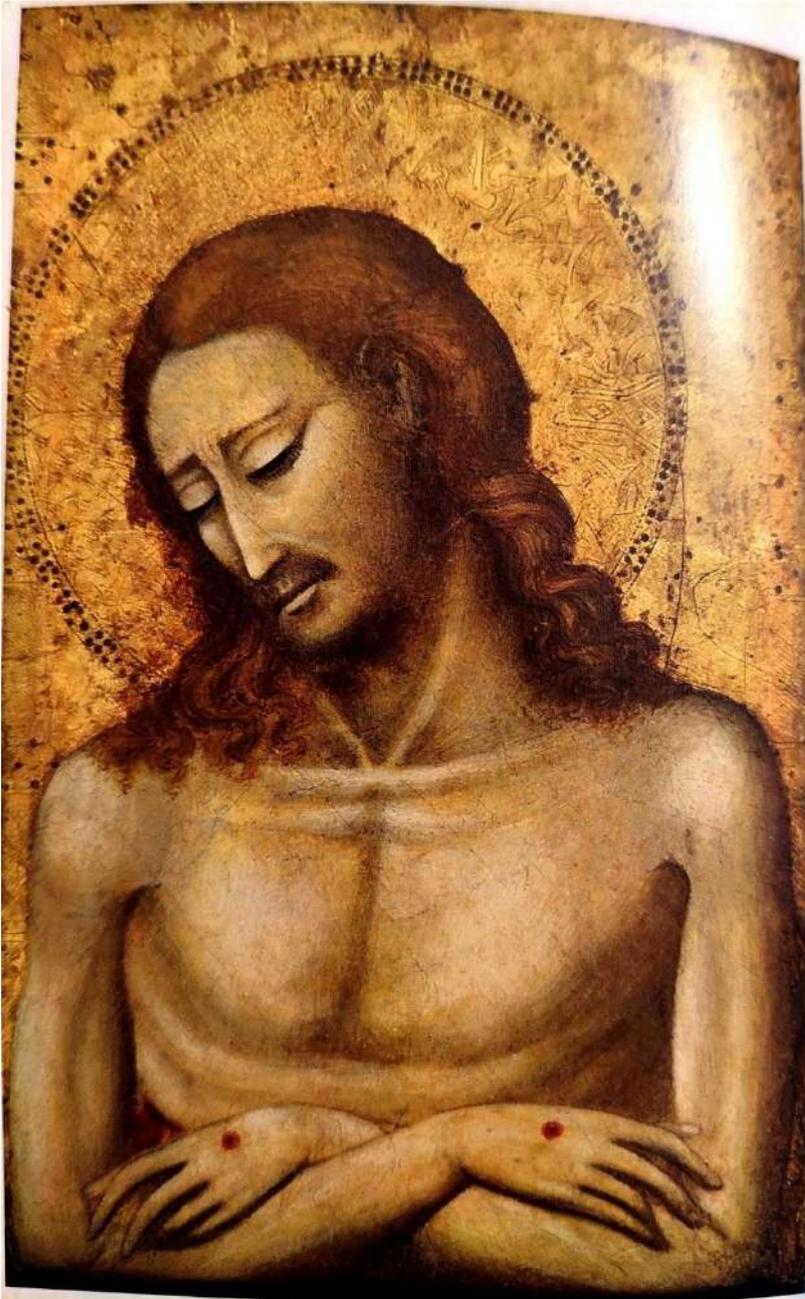


FIG. 34 Pietro da Rimini, Imago Pietatis, Museum of Fine Arts, Boston

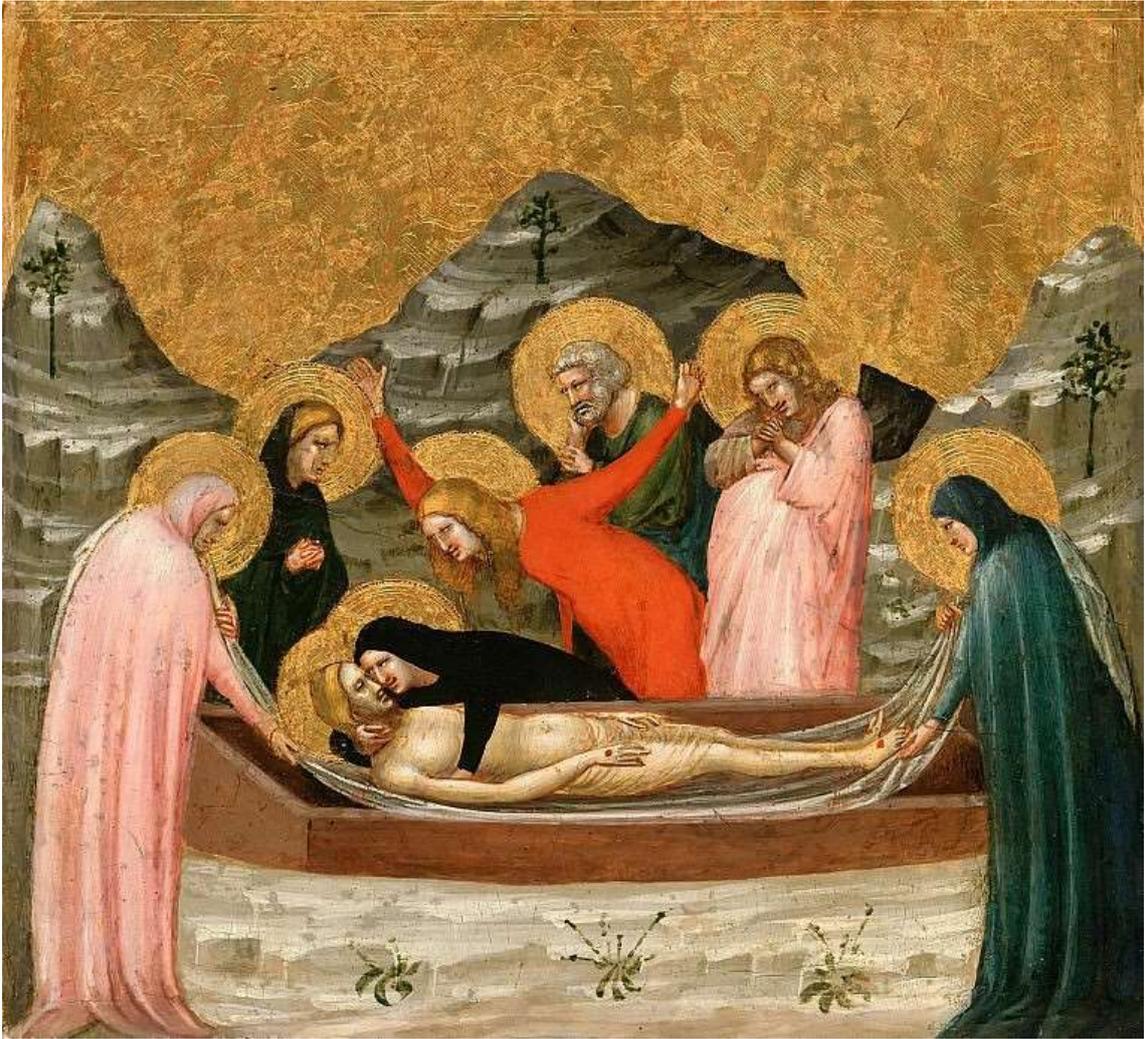


FIG. 35 Pietro da Rimini, Deposizione di Cristo del Dittico delle Storie di Cristo, Gemaldegalerie Staatliche Museen, Berlino



FIG. 36 Pietro da Rimini, San Francesco che riceve le Stigmate, The Clowe Fund, Indianapolis

