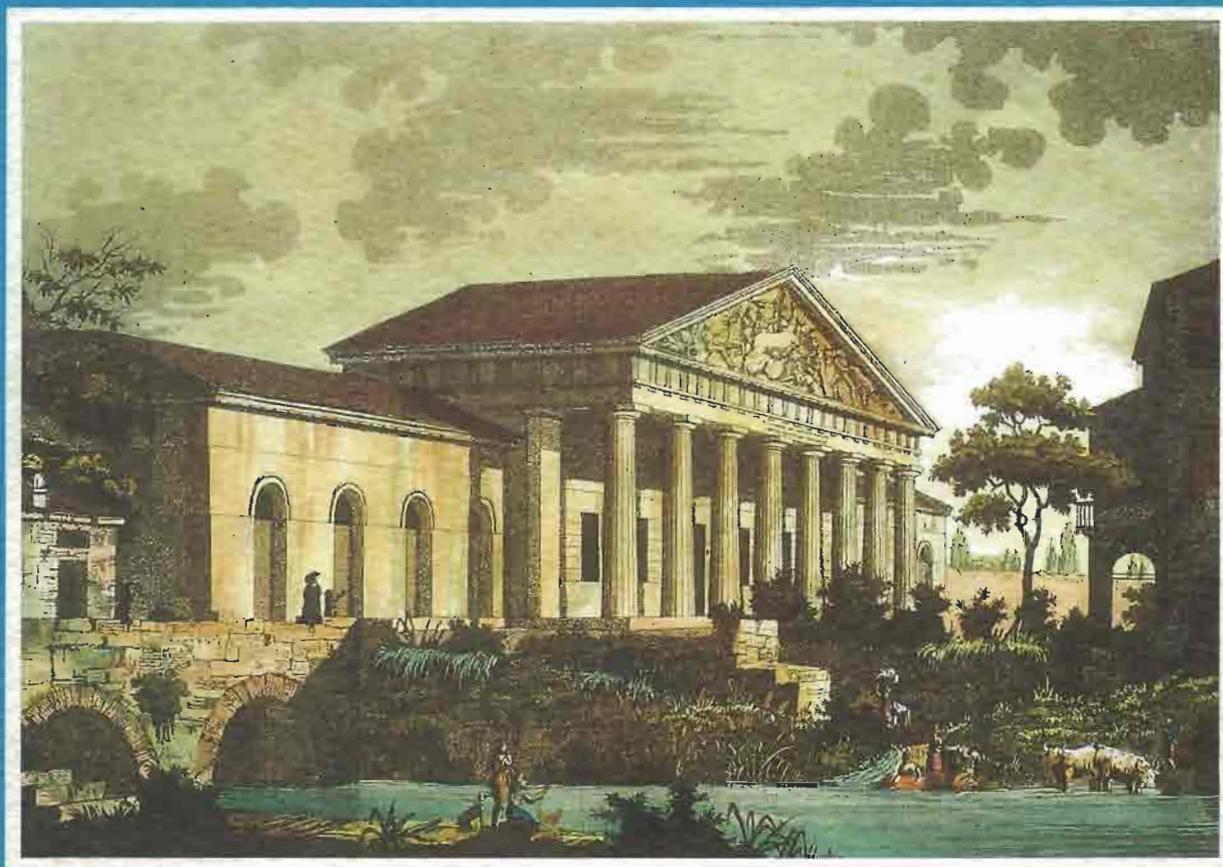


PADOVA

e il suo territorio



ANNO XIII

72

APRILE 1998

rivista di storia arte cultura

PADOVA

e il suo territorio

7

Editoriale

8

Testimonianze

Paolo Giaretta, Ivo Rossi, Pasquale Scarpati, Luisa Fiocco, Pietro Zaramella, Paolo Ganguzza, Pier Luigi Fantelli, Vittorio Dal Piaz

16

Un singolare esploratore di archivi ecclesiastici

Claudio Bellinati

20

La costruzione del sistema cinquecentesco

Giuliana Mazzi

24

Sui resti di Roma: il Palazzo della Ragione tra forma e memoria

Loredana Olivato

26

Nuovi documenti per la fabbrica rinascimentale di Santa Giustina

Francesca D'Arcais

28

Ancora sulla tomba di Sant'Antonio

Giovanni Lorenzoni

31

Un rilievo della *Domus Communis* di Piove di Sacco e qualche nota sulla rifabbrica Jappelliana

Renzo Fontana

34

La Chiesa del Torresino e l'intervento di Carlo Scarpa

Lidia Gumiero Salomoni

36

Il teatro la Fenice confrontato con il Palazzo Dotto Vigodarzere

Giorgio Baroni

38

Pittura medievale a Padova e nel territorio prima di Giotto

Enrica Cozzi

44

Architettura su monete padovane carraresi

Giovanni Gorini

46

Il restauro della Madonna con il Bambino nella Chiesa degli Eremitani

Anna Maria Spiazzi

48

Un'aggiunta al catalogo di Antonio Triva

Davide Banzato

50

L'*Urbs picta* nell'area veneta centro settentrionale e tridentina

Isabella Ottobre

54

Pietro Selvatico: un ricordo e una messa a punto

Franco Bernabei

57

L'Istituto d'Arte Pietro Selvatico e le sue origini

Giulio Bresciani Alvarez

58

La scuola orafa del "Pietro Selvatico" dal secondo dopoguerra ad oggi

Tina Bodini

62

Il "Pietro Selvatico" e l'educazione artistica

Renata Maccato

64

Oggetti plastici di Giampaolo Babetto

Luisa Bazzanella

66

Andrea Rublev e la mistica esicasta

Renato D'Antiga

68

Matematica e arte nel Veneto

Daniela Bobisut

71

Incontri a Padova nei mesi di aprile-maggio 1998

PADOVA

e il suo territorio

Presidenza

Dino Marchiorello

Direzione

Luigi Montobbio (dir. resp.), Giorgio Ronconi,
Camillo Semenzato, Paolo Baldin

Redazione

Paolo Baldan, Tullio Bertotti, Giuseppe Iori,
Luciano Morbiato, Luisa di San Bonifacio Scimemi,
Mirco Zago

Segreteria

Anita Lovatini, Teresa Perissinotto

Consulenza culturale

Antonia Arslan, Sante Bortolami, Andrea Calore,
Pierluigi Fantelli, Claudio Grandis, Salvatore La Rosa,
Giuliano Lenci, Luigi Mariani, Ruggero Menato,
Gustavo Millozzi, Gilberto Muraro, Giuliano Pisani,
Gianni Sandon, Cesare Scandellari, Giorgio Segato,
Paolo Tieto, Rosa Ugento, Roberto Valandro,
Pier Giovanni Zanetti

Enti e Associazioni economiche promotrici

Amici dell'Università, Associazione Commercianti,
Associazione degli Industriali,
Associazione Piccole e Medie Industrie,
Azienda di Promozione Turistica,
Banca Antoniana Popolare Veneta, Camera di Commercio,
Comune di Padova, Ente Fiere di Padova, Ente Parco Colli,
Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo,
Provincia di Padova, Unione Provinciale Agricoltori,
Unione Provinciale Artigiani, Università di Padova

Associazioni culturali sostenitrici

Accademia dei Curiosi, Amici del Castello, Amici del Museo,
Amici della Musica, Associazione "Lo Squero",
Associazione Italiana di Cultura Classica,
Associazione Lombardo Veneto, Casa di Cristallo, A.V.O.,
Comunità per le Libere Attività Culturali,
Convegni Maria Cristina, Fidapa, Gabinetto di Lettura,
Gruppo del Giardino Storico, Gruppo "La Specola",
Italia Nostra, Istituto di Cultura Italo-Tedesco,
Progetto Formazione Continua, Società "Dante Alighieri",
Storici Padovani, UCAI, Università Popolare

Progettazione grafica

Claudio Rebeschini

Editore e stampatore

«LA GARANGOLA» s.a.s. di Flavia Scarso & C.
35137 Padova - Via Montona, 4

Direzione, redazione, amministrazione

Padova - Via Montona, 4 - Tel. 049/87.50.550 - Fax 049/87.51.743
c/c p. 17772351 «La Garangola» - Padova

Autorizzazione Tribunale di Padova

Registrazione n. 942 dell'11-4-1986

Abbonamento annuo 1998: L. 35.000

Un fascicolo separato: L. 7.000

Sped. in a.p. - 45% - art. 2 comma 20/B legge 662/96

Filiale di Padova.

Gli articoli firmati non impegnano la rivista e rispecchiano soltanto il pensiero dell'autore. Tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica sono riservati e sono estesi a qualsiasi sistema di riproduzione. Per loro conto, gli autori si assumono la totale responsabilità legale dei testi proposti per la stampa; eventuali riproduzioni anche parziali da altre pubblicazioni devono portare l'esatta indicazione della fonte. I manoscritti, le foto ed i disegni, anche se non pubblicati, non saranno restituiti.

In copertina:

Giovanni Battista Cecchini, Album della R. Città di Padova e suoi contorni. Litografia di G. Kier Venezia 1842.



Il contributo che Giulio Bresciani Alvarez ha dato alla conoscenza storica e urbanistica della nostra città è inestimabile, pari soltanto alla sua modestia, alla sua ritrosia a presentarsi su di un palcoscenico, su di una tribuna. Per cui i suoi contributi sono scivolati via senza clamore, senza la prosopopea, senza la retorica, per non dire i compiacimenti ermetici, che per molti sembrano un passaggio obbligato in ogni loro manifestazione pubblica.

Eppure amava ardentemente le sue ricerche, al punto di vivere in simbiosi con esse. Per questo aveva lasciato la sua grande terra, il Brasile, per vivere nella nostra piccola città, Padova, scoprendo in essa, nelle sue strade, nei suoi edifici, nei suoi archivi, nella sua gente, qualcosa che noi forse non vedevamo più, stravolti dal timore di essere "provinciali" quando l'unico modo per non esserlo era quello di accettare la nostra sorte e i riflessi di una grandezza che il tempo aveva appannato, ma non sarebbe mai riuscito ad oscurare.

Padova fu la sua città di elezione ed egli seppe riproporre la grandezza. Amava le vecchie carte, le lunghe riflessioni, la pace delle biblioteche, delle pagine dei libri, dove si assiepavano i ricordi, i fantasmi e persino la stessa ragione di vivere. Subì molte tentazioni, soprattutto di chi voleva farne un uomo di parte e trascinarlo nelle sue posizioni faziose. Seppe nell'intimo resistere bene, cioè seppe mantenere una scrupolosa onestà di giudizio. E se in certi campi parve cedere, lo fece solo in apparenza, trascinato dalla mediocrità in cui la nostra cultura si dibatteva, terrorizzato dalla superficialità e dall'ignoranza di chi avrebbe dovuto occuparsi di questi problemi. Per uscire da un tale groviglio si rifugiò nell'utopia. Ma senza mai profanare il suo sorriso, la sua acutezza, la sua discrezione, i suoi valori di esule che aveva voluto affratellarsi a noi per trovare una sua vera patria.

Camillo Semenzato

Si ringraziano l'arch. Giancarlo Vivianetti e gli amici di "Italia Nostra" per l'interessamento e la fattiva collaborazione.



Il prof. Giulio Bresciani Alvarez.

TESTIMONIANZE

PAOLO GIARETTA

Ho conosciuto Giulio Bresciani Alvarez, dapprima negli incontri di tante associazioni in cui si articolava la vivace vita culturale della città alla fine degli anni '70 e poi sui banchi del Consiglio Comunale di Padova, su sponde diverse, io nella maggioranza, lui nell'opposizione. Sul finire degli anni '80 da Sindaco ho avuto la sua impareggiabile collaborazione come Presidente della Commissione Cultura, dove rappresentava la minoranza, senza peraltro sottrarsi mai ad un leale contributo per la soluzione dei problemi e non facendo mancare il suo consiglio autorevole.

La dimensione dell'intellettuale (parola impegnativa, di cui troppo si abusa nelle cronache culturali, ma che nel caso di Bresciani Alvarez è appropriata ed insostituibile) resta scolpita nelle sue pagine, quelle scientifiche e quelle divulgative. Sono pagine limpide e persuasive, in cui il rigore della ricerca non inaridisce mai il ragionamento. Anzi sono pagine che di frequente si allargano all'incanto del poeta. Viene in mente leggendo Bresciani un verso di Goethe "sono qui per stupirmi" ed il commento che ne faceva Hermann Hesse lamentandosi delle scuole che erano diventate "non scuole della sapienza, ma scuole del sapere", dove si insegna "il contare ed il misurare invece dell'incantarsi, la freddezza invece della meraviglia, il fisso attaccamento alle singolarità separate invece che l'unione col tutto".

Non si possono rileggere le pagine di Giulio senza risentire la sua voce così suadente ed appassionata con la dolce inflessione di un paese lontano: perciò pagine che sentiamo vissute e meditate, guida convincente e penetrante per capire tanti episodi artistici della nostra città.

Altri diranno comunque con autorevolezza e competenza di ciò che ha significato Giulio Bresciani Alvarez per la cultura padovana, della sua eredità scientifica, in un contesto sempre complesso, perché la presenza forte dell'Università è una preziosa risorsa, ma nello stesso tempo costituisce un limite oggettivo e talvolta ingiustamente limitativo per chi si muove al di fuori dei confini accademici.