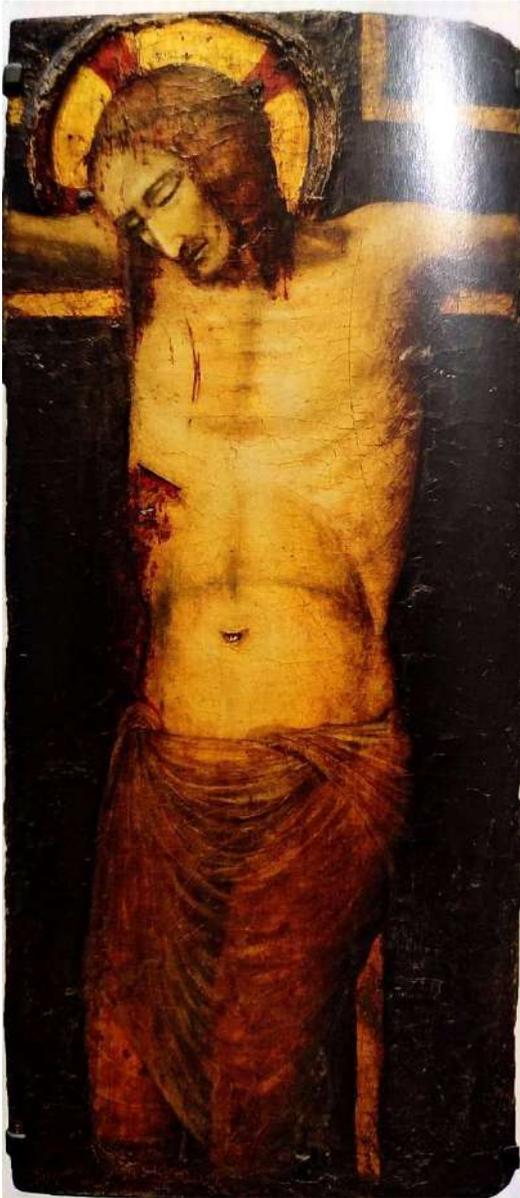


FIG. 37 Pietro da Rimini, Crocifisso, Metropolitan Museum, New York



FIG. 38 Noli me tangere, Fondazione Cassa di Risparmio di Rimini



FIG. 39 Pietro da Rimini, Maria al sepolcro, Fondazione Cassa di Risparmio di Rimini



FIG. 40 Pietro da Rimini, *Crocifissione, Flagellazione, Andata al calvario*, Alte Pinacoteck, Monaco

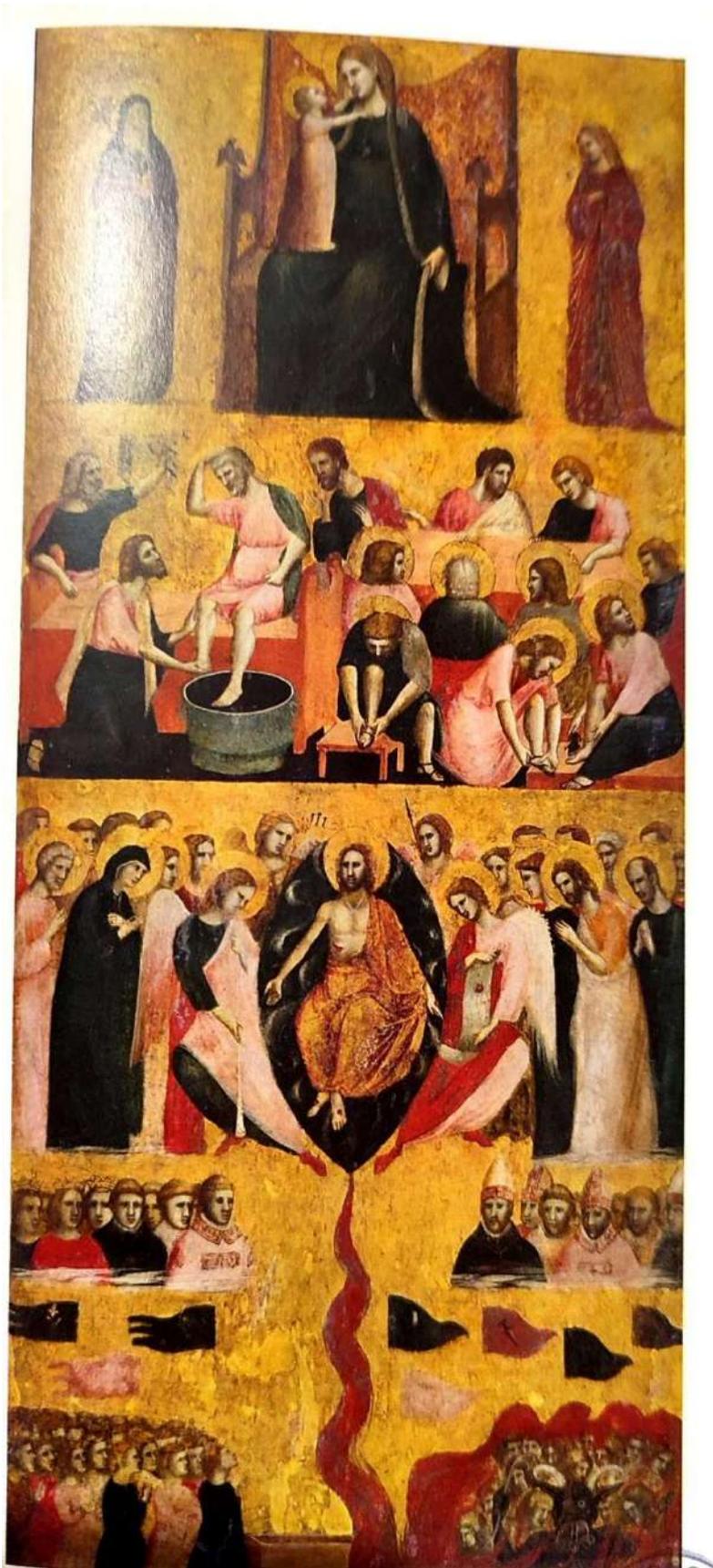


FIG. 41 Pietro da Rimini, Maestà, Lavandà dei piedi, Giudizio Universale, Alte Pinacoteck, Monaco



FIG. 42 Pietro da Rimini, *Deposizione dalla Croce*, Musée du Louvre, Parigi



FIG. 43 Pietro da Rimini, Natività e Adorazione dei Magi, Musée du Louvre, Parigi



FIG. 44 Pietro da Rimini, Funerali della Vergine, Kunsthalle, Amburgo



FIG. 45 Pietro da Rimini, Crocifissione, Kunsthalle, Amburgo



FIG. 46 Pietro da Rimini, Incoronazione della Vergine, Musei Civici Eremitani, Padova



FIG. 47 Pietro da Rimini, Discesa al Limbo, Musei Civici Eremitani, Padova



FIG. 48 Pietro da Rimini, Resurrezione e Maria al Sepolcro, Musei Civici Eremitani, Padova



FIG. 49 Pietro da Rimini, *Ascensione*, Musei Civici Eremitani, Padova



FIG. 50 Pietro da Rimini, *Angelo annunziante e due angeli*, Musei Civici Eremitani, Padova



FIG. 51 Pietro da Rimini, Vergine annunciata e due angeli, Musei Civici Eremitani, Padova



FIG. 52 Pietro da Rimini, Evangelista Luca?, Musei Civici, Eremitani, Padova



FIG. 53 Pietro da Rimini, Evangelista Marco?, Musei Civici Eremitani, Padova



FIG. 54 Pietro da Rimini, Natività frammento con il bagno del bambino, Musei Civici Eremitani, Padova



FIG. 55 Pietro da Rimini, Adorazione dei magi, madonna e angeli, Musei Civici Eremitani, Padova



FIG. 56 Pietro da Rimini, Crocifissione, Musei Civici Eremitani, Padova



FIG. 57 Pietro da Rimini, Angelo della Crocifissione, Musei Civici Eremitani, Padova



FIG. 58 Pietro da Rimini, frammento soldai crocifissione, Musei Civici Eremitani, Padova



FIG. 59 Pietro da Rimini, frammento Buon ladrone crocifissione, Musei Civici Eremitani, Padova



FIG. 60 Pietro da Rimini, frammento con i due Angeli, Musei Civici Eremitani, Padova



FIG. 61 Pietro da Rimini, frammento crocifissione spartizione delle vesti, Musei Civici Eremitani, Padova



FIG. 62 Pietro da Rimini, gruppo di teste forse della crocifissione, Musei Civici Eremitani, Padova



FIG. 63a Pietro da Rimini, Figure di personaggi maschili e foto del frammento di teste andate perdute, Musei Civici Eremitani, Padova



FIG. 63b Pietro da Rimini, Figure di personaggi maschili e foto del frammento di teste andate perdute, Musei Civici Eremitani, Padova



FIG. 64 Maestro del Coro Scrovegni, Incoronazione della Vergine, Cappella degli Scrovegni, Padova



FIG. 65 Pietro da Rimini, *Discesa al Limbo*, Cappellone di San Nicola, Tolentino



FIG. 66 Giotto, *Ascensione*, Cappella degli Scrovegni, Padova



FIG. 67 Giotto, Natività, Basilica Superiore di San Francesco, Assisi



FIG. 68 Giotto, Adorazione dei Magi, Cappella Scrovegni, Padova

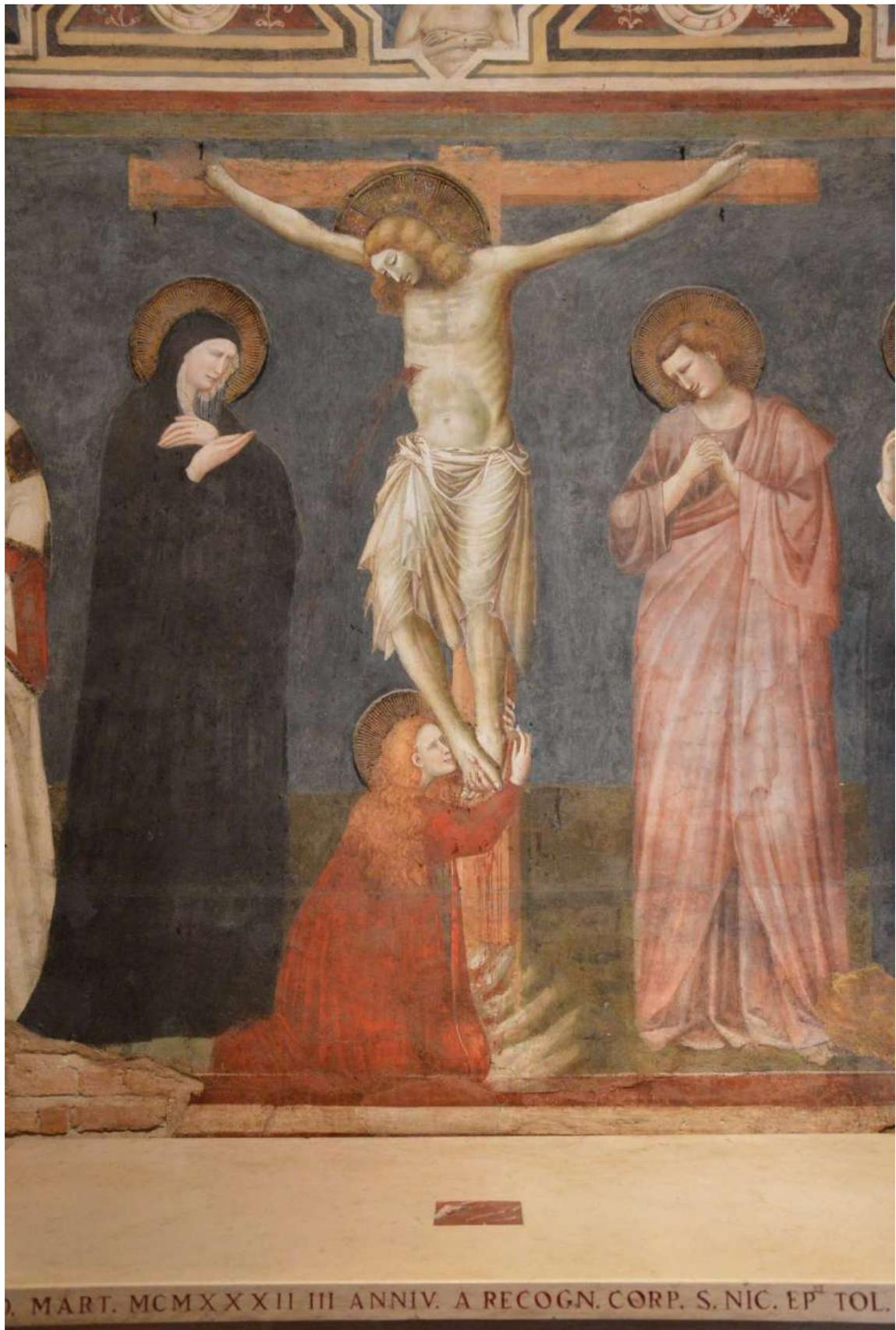


FIG. 69 Pietro da Rimini, *Crocifissione*, Cappellone di San Nicola, Tolentino



FIG. 70 Pietro da Rimini, Resurrezione di Cristo e Marie al Sepolcro, Cappellone di San Nicola, Tolentino

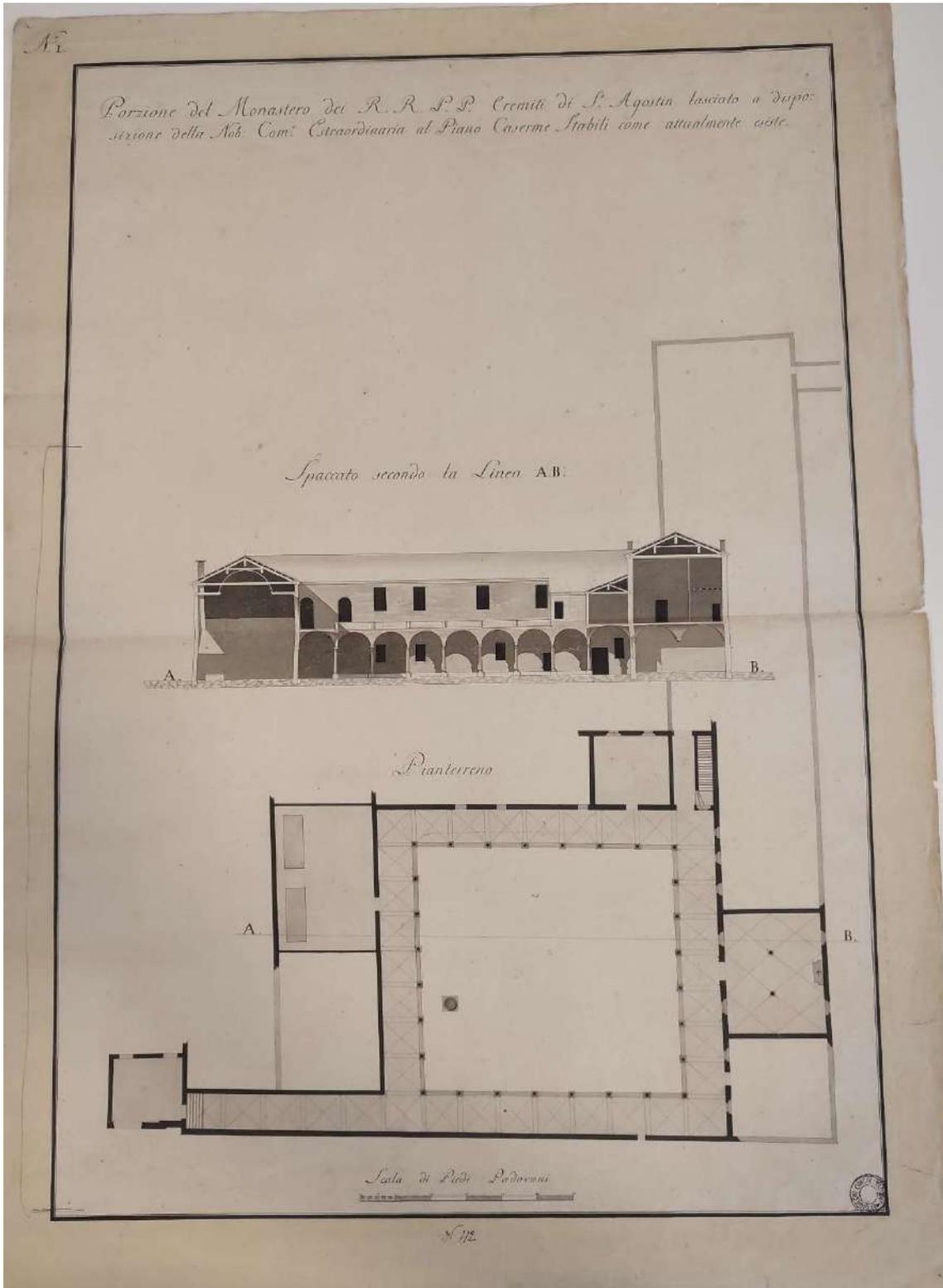


FIG. 71 Sezione Storica Centro San Gaetano, Porzione del Monastero dei R.R.P.P. Eremiti di S. Agostin lasciato a disposizione della Nob. Com. Extraordinaria al Piano Caserme Stabili come attualmente esiste