Io vorrei sottolineare un'altra dimensione di Giulio Bresciani Alvarez uomo pubblico: quella dell'impegno civile e politico, che ha anch'esso fortemente segnato la testimonianza umana di Giulio. È questa una dimensione che rischia di essere persa, a differenza di quella culturale, in una politica ormai avara di grandi riferimenti ideali e che spesso si immiserisce nelle esigenze del grande circo massmediatico, che brucia ogni spazio per una politica fatta di ragionamento, di ricerca, di rigore culturale poco disponibile a piegarsi alle esigenze dell'immagine, come era la politica di Giulio. Sotto questo profilo occorre dire che la politica padovana si è molto impoverita sul piano del dibattito pubblico; se si scorrono le raccolte dei quotidiani e delle riviste culturali degli anni '70 e '80 si percepisce attraverso le cronache dei consigli comunali una politica fatta di tensione ideale, di schieramenti su visioni della città e del suo territorio, di partiti che legavano la loro presenza istituzionale ad un esplicito progetto di città; oggi è questo un aspetto indebolito e forse ci sarebbe meno

spazio per politici come Bresciani, a cui interessava poco la scelta della parte politica, anche se è sempre stato senza tentennamenti in un'area politica progressista, ma interessavano molto i contenuti e la passione civile del confronto tra idee diverse, per cui spendersi e schierarsi.

Ora sarebbe interessante ripercorrere la stagione dell'impegno politico-istituzionale di Bresciani, sui banchi del consiglio comunale e su quelli del consiglio provinciale, nell'autorevole ruolo di Presidente del Consiglio; le battaglie civili da lui sostenute dall'opposizione, ma di una opposizione che si stemperava nell'amore sempre presente per la sua città adottiva; sarebbe anzi opportuna una pubblicazione dei suoi interventi in consiglio comunale ed in quello provinciale, per consentirne una rilettura capace di completare l'immagine pubblica di Bresciani.

Io voglio limitarmi a sottolineare tre aspetti che hanno caratterizzato in modo forte la presenza di Giulio nelle istituzioni padovane: tre aspetti che lo hanno reso autorevole ed ascoltato, al di là della parte che rappresentava.

Il primo sta nella testimonianza che ha portato nella politica di una presenza che non aveva altro potere che quello del suo rigore intellettuale e della sua coerenza. Lui che aveva conosciuto più patrie ed era quindi cittadino del mondo non sentiva il bisogno di una patria partitica. È stato in consiglio comunale un indipendente vero, prima nelle file del PCI e poi in quelle dei Verdi, che forse ha trovato più congeniali al suo spirito indipendente e al suo carisma di "docente" in senso pieno e quindi anche in politica desideroso di trasmettere ed insegnare valori, conoscenze, criteri di giudizio. In politica ci sono diversi tipi di indipendenti: quelli che non vogliono legarsi ad una parte per una sorte di arroganza intellettuale, di disprezzo della politica, di cui colgono il fascino dell'esposizione pubblica, ma non quello del lavoro collettivo: sono gli indipendenti (e ne abbiamo parecchi esempi) che quando non vedono più soddisfatte le proprie ambizioni se ne vanno sbattendo rancorosamente la porta. Bresciani era di un'altra tempra: indipendente per intima necessità e per umiltà; necessità di tenere sempre libera la propria coscienza di fronte alle scelte che gli venivano sottoposte, umiltà nel non volere altra arma di persuasione delle altrui opinioni che quella del ragionamento.

Una seconda linea di ricordo riguarda la virtù di Bresciani di essere stato nel luogo della politica un uomo di pace, di incontro, di dialogo. Anche in questo caso vi è una differenza profonda tra chi è sempre disponibile alla conciliazione per amor di quieto vivere e per una sostanziale indifferenza alle distinzioni ed alla chiarezza di posizioni e tra chi, come Giulio, pensa che il rigore del ragionamento deve soprattutto servire a capire le ragioni dell'altro, a cogliere quella parte di verità che sta in ognuno di noi. Per questo gli interventi pubblici di Bresciani erano ascoltati sempre con grande attenzione e silenzio (fatto purtroppo piuttosto raro nelle assemblee elettive) e i suoi interventi, nei momenti caldi del dibattito consiliare, spesso servivano a calmare le acque, non per una astratta equidistanza dalle posizioni in discussione, ma perché si

vedeva quasi sempre dietro il suo argomentare non il desiderio di elevare steccati, ma la ricerca dei possibili punti di incontro. Anche quando prevaleva la vis polemica (penso agli intensi dibattiti sull'avancorpo, quando la città era ancora capace di appassionarsi di grandi temi culturali) tale era l'onesta passione del ragionamento che era impossibile arrabbiarsi con lui.

Infine Bresciani aveva un grande senso del decoro dell'istituzione: la necessità di essere presenti, puntuali e preparati sui temi posti all'attenzione dei consiglieri, la convinzione che il Consiglio Comunale era il luogo "sacro" della democrazia rappresentativa che esigeva rispetto e senso della misura, in cui bisognava entrare quasi in punta di piedi, con il senso della storia, di una storia modesta, se vogliamo, legata alle vicende locali, ma non per questo meno impegnativa ed esigente. Senso del decoro e della responsabilità vissuti come autentica testimonianza di dovere civico alla presidenza del Consiglio Provinciale negli ultimi mesi della sua vita, quando la malattia già lo aveva prostrato.

Parecchi anni fa, da capogruppo della DC nel Consi-

glio Comunale di Padova, mi capitò di citare un passo in cui Sant'Agostino afferma che non esiste il passato, il presente ed il futuro, ma piuttosto esistono tre tempi che sono il presente del passato, o memoria, il presente del presente, o intuizione, ed il presente del futuro o attesa. Bresciani ebbe l'amabilità di riprendere nel suo intervento dall'opposizione questa mia riflessione ed il giorno dopo mi telefonò per avere gli estremi della citazione per potere andare a rileggere il passo integrale di Sant'Agostino, sui cui poi tornò con me in un'ulteriore dialogo in un momento di attesa del Consiglio Comunale. Ricordo questo episodio perché potremmo dire che questi tre tempi sono felicemente convissuti nella esperienza umana di Giulio: la memoria del passato, da lui indagato con acutezza d'ingegno e amore profondo; l'intuizione del presente, vissuta nel sentimento del dovere di un impegno civico in un luogo, quello della politica, spesso disagiato per un intellettuale; l'attesa del futuro, vissuta in una fede discreta, ma capace di trasparire da tanti suoi atteggiamenti e dalla sua intera personalità.

IVO ROSSI

Fra poche settimane ricorrerà un anno dalla scomparsa dell'amico e maestro Giulio Bresciani Alvarez. Del suo impegno, in una stagione che sembra vivere nel presente, che ha tagliato i ponti con il passato e che sembra priva di progetti per il futuro, vorrei ricordare la paziente ricerca delle tracce della memoria di quel sottile filo di Arianna che, attraverso i segni dell'architettura e dell'urbanistica, dà forma e significato ai luoghi della nostra esistenza.

Si tratta di un messaggio prezioso che può aiutarci a comprendere e a guarire dalla sindrome da spaesamento che, come un contagio, sembra diffondersi in questa regione dove in troppi si affannano a cancellare, in nome della "modernità", i segni di un percorso storico e culturale che aiuta a definirci, a capire chi siamo e da dove veniamo. Non solo si assiste all'occultamento e allo stravolgimento delle tracce urbane e architettoniche del passato, ma, quel che è peggio, si va affermando una irrefrenabile spinta verso un profilo anonimo in cui il concetto stesso di qualità sembra programmaticamente messo da parte. Sembra del tutto scomparire il gusto del "bello", sostituito da un generico riferimento "funzionale" che mortifica la rappresentazione esterna, ovvero quella corale, collettiva, manifestazione di un disegno d'insieme portatore di valore.

L'architettura e il paesaggio erano per Giulio espressione delle aspirazioni e dei progetti di una società, della sua ricerca evolutiva, interpretazione dell'idea di società di cui i singoli o i gruppi sociali si rendono protagonisti in un determinato periodo e in un luogo storicamente determinato.

Il territorio - dalla sua struttura morfologica originaria a quella risultante dagli interventi che l'uomo ha realizzato nel corso dei secoli - sta subendo drastiche mutilazioni, trasformando luoghi che hanno dato origine a propri linguaggi in contenitori anonimi. La diretta ed immediata conseguenza di tali attività edilizie, sia residenziali che produttive, realizzate nell'ultimo scorcio di

questo secolo, hanno prodotto un deterioramento della qualità ambientale che gli apologeti di questo modello si limitano a considerare come "effetto indesiderato".

La funzionalità produttiva prevale sul rapporto con il territorio circostante, anzi è indifferente al contesto in cui si inserisce.

In tale scenario (e con queste premesse culturali) sono gli effetti ad essere considerati indesiderati e non le loro cause.

In realtà, lo smantellamento e la menomazione dei "paesaggi originari" è il prodotto della perdita della memoria.

Chi percorre oggi il nostro paese e in particolare la nostra regione avverte troppo spesso la sensazione di un discorso interrotto bruscamente: di un processo di accumulazione e metabolizzazione di significati che è stato traumaticamente intercettato da qualcosa di estraneo e di incoerente.

Si tratta di processi di manipolazione e contaminazione che hanno abbandonato ogni regola di senso e che, insieme col declino delle tradizionali regole morfologiche, aprono la strada a configurazioni sempre più caratterizzate da un disordine caotico e delirante.

Mentre in altri paesi il nuovo si è collegato all'antico, l'identità all'apertura, il Veneto sembra vivere in un presente privo di riferimenti al passato e in cui il futuro è affidato ai soli processi di accumulazione.

Il prodotto urbano di questa sottocultura recente è una città sfilacciata, un tessuto costruito a casaccio, una ininterrotta e disordinata periferia uguale a Padova come a Torino. Ed è proprio l'assunzione della periferia incolore a modello urbano a negare la diversità della storia urbanistica dei cento campanili del Veneto e allo stesso tempo l'identità dei luoghi che fino a ieri esisteva e che il costruito trasmetteva in eredità alle generazioni successive.

È paradossale come l'esasperata domanda d'identità

si manifesti proprio nei soggetti e nelle aree che più hanno alimentato lo straniamento e l'omologazione culturale di questa regione, un processo affermatosi in nome di una esasperata "razionalità" particolaristica e grazie a pratiche microconsensuali che hanno negato e negano la necessità di un disegno di un progetto comune, in sostanza grazie a pratiche che minano l'identità storicamente realizzata. La ricerca di radici nel passato, se è autentica, deve fare i conti con i messaggi che gli straordinari episodi urbani consegnatici ci trasmettono. Altrimenti sarebbe come dichiarare il proprio amore per Venezia e immaginare di asfaltarne il Canal Grande.

Il disegno urbano, prima della grande devastazione di questo secolo, era la risultante dell'impulso di *èlites* politiche e culturali che attraverso le scelte architettoniche, pur nella loro apparente coerenza, esprimevano tensioni legate a progetti di potere e strategie politiche

che però riuscivano ad incarnare il mito e la storia delle città venete.

La miseria attuale è figlia di classi dirigenti che hanno assecondato un altro mito, quello del "fare", fatto di anonimi nastri d'asfalto o informi capannoni, modestissime manifestazioni di una malintesa idea di progresso e modernità.

Questa regione ha bisogno urgente, prima che sia davvero troppo tardi, di definire un proprio progetto che costituisca il modo di rappresentare questo nostro tempo. Questa è la grande scommessa a cui siamo chiamati e a cui Giulio con la sua straordinaria capacità di raffigurare scenari ci ha educati. A meno che non ci si voglia rassegnare al tremendo sottoprodotto di quello che potremmo definire il "federalismo delle periferie", un urlo sgraziato rispetto alla sinfonia urbana che ci è stata consegnata.

PASQUALE SCARPATI

Il prof. Giulio Bresciani Alvarez è stato, prima ancora che urbanista e studioso delle arti, uomo di scuola e tale è rimasto fino alla fine. Chi scrive non potrà dimenticare gli ultimi tempi, quando, menomato nelle forze e oppresso dal dolore a causa della malattia che lo incalzava, continuava a sentire fortissimo l'imperativo morale di essere a scuola o comunque della scuola occuparsi sfruttando ogni intervallo di salute, ogni momento di tregua del suo male.

Dotato di una forte carica di comunicatività umana, di una seria preparazione nel campo dell'arte e dell'urbanistica, di una capacità di calarsi nella realtà del quotidiano e di affrontare i problemi (egli è stato anche *homo publicus* attento della polis padovana) Giulio Bresciani possedeva dunque le virtù di fondo per essere un ottimo docente-educatore, e tale si è rivelato sulla cattedra prima di storia dell'arte e poi di discipline geometriche e architettoniche.

Chi vi ha lavorato a fianco ancora oggi ne parla commosso, ricordando il suo quotidiano colloquio coi giovani ispirato ad un'estrema fiducia, mediando con grande abilità tra loro, quando necessario.