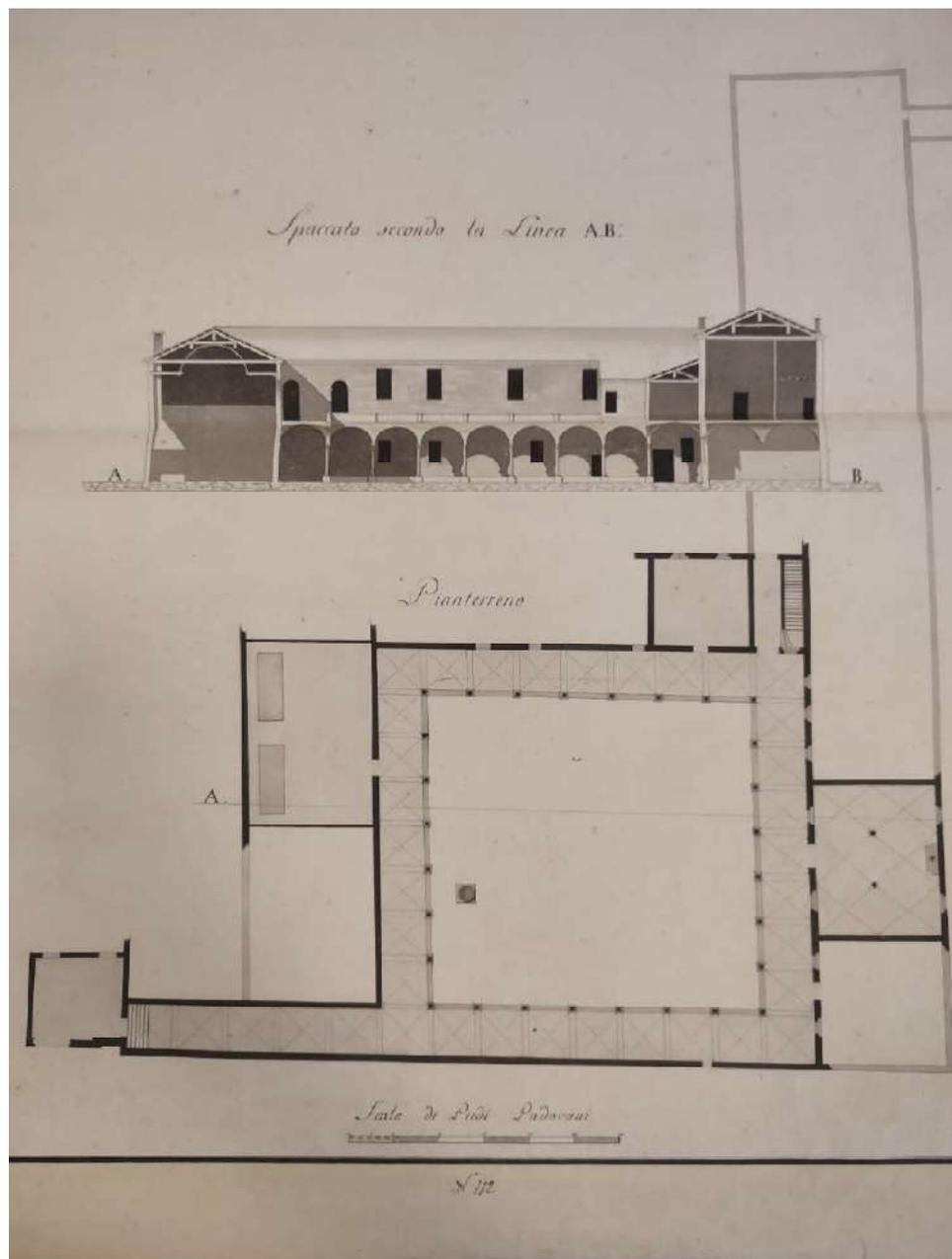


FIG. 72 Sezione Storica Centro San Gaetano, Porzione del Monastero dei R.R.P.P. Eremiti di S. Agostin lasciato a disposizione della Nob. Com. Extraordinaria al Piano Caserme Stabili come attualmente esiste

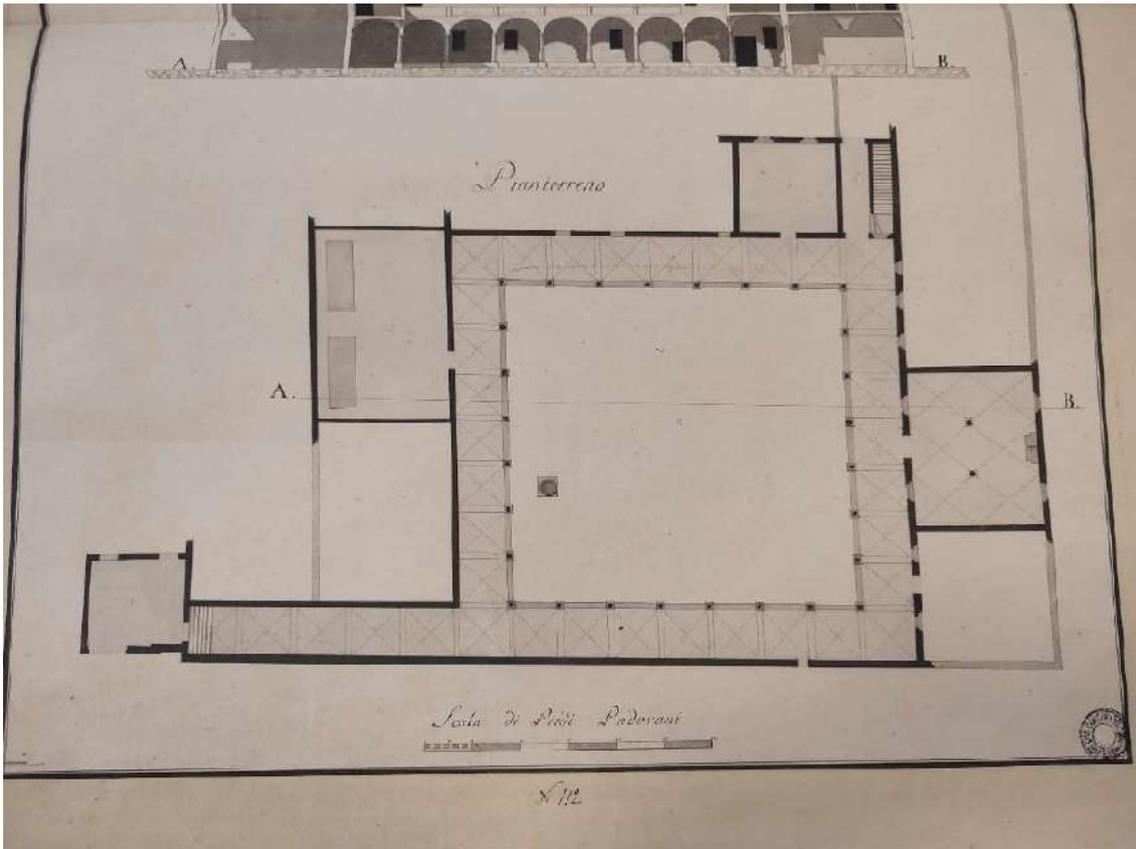


FIG. 73 Sezione Storica Centro San Gaetano, Porzione del Monastero dei R.R.P.P. Eremiti di S. Agostin lasciato a disposizione della Nob. Com. Extraordinaria al Piano Caserme Stabili come attualmente esiste

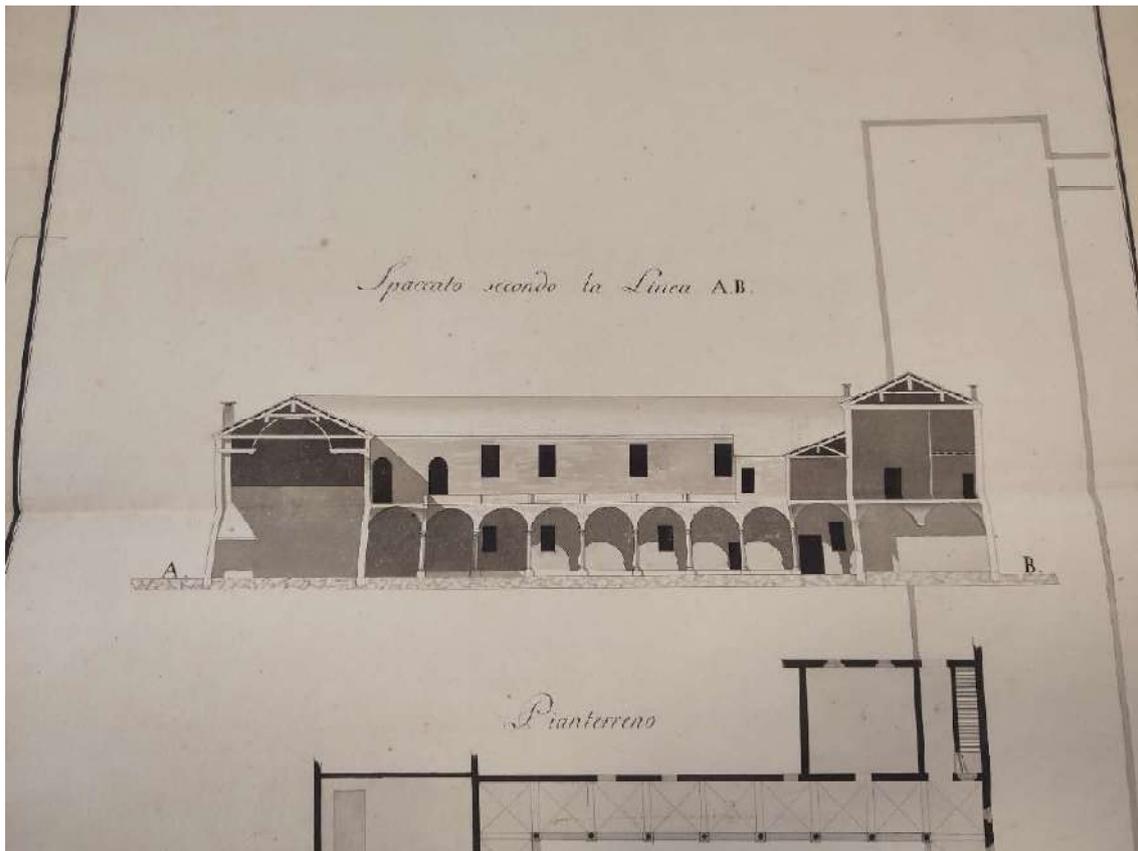


FIG. 74 Sezione Storica Centro San Gaetano, Porzione del Monastero dei R.R.P.P. Eremiti di S. Agostin lasciato a disposizione della Nob. Com. Extraordinaria al Piano Caserme Stabili come attualmente esiste

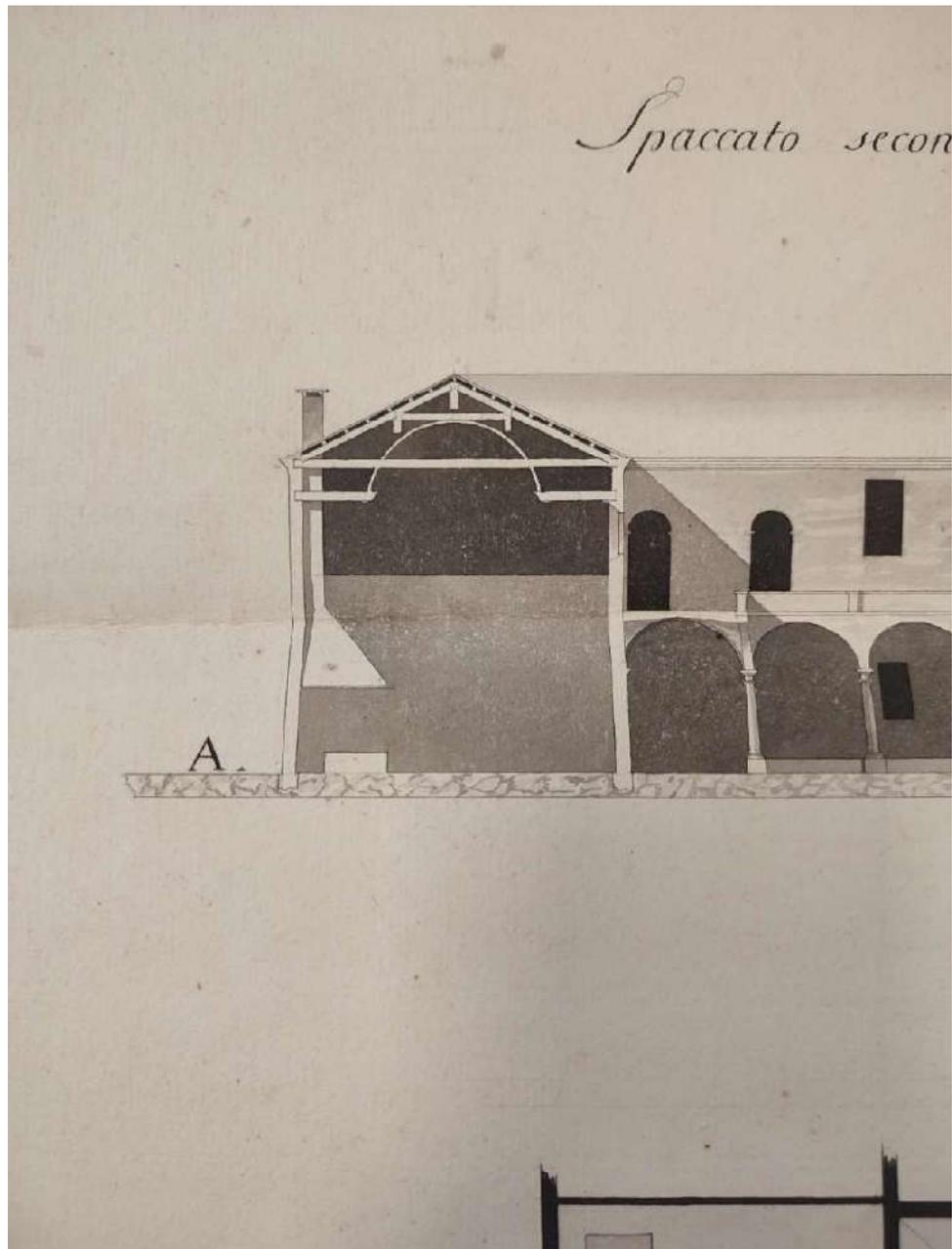


FIG. 75 Sezione Storica Centro San Gaetano, Porzione del Monastero dei R.R.P.P. Eremiti di S. Agostin lasciato a disposizione della Nob. Com. Straordinaria al Piano Caserme Stabili come attualmente esiste