Dal 1983 in poi egli è stato preside dell'Istituto d'arte "P. Selvatico" di Padova, ininterrottamente, se si esclude un biennio trascorso alla guida del "Fanoli" di Cittadella. Anche in tale veste di dirigente egli ha profuso passione ed impegno, ma non ha mai smesso di sentirsi un docente tra i ragazzi ed un educatore, e non trascurava occasione per entrare nelle classi e parlare con loro, mal celando una certa insofferenza per tutto ciò che si può riassumere nel termine "burocrazia".

Ha amato il "Selvatico": ad esso ha guardato sino alla fine e ad esso principalmente rimane legato il suo nome.

LUISA FIOCCO

Conobbi Giulio Bresciani-Alvarez ancora giovanetto, o meglio: tale egli mi ricordava, poiché allora frequentava lo studio paterno nella nostra casa, dov'era assiduo. Abitavamo ancora, mi pare, in Via Rudéna, la grande casa che abandonammo nel dopoguerra per trasferirci in Prato della Valle: la casa che papà tanto amò, studiò e dove morì, nell'Ottobre del 1971. Bresciani-Alvarez era assiduo di casa e papà lo stimava molto.

È nel ricordare il tempo, impegno che d'altronde mi sono prefissa anche in poesia (credo doveroso rammentare la storia avendo vissuto uno spazio così colmo di avvenimenti e così tumultuoso da sentire il dovere di non dimenticare), che debbo inserire l'amico Alvarez nell'albo dei preziosi amici perduti. Di allora tornano alcuni momenti e molti volti: uno di questi è il volto aperto e sincero di Giulio Bresciani (nome paterno)

studioso di Storia dell'Arte e allievo di mio padre, Giuseppe Fiocco. È storia della nostra gloriosa Università, dove tanti Maestri insegnarono: illuminate cattedre che diedero alta fama all'Università stessa e alla città di Padova.

Papà lo stimò molto, ripeto, e lo aiutò con paterno affetto, appoggiandolo presso il Seminario di Storia dell'Arte al Centro Cini di Venezia, che lui dirigeva, che aveva fondato per preciso volere del Conte Cini. Lo aiutò ad ottenere la cittadinanza Italiana, in quanto Alvarez (nome materno) era Cileno, nato a Santiago ed in seguito trasferito in Brasile.

Quando io venni ad abitare a Padova, da Venezia, c'incontrammo la prima volta in una seduta di "Italia nostra", da lui presieduta. Come mi vide mi riconobbe e mi abbracciò con slancio e commozione e così faceva ogni volta che mi rivedeva: sempre mi ripeteva il grande affetto e la gratitudine che portava a mio padre: "il

Maestro, diceva, è stato per me più di un padre ed ora, in te io lo ritrovo”!

Caro e generoso Giulio Bresciani! Rimpiango solo di non averlo goduto più a lungo. Diede molto di sé a Padova, la città che poi divenne “la sua”. Il suo impegno culturale, sociale e politico merita d’essere ricordato quanto il suo carattere gioviale e generoso. Quanto a me... non dimentico la sua espressione quan-

do mi ripeteva: “Fiocco, il Mestro!” E lo diceva tutto maiuscolo!

Con altrettanta commozione oggi io lo ricordo rendo omaggio allo studioso, al suo intelletto vivido, al suo alto senso morale e civico.

Con queste brevi righe saluto l’amico scomparso che mi fu caro, che... mi legava al passato e m’inchino alla sua memoria.

PIETRO ZARAMELLA

Il mio primo incontro con il prof. Bresciani Alvarez è nato in seguito ad un intervento preoccupato di “Italia Nostra” per la sorte della Cappella del Crocefisso della Chiesa di S. Gaetano.

La Cappella era stata chiusa per la comparsa di gravissime fessurazioni verificatesi al suo interno e nelle sovrastanti stanze del Tribunale ai primi mesi dell’anno 1976.

A causa delle difficoltà, anche burocratiche, il tempo trascorreva senza segni di intervento e intanto il degrado della Cappella, anche per la sua prolungata chiusura, si faceva sempre più grave.

Come responsabile di S. Gaetano ho avuto così l’occasione di conoscere il Presidente di “Italia Nostra”, il prof. Bresciani.

Ho avvertito in lui una grande passione per i tesori d’arte della nostra Città, rimanendone ammirato.

La mia ammirazione divenne riconoscenza quando potei conoscere il suo saggio su S. Gaetano raccolto nel volume “Padova - Basiliche e Chiese”, edito da Neri Pozza.

Ero a S. Gaetano ormai da diversi anni, ma fu questo studio ad aiutarmi a riscoprire la mia chiesa nella sua storia, nella sua arte. Mi diede le chiavi per interpretare sia l’opera dell’architetto Vincenzo Scamozzi che la successiva presenza barocca.

Il prof. Bresciani con le sue ricche annotazioni mi svelò più profondamente anche il “cuore spirituale” di S. Gaetano: una Chiesa, che, sia nell’architettura sia nell’arte sacra, è a servizio del rinnovamento religioso

proprio della Controriforma.

Il prof. Bresciani seguì con amore ed interesse le vicende del restauro della Cappella, per cui fu naturale affidare a lui il compito di ripresentare S. Gaetano alla Città nei primi Notturmi d’Arte.

L’amicizia che si instaurò tra noi mi permise di conoscere un uomo dal “cuore nobile”, sensibile per tutto ciò che è “Vero”, “Bello” e “Buono”. Ebbi modo di apprezzare la sua presenza attiva nella vita sociale, dove, in molti, potemmo ammirare anche la nobiltà del suo stile.

Ed ora vorrei fermarmi alla soglia della sua anima, il santuario più sacro.

Con grande rispetto seguimmo l’ultima sua stagione: la stagione della sua malattia, vissuta ancora con nobiltà e con grande forza interiore.

La sua scomparsa lo rivelò ancora di più alla Città e ne abbiamo avuto un segno grande nell’addio riconoscente che gli tributammo nella Basilica di S. Giustina.

Se non sono indiscreto vorrei, come Rettore di S. Gaetano, fissare il ricordo del prof. Bresciani Alvarez nella contemplazione del Crocefisso, opera di Agostino Vannini, al quale sono dedicate proprio le ultime parole del suo saggio sulla Chiesa di S. Gaetano: “Crocefisso, questo padovano, che ben simboleggia, con le sue nervose movenze plastiche e la sua espressione di pretto indirizzo manierista, il meditato piano devozionale proposto, sin dall’inizio, a guida di ogni argomento concernente l’architettura e l’arredo della chiesa dei Teatini di S. Gaetano”.

PAOLO GANGUZZA

Non siamo diventati subito amici, Giulio ed io: quanto lui era pacato, controllato e generalmente paziente, tanto io ero impulsivo, scattoso e impaziente. Quando ci conoscemmo come colleghi erano i primi anni settanta e la scuola attraversava un periodo difficilissimo il cui aspetto più negativo era rappresentato da un’insanabile e spesso violenta frattura all’interno del corpo docente che si faceva risalire a differenze ideologiche che allora avevano una valenza enorme e che oggi ci sembrano, o almeno mi sembrano, così difficilmente comprensibili.

Io ero schierato da una parte, lui non direi proprio

dall’altra, ma quasi, anche se già allora la sua disponibilità al dialogo e alla non faziosità lo distinguevano chiaramente nelle sue prese di posizione. Confesso che spesso mi infastidiva proprio questa sua disponibilità, che però non lo portava mai a prendere esplicitamente le posizioni che io avrei voluto e che mi sembrava di capire anche lui condividesse in qualche modo. Però non ci scontrammo mai, né allora che era così stupidamente usuale, né tantomeno in seguito. Ora credo che ciò che lo induceva a restare un po’ in ombra fossero proprio quelle intemperanze verbali, quegli accanimenti spesso insensati che erano totalmente contrari alla sua natura e soltanto quando le cose cominciarono

a cambiare Giulio poco alla volta trovò l'humus dal quale prendere forza e la sua personalità la strada per emergere e per assumere quel ruolo di elemento equilibrante di cui tanto si sentiva la necessità.

Una decina d'anni più tardi, dopo un continuo alternarsi di presidenze che resistevano a malapena qualche mese o poco più, un collegio docenti lo propose come preside e riuscì in qualche modo ad imporlo all'amministrazione scolastica. La prima mossa che Giulio fece dopo quella elezione fu di scegliere me come vicepresidente fra i suoi collaboratori: un gesto che mi stupì moltissimo perché da un certo punto di vista costituiva una pubblica dichiarazione di stima che non mi aspettavo, ma anche un atto di coraggio che lo portava ad assumere un ruolo decisionista che non era caratteristicamente suo. Da alcuni quel gesto fu interpretato come un'astuzia per formare una presidenza che tenesse conto delle varie istanze che si confrontavano all'interno della scuola e forse in parte fu anche questo perché evidentemente Giulio aveva capito, eravamo ormai nei primi anni ottanta, che un certo periodo stava definitivamente concludendosi. La frequentazione cui ci costrinsero i nostri ruoli fu l'occasione per far finalmente venire alla luce quel rispetto reciproco e quell'affetto che ci avrebbero poi legati fino alla fine.

A quell'epoca il Selvatico aveva addirittura quattro sedi e gestirlo richiedeva un impegno non indifferente, ma il nostro accordo sulle scelte da adottare e sui comportamenti da assumere fu sempre pieno e completo. Purtroppo la scelta di Giulio nei miei confronti non si rivelò tanto opportuna per altri motivi, soprattutto perché io non possedevo quelle qualità di organizzatore che erano indispensabili alla mia funzione e che a lui sarebbero molto servite, per cui dopo tre anni cedetti volentieri la mia carica a una collega molto più abile e capace e che tanto avrebbe dato in seguito alla scuola.

Ma ormai l'abitudine alla frequentazione e alla confidenza si era formata e non c'era occasione in cui entrassi in presidenza nella quale Giulio non mi chie-

desse di fermarmi e di chiaccherare un po' e si lasciava andare al suo piacere di parlare di qualsiasi argomento. Credo fosse rimasto un po' deluso che io non avessi saputo tirar fuori da me quello che sarebbe servito, anche perché ho sempre pensato che in fondo avesse cercato di stimolarmi ad impegnarmi in modo diverso di quanto non facessi. E qui era forse la più grossa differenza fra noi due: Giulio a mio parere era un ambizioso, ma in una accezione molto bella del termine. Credo lui ritenesse un preciso dovere di ognuno di noi dare il massimo di ciò che potevamo, credo che lui ritenesse che i doni che la natura ci aveva dato fosse un dovere usarli senza alcun risparmio di energie o sprechi di tempo. Solo così si può spiegare la sua instancabile attività in vari campi, la sua capacità di trovare la forza di dedicarsi a così tante cose, dalla scuola alla ricerca, all'università, alla politica, all'impegno sociale, senza porre mai rifiuti e nutrendo continuamente nuovi interessi. Giulio riusciva sempre ad amare le cose che faceva, così come amava le persone ed era incredibilmente dolce e comprensivo con gli studenti, non l'ho mai visto una volta usare toni arroganti o autoritari, nemmeno forse quando ne avrebbe avuto tutte le ragioni. Negli ultimi anni capitava che venisse spesso in qualche mia classe, a volte come per chiudersi una porta alla spalla dai mille impegni che lo assillavano fuori e io gli dicevo cosa stavo facendo, di cosa stavo parlando e gli offrivo il destro, che coglieva al volo, per qualche intervento e allora improvvisava a braccio delle deliziose dissertazioni che incantavano non solo me, ma tutti gli studenti. Era ormai diventata una tacita intesa fra noi e ogni volta usciva dalla classe rinfrancato e felice e noi pure eravamo felici, perché il piacere che provava a raccontare le cose che sapeva ed amava era contagioso anche per i più refrattari.

Alla fine ci davamo la mano e una pacca sulle spalle e mi diceva sempre grazie, e io gli rispondevo: a presto.

PIER LUIGI FANTELLI

DIALOGO DI PIETRO BRANDOLESE CON UN SERVITOR DI PIAZZA

A Giulio il più grande "servitor di piazza" che abbia conosciuto

A quanti le cose d'arte padovane han seguito per studio o per passione, il nome di Pietro Brandolese non è certo sconosciuto. Lendinarese, nato nel 1754, fu professionalmente un bibliografo formatosi nella famosa libreria di Giovan Battista Albrizzi a Venezia, quindi titolare della propria ai portici del Bo', che terrà dal 1778 alla morte avvenuta il 31 dicembre 1808 a Venezia ove si trovava per il catalogo della Libreria Querini.

Accanto alla professione ufficiale, Brandolese coltivava però un'altra passione, quella per le "belle arti". La sua guida pittorica di Padova *Pitture, sculture, Architetture, ed altre Cose notabili di Padova* pubblicata nel 1795, costituisce ancor oggi un importante strumento di conoscenza del patrimonio storico artistico padovano poco prima del rimescolamento operato

con le soppressioni napoleoniche due anni dopo e in questa veste fu accanto a Giovanni de Lazara nella catalogazione, su incarico della Repubblica Veneta, dei più importanti dipinti di Padova e del Territorio. Frutto di questa sua fatica, di cui puntualmente faceva resoconto al Lazara attraverso una fitta corrispondenza, fu un abbozzo di una *Descrizione di ciò che vi è di più notevole riguardo alle Belle Arti nel Territorio padovano* lasciato anch'esso interrotto per la morte. Fu questa la traccia sulla quale si mosse Giannantonio Moschini per la redazione del suo *Viaggio per l'antico territorio di Padova* anch'esso lasciato incompiuto, e pubblicato dal sottoscritto solamente nel 1993.