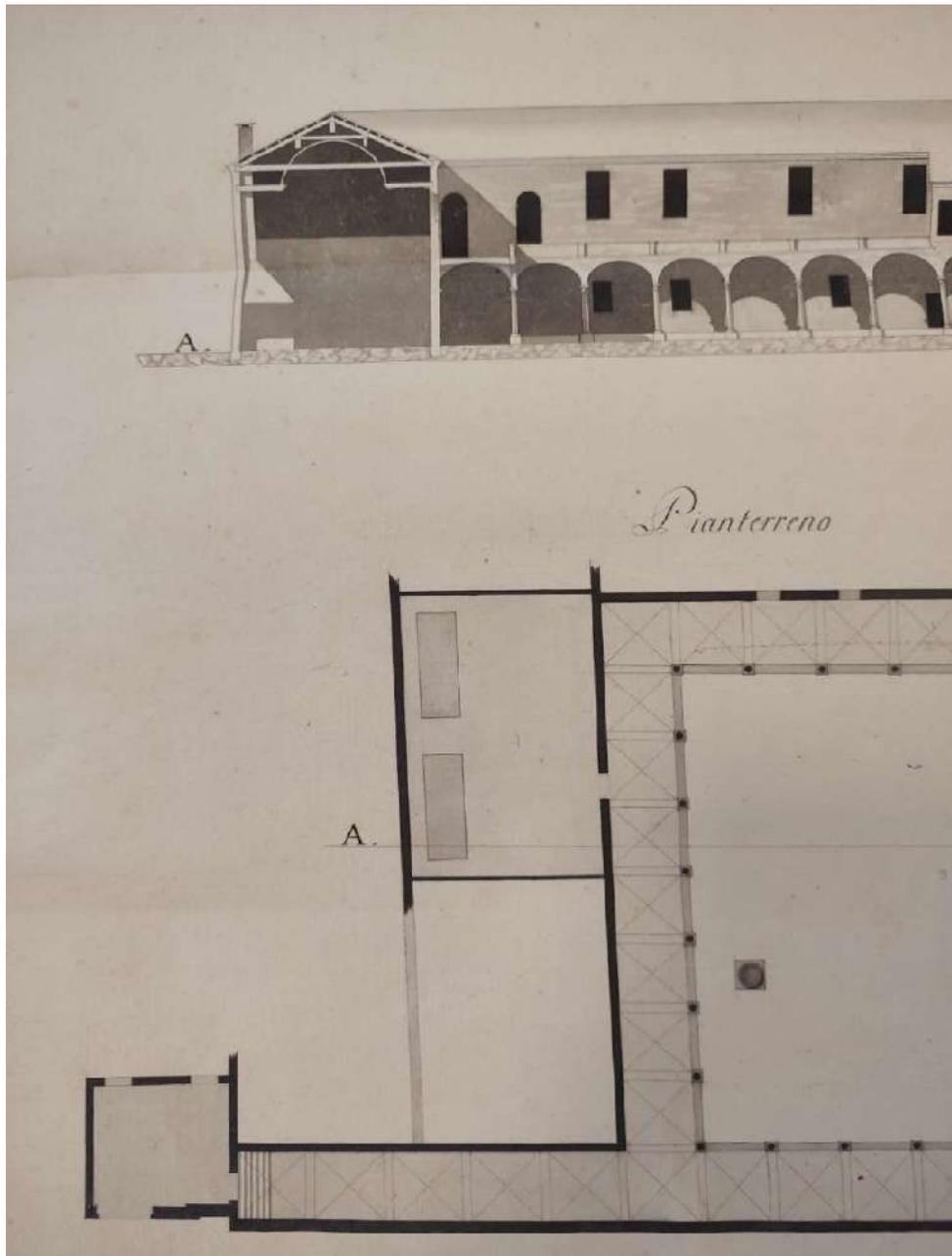


FIG. 76 Sezione Storica Centro San Gaetano, Porzione del Monastero dei R.R.P.P. Eremiti di S. Agostin lasciato a disposizione della Nob. Com. Extraordinaria al Piano Caserme Stabili come attualmente esiste

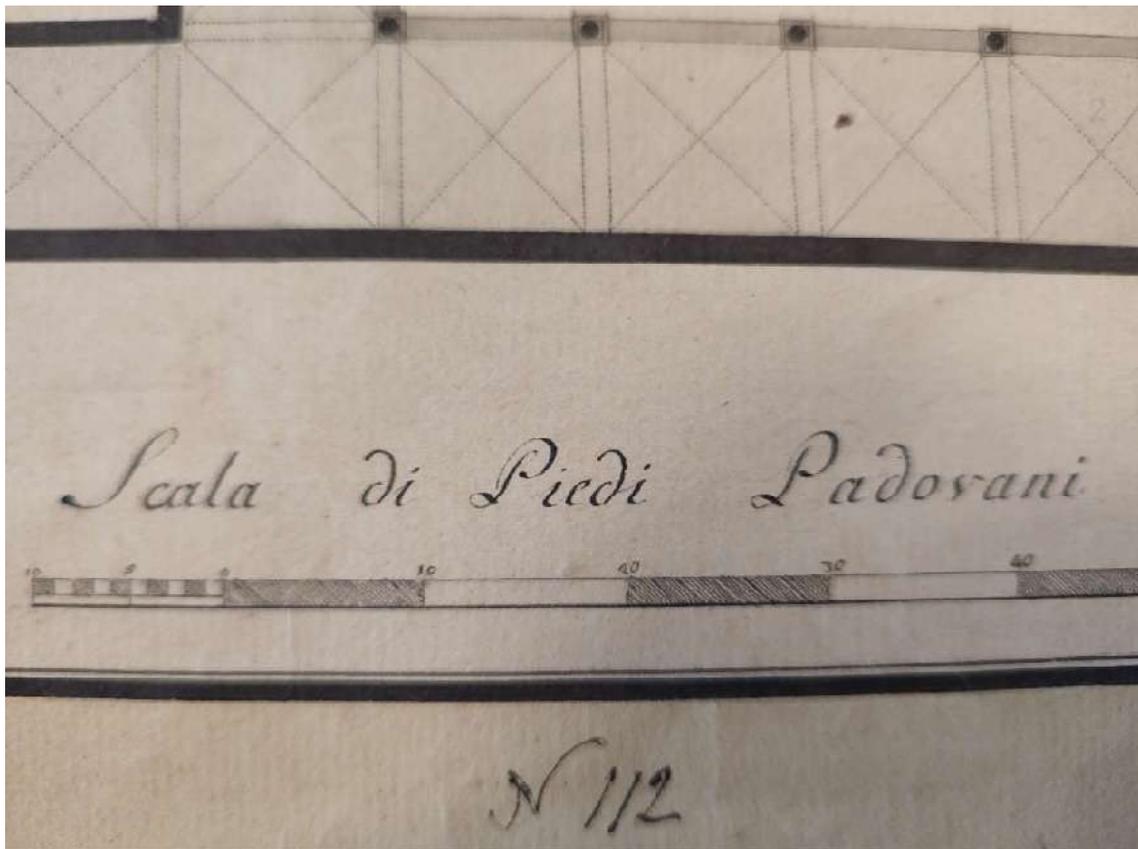


FIG. 77 Sezione Storica Centro San Gaetano, Porzione del Monastero dei R.R.P.P. Eremiti di S. Agostin lasciato a disposizione della Nob. Com. Extraordinaria al Piano Caserme Stabili come attualmente esiste

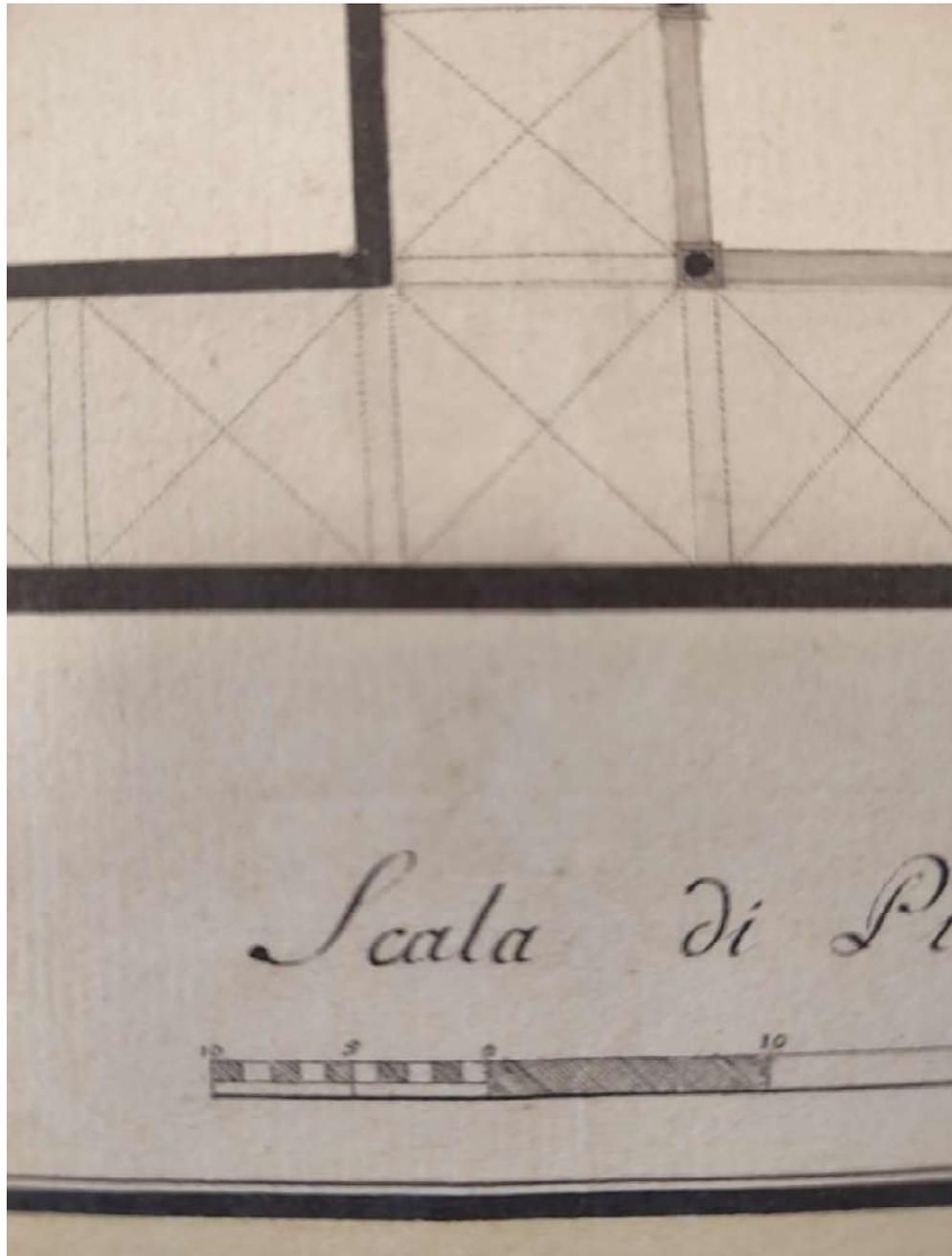


FIG. 78 Sezione Storica Centro San Gaetano, Porzione del Monastero dei R.R.P.P. Eremiti di S. Agostin lasciato a disposizione della Nob. Com. Straordinaria al Piano Caserme Stabili come attualmente esiste

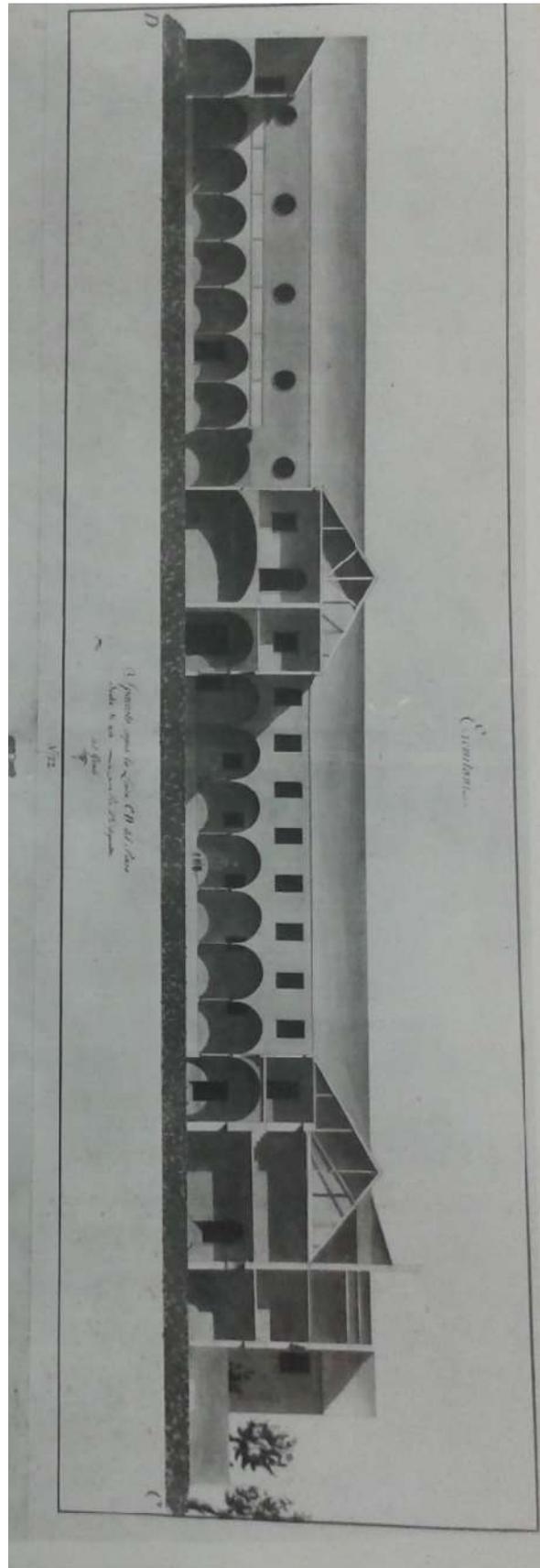


FIG. 79 Sezione storica centro San Gaetano Padova, Scheda con lo spaccato della sezione CD del convento degli Eremitani

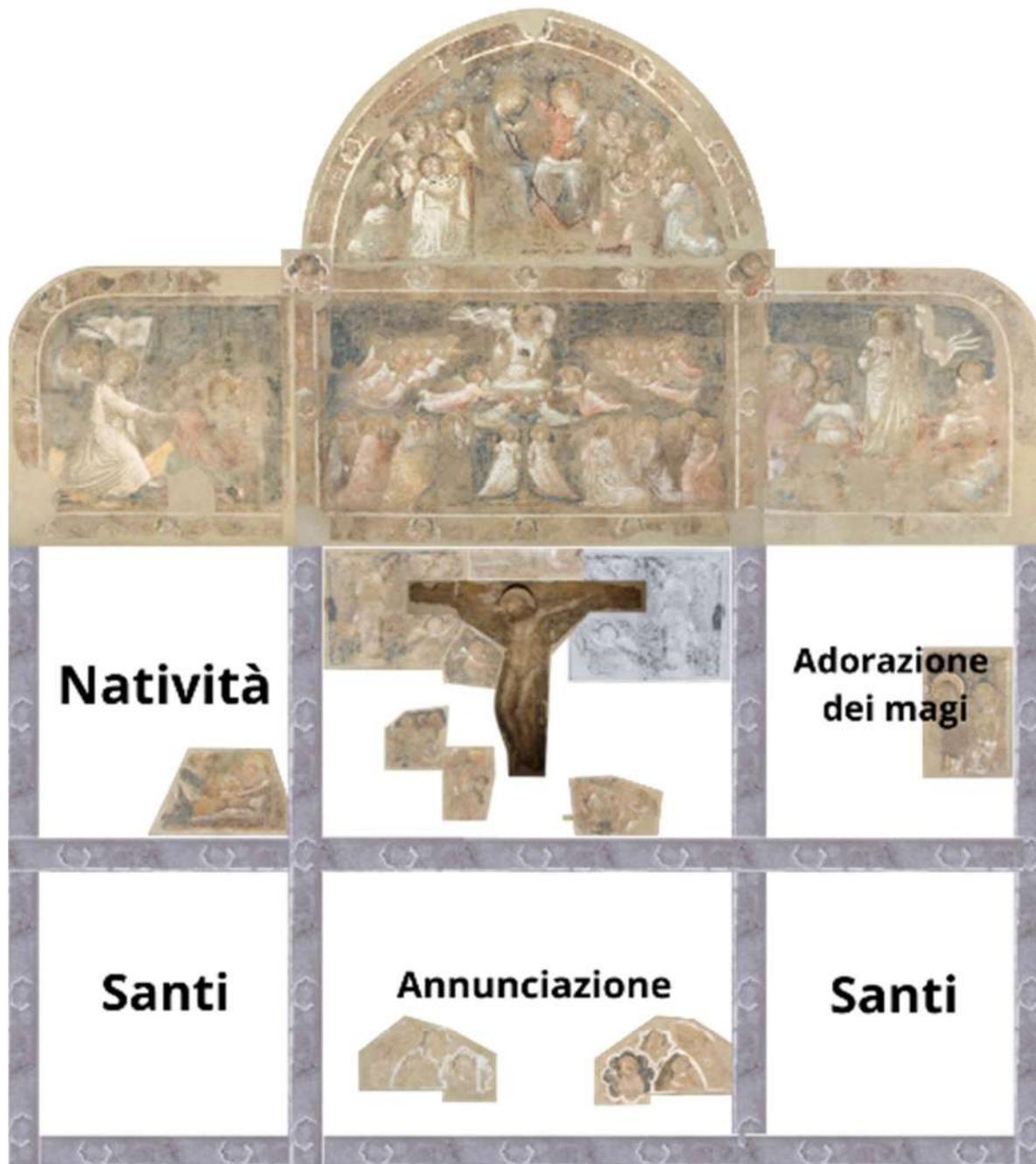


FIG. 80 Ipotesi ricostruttiva del ciclo di affresco di Pietro da Rimini nel refettorio medievale del convento degli Eremitani di Padova



FIG. 81 Modello 3D Refettorio del convento degli Eremitani di Padova, Vista verso sud



FIG. 82 Modello 3D Refettorio del convento degli Eremitani di Padova, Vista interna del refettorio con ricostruzione degli affreschi