Tra i vari meriti di Brandolese, ci fu anche quello di aver fortemente combattuto l'ipotesi che Andrea Mantegna non fosse padovano; frutto di queste "scherzaglie critiche" come si sarebbe detto più tardi, alle quali prenderanno parte lo stesso Moschini e il de Lazara, saranno appunto le *Testimonianze intorno alla Patavinità di Andrea Mantegna*, apparso nel 1805. In questa temperie si colloca anche la lettera che qui pro-

pongo, conservata in originale tra le carte del Brandolese conservate nella Biblioteca dell'Archivio Vescovile patavino, comperate subito dopo la sua morte dall'amico e corrispondente Giovanni de Lazara. Secondo una radicata abitudine epistolare, Brandolese mette al corrente l'amico di un episodio, probabilmente accadutogli ma che copre come sogno, relativo alla statua del Mantegna che si trova in Prato della Valle – opera di Giovanni Ferrari fu donata dai Margravio di Brandeburgo – e a quanto un “servitor di piazza” dell'artista padovano andava dicendo. Ne scaturisce un divertente quadretto, volendo anche di una certa attualità se si considerano le esperienze che un po' tutti hanno avuto, con sedicenti “guide” che infiorettano di considerazioni, illazioni, esagerazioni i dati oggettivi su monumenti, luoghi, opere e così via. Significativa la caparbia di negare l'evidenza (i pennelli), in quanto così era scritto nei libri, velata polemica a quanti si affidavano alle testimonianze scritte, senza verificare di persona le cose (l'“autopsia” dei dipinti, cioè la tecnica del conoscitore); come d'altronde succede allorché la guida cita il dipinto dei Mantegna un tempo a S. Sofia, ma da tempo scomparso; e insieme la lettera costituisce la testimonianza di un sodalizio culturale e affettivo tra Brandolese e Lazara di particolare valenza, fatto di ammiccamenti e piccoli giochi epistolari.

Al Sig.r Cav. de Lazara / P.o Brandolese

Questa notte feci un sogno pittorico, che mi affretto a Lei riferire se non per utile almeno per piacevole intrattenimento.

Non saprei bene se (sognando) mi trovassi in Padova forastiere, o solamente desideroso di conoscere il buono, ed il bello di questa città. Certo è che mi trovava in dialogo con un Servitor di Piazza il quale, parlandomi del Mantegna, asseriva che nel Prato della Valle si trovava la statua di questo Pittore fra le altre erette sulle sponde di quel canale. A tale asserzione ella si può immaginare la meraviglia, e l'impazienza che ad un tempo mi sorpresero. Andiamo, risposi tosto, andammo al Prato. Convien dire che non vi fossimo

lontani, poiché vi giunsi ben presto. Appena giuntivi costui voleva far una leggenda sullo stato antico, e moderno del luogo, ma io sempre intento colla mente al mio Mantegna lasciai che gracchiasse a suo talento senza curarlo. Giunti al ponte de' Dogi, voleva pur egli, descrivermi statua per statua. Non mi seccate, impazientato gli dissi, cerco da voi quella del Mantegna, e nulla più. Vano fu il mio precepto, e via via borbottava qualche curiosa glossa, ora su questa, ora su quella, in modo che talora non potea trattenere il riso. Giunti finalmente presso il Ponte de' Papi la mia guida si fermò al Piedestallo segnato n. 21. Mi si fece conoscere il Mantegna nella statua sovrappostavi: e così prese a dire il mio Cicerone: *A spese di S.A.S. il Margravio di Brandeburgo, Anspach e Beyreuth scolpi il Sig.r Giovanni Ferrari questa statua di Andrea Mantegna. È egli rappresentato tutto nudo ad uso greco, dinotandovi in tal forma quanto siasi egli avvicinato col meraviglioso valore dell'arte sua al gusto, ed al genio sublime de' Greci Maestri, singolarmente nella pittura. La metà del di lui corpo è coperta da un semplice manto; d'ambe le mani sostenuto, con cui nasconde... [nel testo] ed in pari tempo colla nudità di tutto il corpo manifesta la verità, senza // che ne soffra ingiuria la modestia.* E siccome ai suoi detti rimasi sbalordito, e mutolo, così il Cicerone prese sospetto che non gli prestassi fede, onde mi additò a' piedi detta statua una tavoletta di colori, e alcuni pennelli simbolo, diss'egli, detta Pittura. Ma per quanto m'arrampicassi non potei vedere questa tavoletta. Al che non sapendo la mia Guida cosa rispondere, soggiungetti, che ci deve essere, perché così asseriscono i libri stampati con licenza de' superiori.

In seguito, scorgendo in me della premura per Mantegna, voleva condurmi a S. Sofia, per farmi osservare la tavola citata dallo Scardeone, sopra la quale esisteva la nota iscrizione, la quale, dicea il boggiardo, è ora logora dal tempo. Ma fatalmente prima di giunger colà mi svegliai, ne' potei vedere quell'opera come ardentemente divisava, benché l'iscrizione sia ora logorata dal tempo. Benché poltrone, stamattina mi levai per tempo per portarmi in Prato. Verificai il sogno riguardo la statua, ma non fui così sciocco di portarmi a S. Sofia a cercare il quadro coll'iscrizione ora logorata dal tempo. Credetti meglio ritornare a casa, e benché in cattiva carta e cattiva scrittura indirizzare a Lei questa storiella miserabile, ma vera.

Di casa, Domenica mattina alle ore 10. 1807

VITTORIO DAL PIAZ

UNA LEZIONE UNIVERSITARIA

Il venti gennaio 1995, nell'Aula magna della Facoltà di Ingegneria di Padova, Giulio Bresciani Alvarez ha tenuto una conferenza sull'architettura religiosa a Padova. L'occasione era la conclusione sia del corso di Storia dell'architettura¹ (allora tenuto da chi scrive), sia del ciclo di lezioni che per il secondo anno accademico consecutivo la Facoltà aveva affidato a Bresciani in qualità di Professore a Contratto.

Il corso integrativo, dal titolo *Architettura civile e religiosa a Padova dal Medioevo al secolo XIX* (quello precedente era stato *Architettura veneta dal secolo XIV al XVIII*²), ha trattato nelle varie lezioni – come è documentato nel registro – un'ampia panoramica di argomenti: significato di architettura, lettura del contesto, rapporto architettura / urbanistica (10 novembre 1994); fondazioni significative dell'architettura civile

e religiosa a Padova nel Medioevo, la legge della “persistenza del piano” nelle trasformazioni urbanistiche e architettoniche (11 novembre); il concetto di rinascimento, l'opera di Leon Battista Alberti (17 novembre); Alvise Cornaro e Giovanni Maria Falconetto a Padova: la Loggia, l'Odeo e le Porte (18 novembre); il barocco e i suoi protagonisti, il caso veneto: Baldassarre Longhena e Girolamo Frigimelica (9 dicembre). E, a conclusione del ciclo, la conferenza (prima citata) *Cantieri dell'architettura religiosa a Padova dal paleocristiano al barocco*.

Il tema, svolto e sviluppato da Bresciani con la sua consueta maestria, ha offerto all'auditorio (formato, oltre che dagli allievi ingegneri, da amici ed estimatori) un quadro di rara efficacia. In questa occasione, che è poi risultata essere la sua ultima lezione universitaria³, è stato possibile anche ripercorrere, in una sintesi particolarmente convincente, il prestigioso itinerario dei suoi studi, caratterizzati da un rigore scientifico non comune. È emerso infatti – come di fatto in

tutte le sue lezioni – lo stretto legame tra la ricerca d'archivio e l'analisi delle fabbriche, esplorate sempre attraverso rilievi architettonici, condotti espressamente ai fini di una lettura filologica (e non, come spesso accade, avulsi dall'indagine storica e posti a semplice corredo del testo): parte integrante dello studio, quindi, e indiscindibile dall'analisi delle fonti.

Questa particolare attenzione al costruito, alla "misura", discende, oltre ad una sua innata attitudine al "fare", dai primi studi romani (con Ludovico Quaroni, ad esempio), dalla laurea in architettura (poi conseguita a Venezia nel 1977 con Manfredo Tafuri) e dalla sua lunga pratica di docente presso l'Istituto Statale d'Arte "Pietro Selvatico" della nostra città¹.

Bresciani, per le lezioni, utilizzava numerose diapositive, tratte al più dalle pubblicazioni che avevano ospitato i suoi saggi principali, integrate da materiale proprio di studio: nel nostro caso, attraverso le immagini allora proposte, possiamo indicare la sequenza degli argomenti trattati: la cattedrale e la sua evoluzione, S. Giustina, S. Sofia, il Santo, S. Maria del Carmine, S. Maria in Vanzo, S. Francesco, di nuovo S. Giustina, S. Gaetano, S. Maria del Torresino. Le tavole dei rilievi architettonici presentati sono tratte in particolare da *La basilica di S. Giustina in Padova. Arte e storia* (1970), *Padova. Basiliche e chiese* (1975), *Il duomo di Padova e il suo battistero* (1977) e *L'edificio del Santo di Padova* (1981). Sono messe ben in evidenza le varie fasi di costruzione: questo fatto rende leggibile con chiarezza la genesi di ogni singola fabbrica.

Altra caratteristica del suo magistero – come possono ben testimoniare quanti hanno assistito alle sue lezioni o alle sue conferenze – era la chiarezza espositiva e il suo ritornare frequente su concetti "chiave", apparentemente elementari, ma che fornivano la giusta chiave di lettura a fronte di temi complessi: l'esposizione dei problemi, le riflessioni e le sue conclusioni venivano sempre offerte con una lucidità esemplare, spesso con la vena ironica che lo distingueva. Gli stessi risultati, frutto di lunghi, metodici e sistematici "scavi" archivistici ed indagini sul "campo", venivano proposti con una chiarezza esemplare, facendoli apparire – anche nei casi più importanti – elementari o, in qualche modo, scontati.

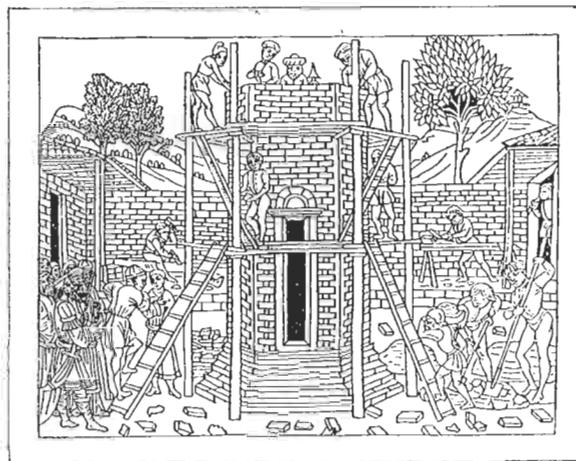
Ma l'aspetto che va sempre sottolineato, ben presente a quanti hanno avuto l'occasione o la consuetudine di ascoltare Giulio Bresciani, era la sua capacità di collegare la storia del passato all'oggi, al presente, tracciando e ricongiungendo trame interrotte o impercettibili. Sui temi a lui cari, l'architettura, la città, il territorio, il continuo operare dell'uomo, esprimeva giudizi fermissimi, formulati sempre con una pacatezza e una lucidità esemplari, non "imponendo" i suoi convincenti, forniva però a tutti gli elementi necessari per una presa di coscienza consapevole, non inficiata da pregiudizi.

1) L'insegnamento di Storia dell'architettura nella Facoltà di Ingegneria, istituito nel 1961, era all'inizio una disciplina facoltativa. Con la recente attivazione del Corso di Laurea di Ingegneria Edile la materia è diventata obbligatoria, affiancata da una seconda, anch'essa obbligatoria, di Storia dell'Architettura contemporanea.

2) Il primo corso integrativo (anno accademico 1993/94) ha trattato, in venti lezioni, i seguenti argomenti: significato di architettura, lettura del contesto, rapporto architettura / urbanistica, il concetto di interno / esterno (4 novembre 1993); fondazioni significative dell'architettura religiosa a Padova, la chiesa di S. Giustina e la fabbrica della cattedrale, la legge della "persistenza del piano"



ISTITUTO DI ARCHITETTURA E URBANISTICA DELL'UNIVERSITÀ DI PADOVA



A conclusione del Corso di Storia dell'architettura dell'a.a. 1994/95

il prof. arch. Giulio Bresciani Alvarez terrà la conferenza

CANTIERI DELL'ARCHITETTURA RELIGIOSA A PADOVA DAL PALEOCRISTIANO AL BAROCCO

Aula Magna della Facoltà di Ingegneria
via Loredan 20
Venerdì 20 gennaio, ore 15.30

Cantieri dell'Architettura religiosa a Padova dal Paleocristiano al Barocco.

nelle trasformazioni urbanistiche e architettoniche (5 novembre); considerazioni sull'impianto strutturale e sui criteri progettuali degli edifici medievali, due casi emblematici dell'architettura padovana: il Salone e la chiesa dei Santi (18 novembre); il concetto di rinascimento, le manifestazioni dell'architettura del secolo XVI nel Veneto e a Padova, le opere di Giovanni Maria Falconetto a Padova, il Sansovino a Venezia (19 novembre); riforma e contro-riforma: il caso veneto e l'organizzazione del territorio, Michele Sanmicheli e Andrea Palladio (22 novembre); il "codice" dell'architettura manierista: Jacopo da Vignola, la nascita del barocco, Pietro da Cortona, Gianlorenzo Bernini, Francesco Borromini, Guarino Guarini, manierismo e barocco nel Veneto: da Vincenzo Scamozzi a Baldassarre Longhena (25 novembre); il barocco a Padova: Filippo Parodi, Girolamo Frigimelica e la sua scuola, l'architettura del barocco europeo: Balthasar Neumann (26 novembre); l'architettura neoclassica a Padova: Giuseppe Jappelli, un'opera jappelliana: il macello pubblico di Padova (e visita al complesso, l'attuale Istituto d'Arte "Pietro Selvatico") (10 dicembre); il complesso del Bo: considerazioni sull'impianto cinquecentesco e le sue successive trasformazioni (con verifica sul posto) (14 gennaio 1994); la "cittadella carrarese": nascita, sviluppo e trasformazione, la sala dei Giganti (con sopralluogo) (15 gennaio). Il ciclo successivo (1994/95) si è svolto, riprendendo i temi principali del primo, in dodici lezioni.

3) Oltre al biennio di collaborazione con l'Istituto di Architettura e Urbanistica della Facoltà di Ingegneria (1993/1994 e 1994/1995), Bresciani è stato invitato a seminari di studio coordinati da Gianni Lorenzoni e Manfredo Tafuri, tenuti rispettivamente presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Padova e lo IUAV di Venezia, e ha collaborato (nel 1978) alla Cattedra di Storia dell'Architettura e dell'Urbanistica della Facoltà di Lettere dell'Università di Padova.

4) Professore incaricato di Storia dell'Arte e Arti applicate, Disegno di Architettura e Arredamento, Disegno Geometrico e Geometria Descrittiva nel periodo pre-ruolo (a partire dal 1965); abilitato (nel 1973) per l'insegnamento di Discipline Geometriche, Architettura, Arredamento e Scenotecnica; vincitore (sempre nel 1973) della cattedra di Disegno architettonico e arredamento. Preside dell'Istituto a partire dal 1983.

UN SINGOLARE ESPLORATORE DI ARCHIVI ECCLESIASTICI

CLAUDIO BELLINATI

Le sue felici sintesi erano spesso il risultato di quotidiane ricerche; condotte nel silenzio e nella ricchezza...del Vero, del Bene e del Bello...

Lo ricordo ancora, quando si presentava all'Archivio vescovile o alla Biblioteca Capitolare, per documentare rigorosamente le sue affermazioni, sull'architettura oppure sull'arredo plastico/architettonico degli edifici da lui studiati.

Prendeva appunti, con una scrittura chiara e minuta; anche quando si trattava di trascrivere in *dialetto padovano* le carte lasciate dai proti o dai loro collaboratori. Non so come facesse a districarsi con tutti quei termini *veneti*; lui ch'era nato e cresciuto in terre lontane dalle nostre.

Era la passione per la precisione, il senso della misura, l'affermazione dotta, ma ben documentata che lo spingeva a tessere lo stupendo edificio delle sue conclusioni: sempre ispirato alla lettura paleografica, non solo, ma anche a quel gusto dell'esattezza, dell'armonia, che il Pacioli aveva celebrato in una delle sue più famose pubblicazioni, nel Cinquecento.

Giulio soleva presentarsi con il sorriso sulle labbra; signore dell'elocuzione, ma anche pronto a qualche acuta disamina, che finiva ugualmente in un sorriso, come di chi sa capire e tollerare le piccole, grandi passioni degli uomini colti.

Dotato di quella "curiositas", che è propria del vero dotto; pronto a suscitare nei suoi interlocutori il senso e la passione della ricerca; generoso nel comunicare le sue conclusioni, senza tema di plagio; pronto a mutare idee, qualora se ne fosse presentata la documentazione (mai, soltanto l'opportunità di un'amicizia), Giulio sembrava voler far tesoro del tempo riservato alla ricerca d'archivio; lui, che i vari impegni scolastici (e ultimamente il declinare delle forze fisiche) ben poca scelta lasciavano all'implacabile scorrere del tempo.

La nobiltà d'animo, quella che si apprende dall'educazione familiare, ma anche dalla diuturna conversazione con gli uomini "veramente dotti e saggi", lo portava a far parte ad altri (senza la tipica gelosia degli "studiosi") le proprie conclusioni; magari sotto forma di domande (com'è talora accaduto a chi scrive).

Ma veniamo per quattro tappe successive a descrivere quattro incontri con la *nobile e vasta cultura* di Giulio. Poi si verrà alla conclusione, narrando in sintesi ciò, che conservo sempre come graditissimo ricordo.

I. Basiliche e chiese (1975)

Fu nella circostanza della pubblicazione di questi due volumi¹, che conobbi, per la prima volta, la personalità di Giulio, come studioso e come persona dotata di profonda umanità. Eravamo nel 1974, l'anno della splendida mostra "Da Giotto a Mantegna": di indimenticabile valenza storico/artistica.

Ben quattro, e fra i maggiori templi della città, erano i manufatti, affidati alla indiscutibile competenza plastico/architettonica di Bresciani Alvarez: *la Cattedrale, S. Giustina, S. Gaetano, il Torresino*. Ne riassumiamo la presentazione.

1) Sulla *Cattedrale*, egli raccoglie e analizza le più preziose notizie antiche, circa l'ubicazione e gli immancabili restauri. Sue sono le note relative alle innumerevoli *memorie archeologiche*, che rendono l'area della cattedrale attuale un "palinsesto" di alta valenza storica. Sostenuto dalle molte precisazioni, relative ai rinvenimenti archeologici nell'area, ho potuto affermare (con esaustive - ritengo - motivazioni) l'esistenza di una prima cattedrale, intitolata a S. Giustina, *nell'area di quella attuale*².

Giulio aveva capito subito che là, nell'area di S. Giustina in Prato della Valle, dove mai era stata documentata la presenza di un episcopio o di un fonte battesimale antico, non si sarebbe potuta collocare una prima sede vescovile. Si aggiunga poi che il vescovo Prodocimo³, morto nei primi secoli dell'era cristiana, era stato ritrovato proprio *extra pomerium*, dove si era soliti seppellire fino al quinto secolo. Giulio è mancato prima di vedere l'alba del nuovo millennio; ma le sue conclusioni rimangono preziosa testimonianza di uno studio serio e severo, che invita d'altronde a celebrare con altrettanta scientificità l'origine del primo cristianesimo a Padova. Si conservano fortunatamente, ancora, presso la basilica di S. Giustina *i preziosi lacerti di mosaico* (V/VI secolo), provenienti dall'antico sacello di S. Maria, oggi S. Prodocimo. Sono tra le più antiche testimonianze del primo cristianesimo a Padova, insieme con le lucernette trovate in Piazza Garibaldi, e attribuite ad un periodo poco lontano dal cosiddetto editto di Costantino⁴. Giulio avrebbe gioito grandemente se avesse potuto ammirare, in una mostra cittadina, questi stupendi documenti archeologici di un primo cristianesimo. Pensava anche ad una "campagna

di scavi” mirata, non occasionale. Oggi esistono mezzi di grande precisione e valenza, tali da superare la necessità (non sempre gradita) di scavi nel terreno.

Chissà che il Giubileo del 2000 offra l’attuazione di questo progetto, rimasto nei sogni e nelle speranze di un grande studioso di Padova antica. Com’era indubbiamente Giulio.

2) Per quanto concerne la *Basilica di S. Giustina*, Giulio Bresciani Alvarez sa stilare pagine bellissime sull’antico sacello opilioniano. Richiamandosi soprattutto agli studi di Sergio Bettini, e ispirandosi alle più recenti ricognizioni, fondate sul restauro condotto dall’arch. G. Pavan⁵, analizza profondamente il manufatto, comparandolo con il S. Giorgio di Salonico, il battistero degli Ortodossi a Ravenna e la basilica di S. Felice e Fortunato a Vicenza.

Procedendo nell’analisi di tutto il complesso di S. Giustina, passa a descrivere la basilica dall’età romana al tardo gotico, continuando poi negli interventi rinascimentali fino alle attuali condizioni del manufatto. Precisando, una volta per tutte, che Giulio è autore di pregiate planimetrie generali dei più importanti edifici sacri di Padova, terminava la sua autentica “fatica” analizzando i progetti di F.M. Preti e di G.A. Selva, circa la sistemazione della facciata, ch’era rimasta (come quella della Cattedrale) una “grande incompiuta”. Bresciani Alvarez concludeva, quanto al progetto, che “fortunatamente di tutto ciò, nulla si fece. Rimaneva, così, integra la mirabile connotazione architettonica, che sarebbe rimasta fino ai nostri giorni”.

Solo auspichiamo (e certamente, con noi, l’avrebbe voluto Giulio) che, almeno per il Giubileo del 2000, la città di Padova manifesti veramente il suo volto di sollecita custode delle memorie antiche, concorrendo ad una congrua “sistemazione” della zona della facciata, in modo da eliminare ogni superfetazione, che ne falsifica il pregio, e che nulla può aggiungere alla solenne bellezza del manufatto antico.

3) La chiesa di *San Gaetano* (che il def. avv. Giuseppe Toffanin era solito definire “uno dei templi più belli della città di Padova”), offriva a Giulio motivi di meditate e profonde riflessioni; anche di carattere storico, oltre che architettonico. La chiesa di S. Gaetano, bellissima nelle sue strutture fondamentalmente scamozziane, racchiude in sé qualcosa di nuovo nei confronti dello stile rinascimentale, soprattutto nel suo arredo plastico/architettonico.

Vi si respira “una sollecitazione più popolare, eterogenea, congenialmente pragmatica, antirinascimentale, che ha la sua sede nelle numerose fraglie spirituali e temporali, dove s’era in qualche modo rifugiata la carità cristiana”⁶. A Giulio Bresciani Alvarez si deve senza dubbio una polarizzazione d’interessi artistici verso la “Cappella del Crocifisso”, ch’egli definisce “vero museo di arte devozionale e didascalica”⁷.

4) L’ultima sua fatica, in “Basiliche e Chiese” è rivolta alla bellissima *chiesa del Torresino*, della quale offre una esaustiva pianta planimetrica, con le antiche ascendenze di carattere architettonico. Giustamente Giulio sottolinea l’efficace opera culturale, promossa dall’“Accademia” fondata dal vescovo padovano Giorgio Corner; “alla quale partecipò fra gli altri l’arch. Girolamo Frigimelica, bibliotecario dell’Università sin dal 1693, e al quale nel contempo si assegnava l’ulteriore definizione del progetto di completamento del Duomo”⁸. Sempre suffragata dall’immane apporto archivistico, Giulio tesse una esaustiva presentazione

della chiesa in oggetto, recuperando per il solenne vano d’ingresso al sacro tempio la presenza e l’opera di un altro ben noto artista (non fosse altro che per l’architettura della chiesa di S. Lucia in Padova): Sante Benato. Di Bresciani Alvarez è anche la precisa puntualizzazione della presenza in S. Maria del Pianto o Torresino di tutta una famiglia di celebri scultori: i Bonazza (dei quali si desidera tuttora una valorizzazione e un restauro delle tombe, purtroppo allagate nella semidistrutta e antica chiesa di San Michele). Per l’opera di Antonio Bonazza, in detta chiesa, non teme di affermare che “tale ciclo è quanto di più alto abbia prodotto la scultura del Settecento a Padova”, per una “pittoricità estrema del modellato, fluido e scorrevole; pronto a rilevare con somma cura psicologica la pensosa e commossa espressione dei vari soggetti”⁹.

II. Il Duomo di Padova e il suo Battistero (1977)

Era la prima volta nel 1977 che il Duomo di Padova veniva studiato in una prospettiva globale, comprensiva di architettura, pittura, scultura e notizie storico-artistiche. Mentre chi scrive affrontava il problema di una prospettiva storica della cattedrale (dal 1076 al 1797) e mons. Ulderico Gamba, gli altri due secoli (1797/1977), al prof. Lucio Grossato era affidata l’analisi dell’arredo, costituito da pitture, sculture e opere di oreficeria. Al prof. Giulio Bresciani Alvarez veniva demandato il compito di sintetizzare e, semmai, amplificare le sue ricerche sulle fasi costruttive del Duomo e sul suo arredo plastico/architettonico. Ne usciva pertanto uno studio più ampio sul modello michelangiolesco; il quale modello non poteva “in alcun modo essere interpretato nel senso di un semplice elaborato grafico”¹⁰. Si faceva strada dunque la persuasione che doveva esserci un “modellino ligneo” del solo coro nuovo, progetto di Michelangelo Buonarroti; il quale

LA CAPPELLA DEL BEATO LUCA E GIUSTO DE’ MENABUOI nella Basilica di Sant’Antonio



EDIZIONI
MESSAGGERO
PADOVA

in quel tempo lavorava alla costruzione del grande tempio della cristianità: S. Pietro, a Roma. Il modello scendeva anche a minuti particolari: la tipologia delle finestre, dei capitelli, degli architravi, dei fregi, dei cornicioni ecc.