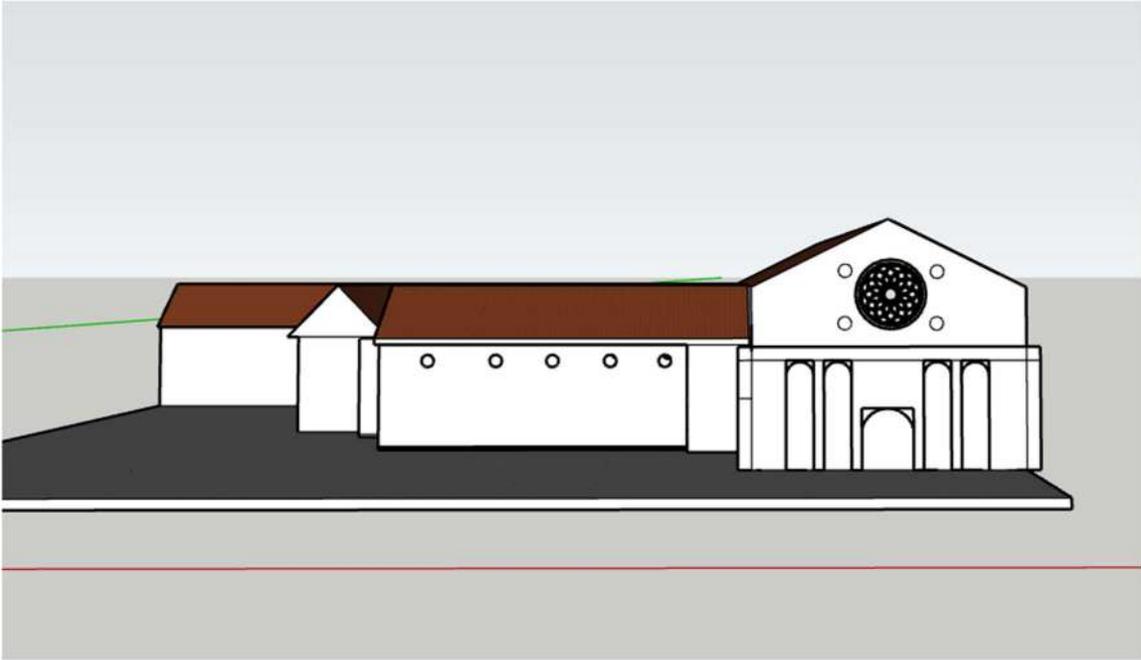


FIG. 83 Modello 3D Refettorio del convento degli Eremitani di Padova, Vista est

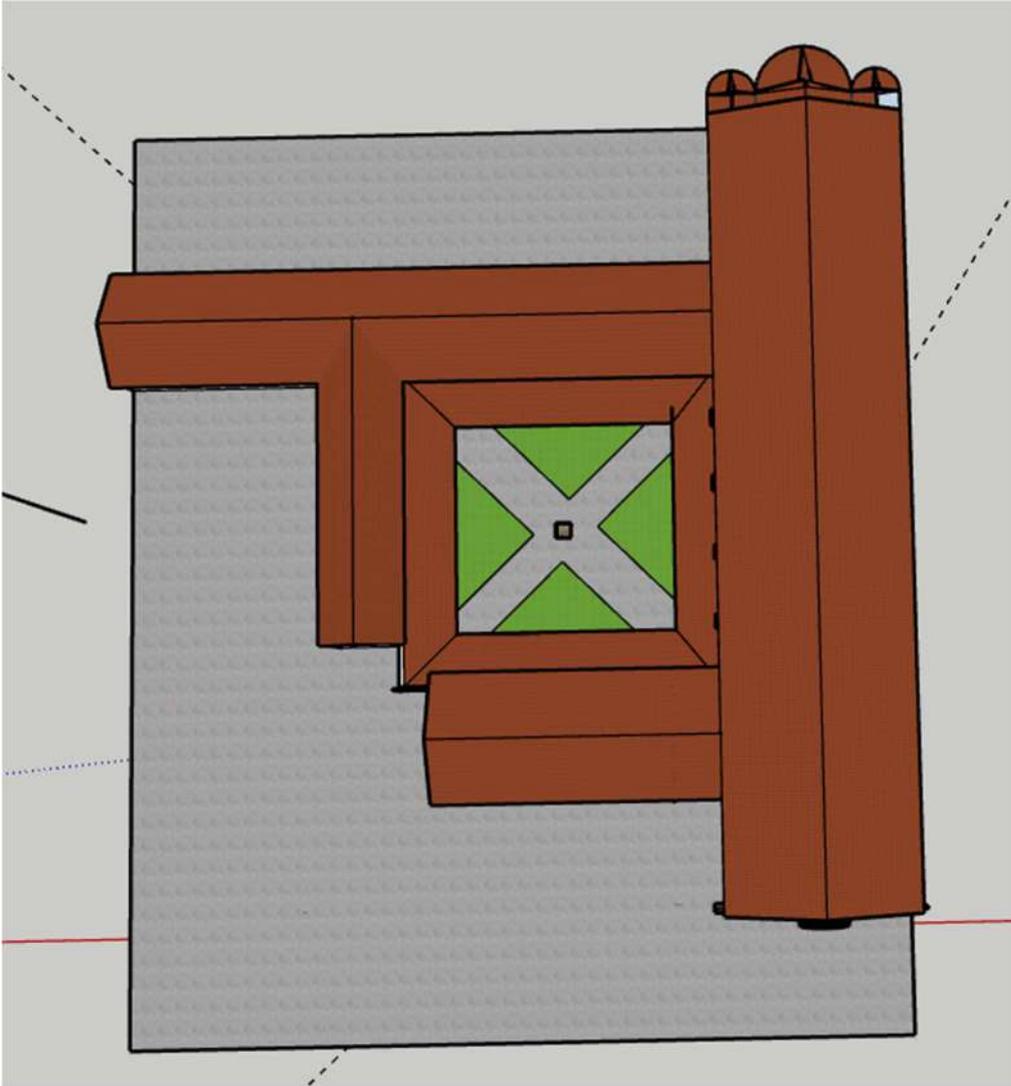


FIG. 84 Modello 3D Refettorio del convento degli Eremitani di Padova, Vista dall'alto



FIG. 85 Modello 3D Refettorio del convento degli Eremitani di Padova



FIG. 86 Modello 3D Refettorio del convento degli Eremitani di Padova

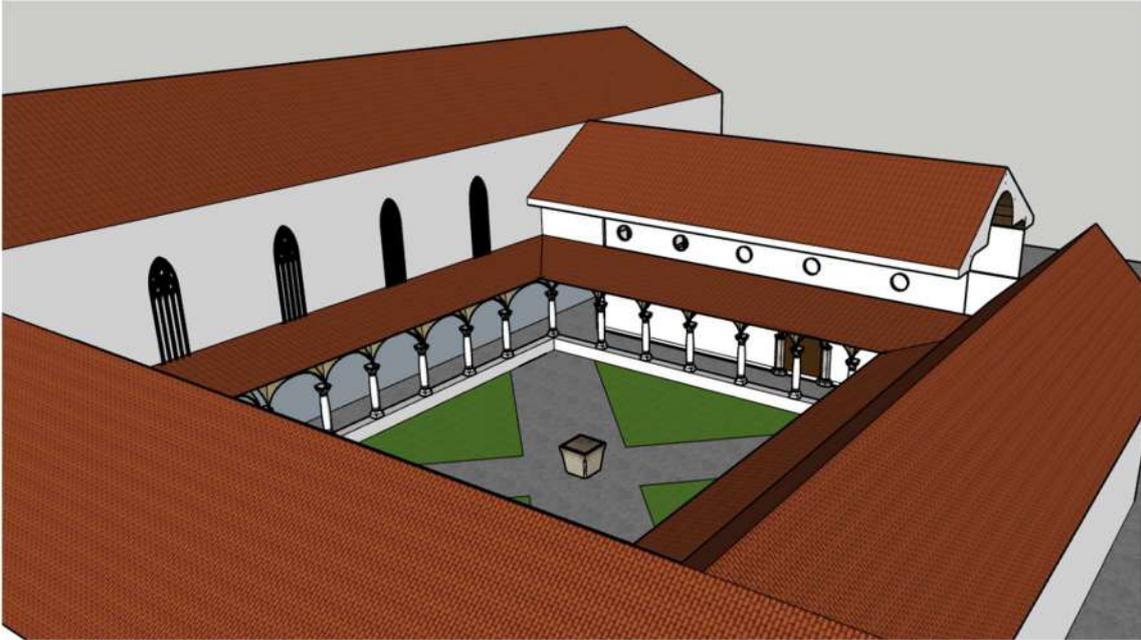


FIG. 87 Modello 3D Refettorio del convento degli Eremitani di Padova, Vista ovest



FIG. 88 Modello 3D Refettorio del convento degli Eremitani di Padova



FIG. 89 Modello 3D Refettorio del convento degli Eremitani di Padova