Bresciani Alvarez ipotizza addirittura che il modellino ligneo fosse “smontabile, per facilitare il suo trasporto, come pure per permettere la lettura di alcuni particolari, previsti all’interno della costruzione”¹¹.

Da esperto paleografo, si perita di trascrivere tutto il documento del 2 gennaio 1551, contenuto nei famosi registri degli *Acta Capitularia*¹², offrendo, così, preziose informazioni per capire quanto era veramente accaduto in quella seduta canonica, e quale fosse stata in concreto la decisione che veniva presa dal Capitolo dei canonici padovani. Non era difficile, poi, per Giulio riferire come la pensava Charles de Tolnay, circa la tipologia del nuovo coro in comparazione con lo stile michelangiolesco di S. Pietro, a Roma. Nonostante il massiccio intervento del proto Andrea da Valle, Bresciani Alvarez non dubita di riconoscere sostanziosi riferimenti architettonici michelangioleschi nella costruzione del coro e (di converso) per tutto il resto della cattedrale. Attraverso acute esplorazioni in ambito archivistico, egli riesce ad intuire quanto la protezione di Alvise Cornaro e del card. Francesco Pisani abbia influito nella scelta del Da Valle, quale proto della nuova costruzione. Interessanti notizie sa ricavare dalla documentazione archivistica circa il campanile della cattedrale, che, definitivamente abbattuto nel novembre 1582 (sorgeva poco lontano da via Vescovado), venne successivamente ricostruito poco lungi dalla vecchia canonica, verso la corte dei Carraresi.

L’opera data da Giulio Bresciani Alvarez per la conoscenza delle strutture architettoniche della cattedrale rimane uno dei pilastri fondamentali nella storia del celebre manufatto. Una recente indagine “georadar” ha poi rivelato come l’antica cattedrale del vescovo Ulderico (1075) fosse sorta con esigue fondamenta: che andarono in gran parte distrutte quando, dal 1552, si iniziò la costruzione di quella attuale. Una serie grandiosa di “palificazioni” gettò le basi di una più solida costruzione. La storia delle “palificazioni veneziane” trovava qui “seguaci” bene edotti da una secolare esperienza.

Si salvarono in gran parte le tombe di chierici e di laici, che abbastanza numerose (secondo una vecchia pianta) costellavano il pavimento. Un vecchio “libro di benedizioni”, per il 2 novembre, potrebbe ancor oggi condurre ad una facile identificazione quanto alla loro ubicazione.

III. La Cappella Belludi nella Basilica del Santo (1988)

Bresciani Alvarez è d’accordo con padre Antonio Sartori, che considera l’antica chiesetta di S. Maria (nella quale aveva preferito essere sepolto sant’Antonio di Padova) quella che attualmente viene chiamata “della Madonna Mora”, con le evidenti modificazioni, suggerite anche dall’analisi dall’apparato plastico/architettonico. Ma è lui che precisa come *diversi cantieri* abbiano operato alla costruzione delle cappelle contigue, e come siano avvenute nel tempo cospicue mutazioni (realtà del resto costatate anche da recenti studi su un riassetto pavimentale, editi dall’arch. Danilo Negri e Laura Sesler¹³).

Un “caso” del tutto insolito, osserva Bresciani Alva-

rez, è la “presenza del timpano ad arcatelle cieche, posto sulla parte alta della copertura della cappella del beato Luca”¹⁴. Cappella funeraria dei Conti e, nello stesso tempo, luogo della “memoria”. la cappella del beato Luca assomma in sé tutte le caratteristiche di una tipologia longitudinale, propria della cappella di Giotto all’Arena; con evidente richiamo ad una tipologia che avrà ampia diffusione dal Trecento a tutto il Cinquecento, in Padova.

Quanto fosse importante questo spazio architettonico si deduce anche dalla collocazione di successivi avelli: come quello della principessa Eleonora Gonzaga († 1742) e l’altro della principessa Brigida Pico († 1729); oggi non più esistenti *in loco*.

Bresciani Alvarez offre infine un’ampia bibliografia per reperire studi e giudizi, circa l’opera architettonica e pittorica della cappella, illustrata con stupendi affreschi (tuttora ottimamente leggibili) dal frescante del Battistero della Cattedrale: Giusto de’ Menabuoi.

Una nota, alla fine del suo studio, mette in guardia dai facili modi di ricorrere ad eventuali e nuovi restauri. Una volta (come accadde anche alla Cappella di Giotto all’Arena di Padova) si sperimentarono metodi e materiali, che in un prosieguo di tempo si rivelarono “micidiali” per la conservazione dell’affresco. Bresciani Alvarez plaude alla professionalità e alla vasta esperienza acquisita dal m° Gianluigi Colalucci (coadiuvato da Daniela Bartoletti) nell’esemplare ricupero del cromatismo e delle linee del *design* dello stupendo manufatto trecentesco. Al quale, se ci è permesso, aggiungiamo anche il nostro compiacimento, ben sapendo quanti cicli affrescati padovani attendano un illuminato intervento, non solo di “sponsorizzazione”, ma di autentica professionalità, al fine di realizzare un restauro, degno di una circostanza tanto singolare, qual è la celebrazione del prossimo grande Giubileo del 2000.

IV. La Basilica del Santo. Storia e arte (1994)

L’ultimo, grande lavoro del prof. Giulio Bresciani Alvarez, nell’ambito della ricerca archivistica e dello studio architettonico intorno ai beni culturali ecclesiastici è senz’altro il capitolo: *L’architettura nel complesso del Santo. Basilica e Convento*, pubblicato dalle Edizioni De Luca, nel 1994¹⁵.

Con un titolo emblematico: *Dal sepolcro in S. Maria Mater Domini alla chiesa/mausoleo*, Bresciani Alvarez indaga sui primordi della basilica, scoprendovi un “ductus” decisamente romanico (com’egli afferma); con “una successione di volte a crociera”, simili a quelle allora prescelte dai frati minori per la loro basilica di Bologna¹⁶.

Quando parla degli avvenimenti del 1263, accaduti (com’egli afferma) nella traslazione della salma di S. Antonio, non entra nell’episodio storico della “ricognizione”.

Forse l’argomento non gli interessava direttamente, anche se si è poi rivelato di grande portata, nella ricognizione del 1981, quando si è potuto constatare che reliquie del Santo, delle quali si parla lungo i secoli, erano rimaste fuori dopo la ricognizione del 1263; per cui l’urna era rimasta sigillata (con i famosi sigilli del Comune di Padova e degli Anziani) per tutto il periodo che va dal 1263 al 1981. A garanzia senza dubbio, di una “originalità” del contenuto prezioso dell’urna di S. Antonio¹⁷.

Con il titolo *Secondo cantiere: la costruzione della zona absidale*, egli puntualizza in maniera determinante quella che è stata l'impostazione architettonica, in funzione degli ormai numerosi pellegrinaggi alla tomba del santo. Con l'altro capitolo *Terzo cantiere: il sistema delle cupole e conclusione della fabbrica*, indugia sui "tecnici", che hanno partecipato alla celebre costruzione, citando i nomi di fra Chiarello, fra Giacomo da Pola, ed altri. Analizzando l'apporto storico di Giovanni da Nono, conclude come la descrizione danoniana si riferisca "ad un organismo articolato dalla sequenza di sette cupole": sei a forma di croce, e la settima centrale¹⁸.

Con un altro capitolo, dal titolo *Restauri ed ampliamenti dal tardo gotico al Settecento*, Giulio Bresciani Alvarez percorre tutta la storia dei bellissimi campanili, delle stupende vetrate, ecc.

Conclude infine con una esaustiva rassegna sui luoghi della liturgia e del culto (la cappella dell'Arca, di S. Giacomo, del beato Luca, del Gattamelata, ecc.).

Parlando dell'altar maggiore, si sofferma al grande intervento donatelliano. Di fronte alla famosa *querelle*, circa la vera impostazione e formulazione di tale altare, egli afferma che "costituiva un fatto del tutto innovatore, sia per le sue incidenze didascalico/liturgiche che per quelle funzionali"¹⁸.

Un'ultima indagine, di carattere storico/archivistico/architettonico si riferisce al Santuario delle Reliquie. Celebrando la bellezza delle sculture del Parodi e di Pietro Roncaiolo, Giulio lascia trapelare l'alta e spirituale sensibilità del suo animo. Gli sembra che il poema scultoreo, innalzato dai due personaggi citati, altro non sia che la trascrizione artistica di una antifona alle *Lodi*, nell'*Officium Rytmicum* del Da Spira¹⁹.

Ciò, che non è poi se non altro "il canto finale" dell'ultimo salmo, il 150; là, dove si dice: "Ogni vivente lodi il Signore"²⁰.

Commentando questo salmo, Giulio Bresciani Alvarez terminava scrivendo: "Si accomunava così la gloria di Antonio, non più in terra, ma nella quiete beatifica con quella del Signore".

Perché Giulio possedeva un'anima sensibilissima al Vero, al Bene, al Bello. Facevano spesso stupire le sue intuizioni, le sue osservazioni, che avevano il sapore talora di meditazioni profonde; quasi metafisiche. Si sentiva che compendia quanto andava meditando sul significato dell'arte.

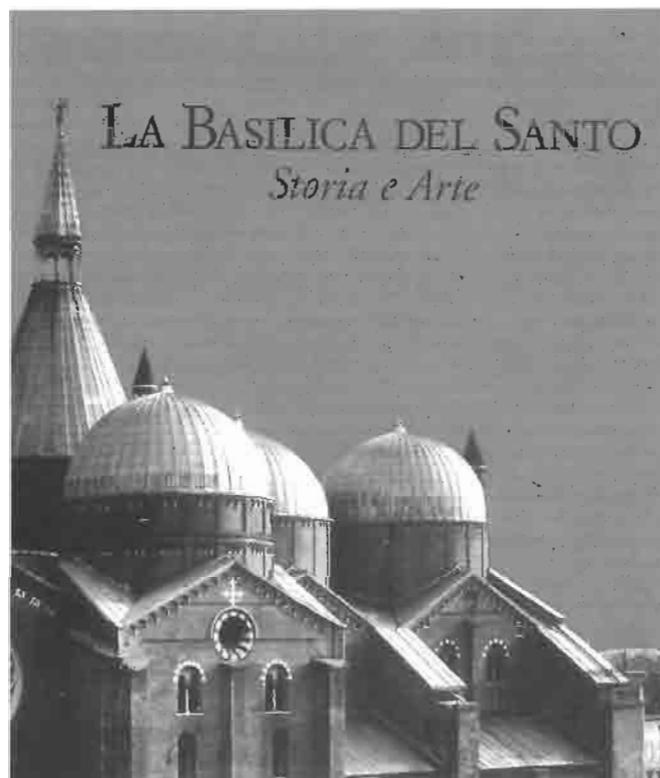
Le sue felici sintesi erano spesso il risultato di quotidiane ricerche; condotte nel silenzio e nella ricchezza delle esplorazioni archivistiche.

Anch'egli era convinto, come molti eruditi, che l'attestazione di un documento fosse un apporto spesso determinante nella ricerca della verità.

La quale non è così facile a trovarsi, come sembrerebbe a prima vista; ma esige pazienza, intuizione, ricchezza di referenze storiche: in altre parole, una "ricchezza d'animo", di cui era felicemente dotato Giulio Bresciani Alvarez.

Per tutto questo auspicio che si dedichi prima del 2000 un edificio della nostra città, non soltanto alla sua memoria, ma anche al "Centro Studi, sui problemi architettonici della città di Padova", intitolato al suo nome. □

1) AA.VV., *Padova. Basiliche e chiese*, Neri Pozza Editore, Vicenza 1975.



2) Una indagine "georadar", condotta nel 1995, ha confermato la preesistenza del manufatto, consacrato dal vescovo Ulderico nel 1075.

3) Sul protocapiscopo Prosdocimo, vescovo di Padova, cf. I. Daniele, *San Prosdocimo, vescovo di Padova: nella leggenda, nel culto e nella storia*, Padova 1987.

4) Il lungo studio, già operato dal defunto arch. L. Micheletto, può essere di valido aiuto per una prima connotazione ed una autentica valorizzazione di così importanti testimonianze: uniche, nel loro genere e nella loro antichità.

5) G. Bresciani Alvarez, *La Basilica di S. Giustina*, in AA.VV., *Padova. Basiliche e chiese...*, pp. 113-135. Cfr. pure: AA.VV., *La Basilica di S. Giustina*, Padova 1970, pp. 67-166.

6) G. Bresciani Alvarez, *S. Gaetano*, in AA.VV., *Padova. Basiliche e chiese...*, pp. 281-288.

7) *Ibid.*, p. 287.

8) G. Bresciani Alvarez, *Il Torresino*, in *Padova. Basiliche e chiese...*, pp. 289-295.

9) *Ibid.*, p. 295.

10) G. Bresciani Alvarez, *Le fasi costruttive e l'arredo plastico-architettonico della Cattedrale*, in AA.VV., *Il Duomo di Padova e il suo Battistero*, Edizioni Lint, Padova 1977, pp. 87-136. Per il modello di Michelangelo, cf. p. 99 e segg.

11) *Ibid.*, p. 101.

12) *Ibid.*, p. 100.

13) AA.VV., *La Cappella del beato Luca e Giusto de' Menabuoi nella Basilica di Sant'Antonio*, Padova, Edizioni Messaggero, 1988. Il contributo di G. Bresciani Alvarez è proprio all'inizio, quasi ad introduzione di tutta l'opera. Si intitola: *L'architettura e l'arredo della Cappella*, pp. 15-24.

14) *Ibid.*, p. 21.

15) G. Bresciani Alvarez, *L'architettura nel complesso del Santo. Basilica e Convento*, in AA.VV., *La Basilica del Santo. Storia e Arte*, Edizioni De Luca/Messaggero di Padova, Padova 1994, pp. 135-199.

16) *Ibid.*, p. 148.

17) *Ibid.*, p. 143.

18) *Ibid.*, p. 154.

19) *Ibid.*, p. 180.

20) *Ibid.*, p. 185. Bellissima è la connotazione sulla "festosità del coro degli angeli", che l'artista saprà tradurre nella bellezza delle forme marmoree.

LA COSTRUZIONE DEL SISTEMA CINQUECENTESCO*

GIULIANA MAZZI

I risultati di una ricerca storica sugli interventi relativi al sistema bastionato di Padova, dall'iniziale progetto controllato dal d'Alviano alle fasi successive, con l'adozione dei torrioni a due piani sovrapposti e della forma pentagonale.

E' probabile che, conformemente a quanto è stato sinora documentato per altre città, Venezia abbia provveduto a un controllo sulla validità delle strutture difensive di Padova all'indomani dell'annessione della città alla Repubblica. Nel 1408 furono infatti nominati "provisores ad fortilicias" (e cioè magistrati locali stabili, che dovevano affiancare i provveditori veneziani) a Padova, Verona e Vicenza. Mancano però ancora informazioni precise sui probabili interventi, sia a livello documentario che a livello iconografico. Le sole notizie sinora rintracciate riguardano lo scavo delle fosse dal Portello a Fistomba e da Codalunga alla Saracinesca (nel 1450) e la costruzione di un tratto difensivo (nel 1462) dal ponte del Businello e sino a porta S. Croce, seguendo la fossa dei frati di S. Giustina allargata nell'occasione a scapito dei possedimenti del monastero¹.

La documentazione diventa più precisa a partire dal 1509, quando a ridosso di Cambrai, è condotto da Lattanzio da Bergamo un controllo sul circuito difensivo che rivela la necessità di interventi d'urgenza (e quindi in terra) su tratti di cortina muraria degradata. E' così decisa la costruzione, oltre che di altri non identificati², dei torrioni alla Seracinesca (quello della Catena?), a Codalunga (sul fossato davanti alla vecchia porta omonima, o della Trinità), a Porciglia (quello dell'Arena?), sono innalzate opere in terra costituite da fossato, argine e palizzata ("repari") dal Portello ai Carmini e alla porta di S. Croce (e cioè nelle direzioni est, nord e sud), è rinforzato il castello e avviato il guasto (per un miglio di estensione) nei settori orientali e

meridionali (mantenendo tuttavia il Lazzaretto e la Certosa).

Al 1510 risale la nota relazione di Fra Giocondo, che disapprova la conduzione dei cantieri (aperti evidentemente seguendo sistemi non aggiornati) e propone l'avvio del fronte bastionato, soprattutto nella zona di porta Codalunga: dove in effetti sembra subito iniziato con la fondazione dei tratti di cortina e di rondelle (probabilmente quelle di Codalunga, dell'Arena e dell'Impossibile o Terzo Moro³) e con la costruzione di vie coperte. Subito dopo è deciso un torrione in prossimità di porta S. Croce, forse l'Alicorno (nel 1511 il Sanudo indica infatti in fase di conclusione e in muratura il torrione di Santa Croce) e l'avvio di quelli al Portello.

E' Fra Giocondo dunque a iniziare con opere murarie (e sia pure nel solo settore di Codalunga) quella rettificazione della cortina medievale che Bartolomeo d'Alviano correggerà ulteriormente, e a avviare la spianata, realizzata in maniera sistematica negli anni successivi, quando verranno costruite anche le ampie strade interne adiacenti alle mura, necessarie per lo spostamento dei militari e delle artiglierie.

Nel giugno del 1513 Bartolomeo d'Alviano (Capitano generale dal maggio precedente) sottolinea l'urgenza della conclusione dei cantieri, puntando esclusivamente su strutture in terra, di più rapida realizzazione. E propone, nel settore di Codalunga una rondella avanzata ai vertici di due tratti di cortina appositamente rettificati "in triangolo" (e cioè al vertice di tratti di muro fortemente inclinati)⁴ dove sistemare altre cannoniere oltre a quelle sui fianchi del torrione. Un sistema che viene avviato nel luglio successivo e che Sanudo giudica di scarsa sicurezza e di troppo lunga esecuzione, tanto più che avrebbe comportato la ristrutturazione di quanto era già stato costruito in via definitiva – a giudicare dalle fonti – a seguito delle indicazioni di Fra Giocondo. Contemporaneamente sono aperti cantieri ai torrioni della Saracinesca, Castelnuovo, di S. Giustina e del Portello vecchio (o Buovo). Quasi subito sono conclusi i lavori all'Impossibile, all'Alicorno e a Castelnuovo⁵. Superata l'emergenza dell'attacco subito nell'agosto del 1513, il d'Alviano avvia la conversione in strutture permanenti delle difese d'urgenza, a cominciare dall'Impossibile⁶. E propone la costruzione di una rocca interna alla città e l'ampliamento della cortina muraria nel settore meridionale, e cioè da Pontecorvo (e spostando la porta omonima) a Santa Croce, settore

* Quanto segue è la traccia della lezione tenuta all'interno del ciclo intitolato *Padova e il bastione Alicorno a S. Croce: storia, trasformazioni e permanenze*, organizzato dal Comitato Mura di Padova nella primavera del 1994. Giulio Bresciani Alvarez è stato Socio Fondatore e primo Presidente dell'Associazione; e pubblicare quella mia lezione mi sembra un modo per ricordare i suoi studi sempre orientati a conoscere, a far conoscere e a difendere la città. Le sue indicazioni su sondaggi archivistici in materia (pubblicate nei saggi del 1978 e del 1988) sono state infatti basilari per le ricognizioni condotte sui fondi padovani.

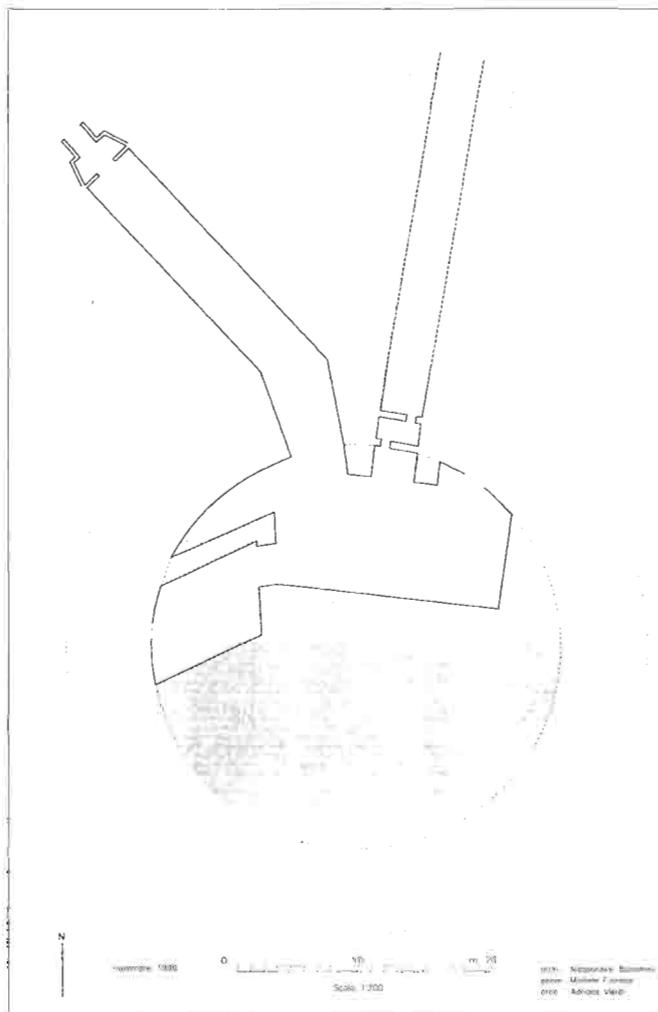
Con la lezione si espongono alcuni risultati emersi dalla ricerca storica coordinata da chi scrive e finalizzata al restauro del bastione S. Croce, promossa dal Comune di Padova tramite il CO.RE.MO; e soprattutto, da quanto stava emergendo dal proseguimento della ricerca, sempre coordinata da chi scrive, resa possibile grazie a finanziamenti C.N.R. in corso dal 1990. Si avverte che per non allungare eccessivamente lo scritto, ci si è limitati a note esplicative al testo, rinunciando ai riferimenti bibliografici e archivistici.

questo dove sono subito avviati i lavori sia per quanto riguarda lo scavo del fossato, sia per quanto concerne la costruzione della cortina difensiva e dei torrioni di Pontecorvo e di S. Giustina e, probabilmente, delle porte di Pontecorvo e di S. Croce. Alla morte del d'Alviano (dell'ottobre del 1515) è deciso il proseguimento del piano, la cui esecuzione è affidata a Sebastiano da Lugano, che già da tempo d'altronde seguiva i cantieri.

Resta invece indefinito il problema della rocca che era stata proposta al Portello, e lì confermata da Guidobaldo II della Rovere nel 1542⁷. L'idea del d'Alviano è però subito (nel 1517) ridimensionata: grazie allo spostamento di porta Portello, è proposta la rettificazione della cortina nel tratto tra il Buovo e il Castelnuovo, mantenuto nelle dimensioni previste al momento del progetto, ma con l'inserimento di "socorsi coperti", e cioè ricoveri voltati, e di rinforzare il tratto più settentrionale delle mura in modo che le rondelle Buovo e Portello possano funzionare per il fiancheggiamento. La localizzazione è accettata invece piuttosto dubitativamente dal Sanmicheli che nel '44 discute altri due luoghi possibili (a nord tra gli Eremitani e i Carmini, e a ovest tra il Castello carrarese e la Saracinesca). Ma soprattutto si oppone alla costruzione di una rocca di notevoli dimensioni, a suo avviso necessaria soltanto nei casi di debolezza delle cortine⁸, e propone piuttosto un arsenale che possa diventare rocca grazie a un rapido soccorso di truppe. Respinge anche l'idea di una fortezza nel settore settentrionale, troppo densamente abitato per cui si renderebbero necessarie pesanti demolizioni di chiese e di case, e suggerisce una soluzione che non intacchi la città preesistente (e che sembra quella effettivamente realizzata), e cioè il ripristino del Castello carrarese congiunto alle due Cittadelle vecchia e nuova e la costruzione di un ponte alla porta Saracinesca come soccorso per la cittadella e quindi per il castello. Una soluzione di cui aveva valutato la potenziale efficacia nel Castelvecchio veronese: prima ovviamente della smilitarizzazione della Cittadella viscontea, progettata appunto da Gian Galeazzo con un sistema di collegamento alla rocca scaligera. Il che significa aggiornamento, nella progettazione e sulla nuova macchina difensiva, dei sistemi del tardo medioevo.

Tornando alle prime definizioni del cantiere, nel 1518 si sollecita la conclusione dell'Alicorno e si ricompono il piano difensivo, con l'avvio del torrione del Portello Nuovo, la decisione di costruire porta S. Giovanni e di ridurre a cittadella il castello carrarese⁹. I torrioni subiscono comunque continui interventi: si propone, per esempio, nel 1521 l'ingrandimento di quello di Codalunga.

Le rondelle rispondono alle forme adottate dalla Repubblica in quegli anni, forme che denunciano l'introduzione, da parte di Fra Giocondo, dei sistemi codificati da Francesco di Giorgio nei trattati e la loro applicazione soprattutto con Bartolomeo d'Alviano. I torrioni (siano essi a ampia gola, come a Padova la rondella di Santa Giustina) oppure a semicerchio avanzato e sempre con ampia gola (come, sempre a Padova, la rondella di Pontecorvo) hanno forme non del tutto analoghe nella disposizione delle casematte, come se l'organizzazione di queste fosse in continua sperimentazione. Sono tutti dotati di una piattaforma superiore con trioniere e ampi merloni intermedi, del cosiddetto tipo alla francese. Si possono tuttavia distinguere (nell'ambito della Repubblica e anche nei cantieri padovani) due fasi: una, legata al controllo progettuale esercitato dal d'Alviano, in cui vengono costruite rondelle che diven-



Rondella del Portello Vecchio, pianta delle casematte inferiori (rilievo di S. Bonomini, M. Fioraso, A. Verdi).

tano avanzate con un'ampia gola (e non solo quando si trovano ai vertici di due tratti di cortina appositamente rettificati, come per l'Impossibile), dotate di un unico ordine di casematte, fornito di una sola cannoniera tangente alla cortina, e di una piattaforma superiore provvista di trioniere e di ampi merloni intermedi.

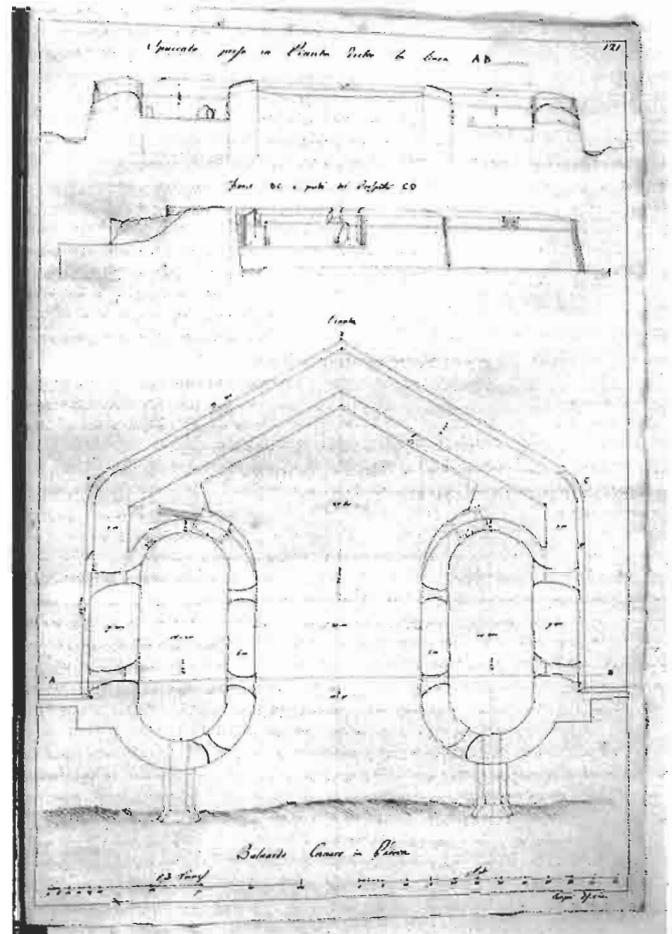
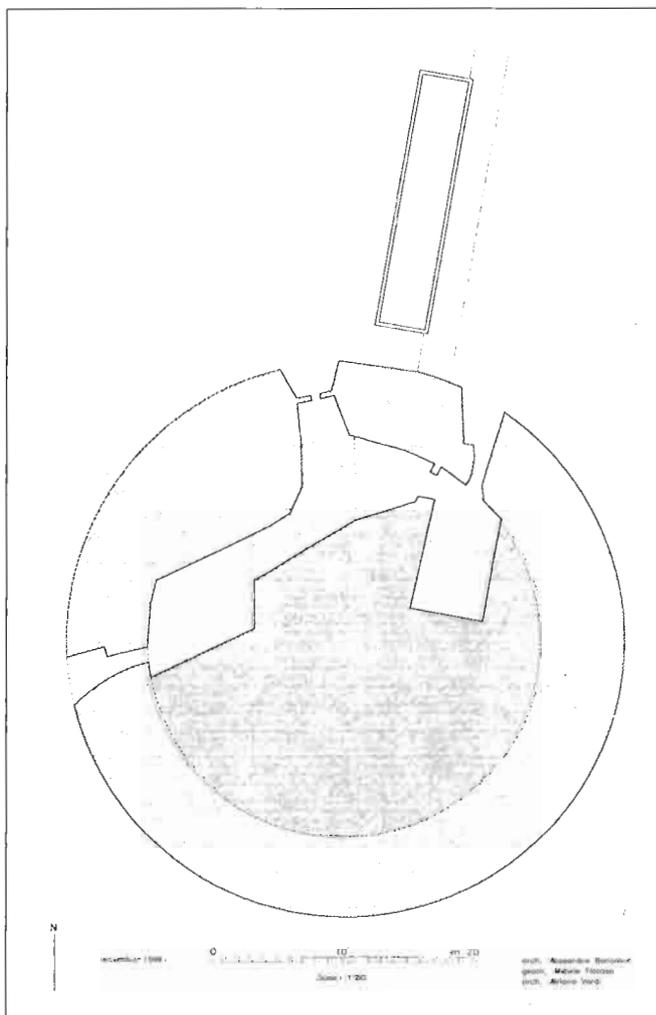
E una successiva, avviata intorno agli anni venti, con l'adozione dei torrioni a due piani sovrapposti di casematte. A Padova nel torrione dell'Alicorno iniziato forse nel 1509 e modificato a partire dal 1513¹⁰, i due piani di casematte presentano accessi indipendenti dall'esterno (l'inferiore tramite il lungo corridoio, il superiore grazie a accessi separati alle camere di tiro) e (come nel sistema cronologicamente precedente) una sola cannoniera per fianco tangente alla cortina, e ovviamente sfalsata nei due piani (quella inferiore è attualmente interrata).

Le difficoltà di lettura del manufatto sono senz'altro dovute alla proposta, del 1545, di adeguamento della sua forma a quella pentagonale, conformemente a quanto, a livello progettuale, viene proposto anche per altri torrioni nelle città della Repubblica¹¹. Tra il 1558 e il 1562 sono in effetti registrate ingenti forniture di materiali, che fanno presupporre notevole, anche se non identificabile, la portata degli interventi¹². Si può forse supporre, sulla base delle difficoltà incontrate negli scavi e rilevate da Sforza Pallavicino, allora Governatore generale, la previsione di un nuovo e più ampio profilo esterno che inglobasse totalmente il vecchio torrione per la costruzione di un baluardo dotato di

una piattaforma superiore e di piazze basse. In maniera analoga, forse, a quanto viene attuato nella cortina di Lucca a partire dal 1544. Questo d'altronde spiegherebbe la chiusura degli ampi sfiati nella volta delle casematte¹³. E sarebbe anche confermato dall'andamento diverso della cortina esterna, dove nel fronte il cordone è a una quota più bassa che nei fianchi, e diversa è l'altezza della scarpa, e dove i cordoni sono di materiali diversi. La trasformazione è comunque sospesa nel 1563 quando Sforza Pallavicino, nel rimarcare i costi troppo alti dell'operazione, rileva che sarebbe opportuno riversarli su altri cantieri, non padovani e più urgenti. Tanto più che le spese previste sembravano destinate a aumentare ulteriormente a causa di un terreno che andava rivelandosi sempre "più tenero et debile" via via che si procedeva con gli scavi. E in effetti il 29 giugno dello stesso anno sono decisi la sospensione della ristrutturazione (che aveva comportato, sui fianchi, uno smantellamento di tre piedi sul livello dell'acqua) e il ripristino della forma originaria, l'eliminazione dei volti precedenti ("deboli e pericolosi"), la modifica delle cannoniere e il riempimento del torrione con "buon terreno et fasine"¹⁴.

La situazione attuale consegna una rondella del diametro di circa 60 metri, situata sul vertice delle cortine e con una gola di circa 42 metri. L'accesso alla piattaforma superiore era direttamente dal terrapieno tramite le rampe che correvano lungo i fianchi dei salienti. La grande sala centrale esagona, a doppio livello nella

Rondella del Portello Vecchio, pianta delle casematte superiori (rilievo di S. Bonomini, M. Fioraso, A. Verdi).

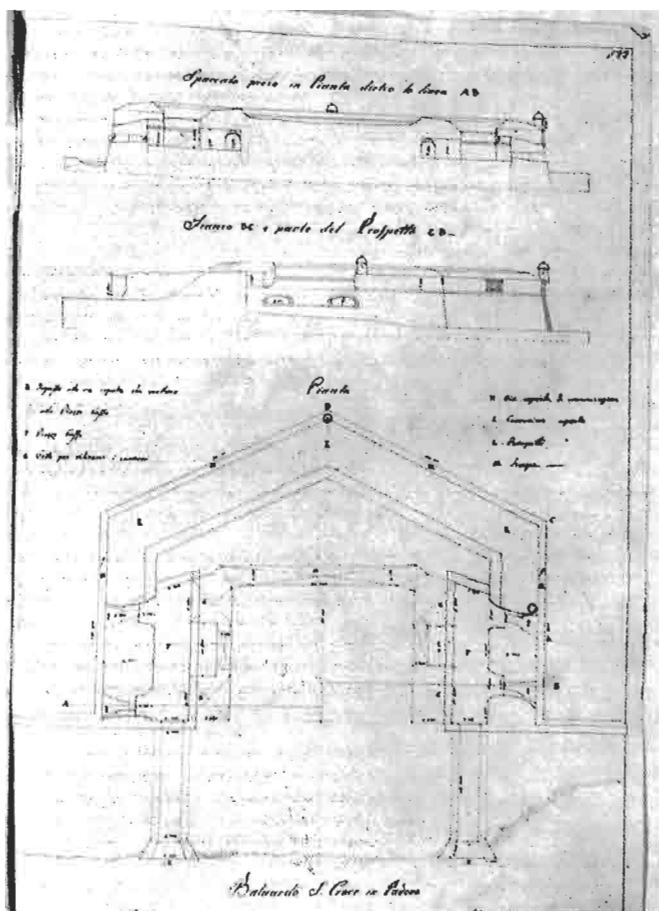


F. Ronzani, bastione Cornaro: alzato, sezione e pianta (Ms 1511, Biblioteca Civica, Verona).

trapezoidale parte centrale e con grandi sfiati, collega le camere di tiro inferiori e sembra riconnettersi (anche se sprovvista del grande pilone centrale di sostegno della volta) ai quei sistemi di ampi vani voltati e costituenti la casamatta interna presenti nella Repubblica Veneta a Verona nel torrione delle Boccare, e al di fuori della Repubblica in rondelle costruite negli stessi anni (a esempio a Lucca in quella poi inglobata nel baluardo S. Paolino).

A partire dal 1527 nei cantieri di Legnago e con il bastione delle Maddalene a Verona si avvia nella Repubblica la sperimentazione della forma pentagonale: e soluzioni analoghe sembrano quelle adottate a Padova nel Savonarola, nel Moro I e nel Moro II (rispettivamente del 1530 e del 1531) per i quali la presenza di piazze basse è registrata nella pianta del Valle, mentre non ne è ancora chiara l'eventuale adozione nel S. Giovanni (del 1528) e nel S. Prosdocimo (del 1530). Per questi ultimi infatti sembra che la forma pentagonale non abbia implicato l'uso di piazze basse, ma si sia risolta nel solo mutamento del perimetro con il mantenimento di casematte con cannoniere sui fianchi (ovviamente al di sotto del cordone) e la sistemazione di altre postazioni sulla piattaforma superiore.

I baluardi padovani sembrano dunque lo studio continuo su di una forma base che a Padova ha i suoi ultimi esiti nei bastioni Cornaro e Santa Croce. Se il primo è pienamente attribuibile al Sanmicheli, per il suo riprendere le forme veronesi continuamente ritoccate (e applicate a partire dal bastione della Trinità del 1530)¹⁵, il Santa Croce (per il discostarsi da quella tipologia) sembra piuttosto dovuto a Giangirolamo Sanmicheli, e al



F. Ronzani, bastione S. Croce: alzato, sezione e pianta (Ms. 1511, Biblioteca Civica, Verona).

massimo controllato da Michele. Presenta infatti cannoniere coperte al di sotto delle piazze basse; e il solo aggancio con la progettazione sanmicheliana è dato dal sistema di depositi voltati retrostanti alle camere di tiro (usati dal Sanmichelini a Verona per il bastione di Spagna) e collegati da un corridoio trasversale al bastione. Ma si tratta di un sistema che in quegli anni cominciava a essere abitualmente usato dagli ingegneri della Serenissima.

La documentazione sul Santa Croce (iniziato nel 1548) permette di individuare l'organizzazione del cantiere. L'ordine di avvio dei lavori era accompagnato dal disegno di progetto (perduto), a cui nel testo è fatto continuo riferimento. È la parte scritta comprende indicazioni estremamente precise sulla profondità degli scavi di fondazione, sulla posa delle fondamenta, sullo spessore delle murature, sulla distanza tra i contrafforti e sulle loro dimensioni, sulle casematte e sulle loro vie di accesso, sull'altezza delle banchette per la fucileria nella piattaforma superiore, e sulla tecnica di riempimento (che andava condotto parallelamente alla costruzione dei contrafforti). Il cantiere era poi seguito da due ingegneri, uno preposto alle opere murarie (e probabile direttore dei lavori), l'altro incaricato degli scavi e delle operazioni di riempimento: Andrea Moroni e Paolo da Castello, i cui compiti e i cui compensi aiutano a comprendere la gerarchia delle responsabilità professionali nei cantieri delle difese.

1) Non è possibile stabilire la "forma" dell'intervento, ma soltanto proporre nella tradizionale struttura delle cortine medievali alle intervallate da torri con il lato interno (la gola) aperto e suddiviso in più solai per accumularvi provviste, armi e proiettili. Le rappresen-

zioni di Padova che ritraggono la cortina difensiva prima degli interventi cinquecenteschi (le carte del territorio disegnate dal Maggi e dallo Squaracione, che probabilmente derivano da un archetipo perduto, alla base anche della *Padova circondata dalle mura glie vecchie* disegnata dal Dotto per l'edizione del Portenari del 1623) sembrano indicare una struttura siffatta.

2) L'identificazione dei torrioni costruiti in terra non è operazione di mera filologia: la struttura provvisoria vincola infatti la forma della rondella nelle successive fasi di conversione al manufatto definitivo. La forma iniziale può infatti essere modificata solo in parte, perché la posizione di eventuali casematte coperte è già stata determinata al momento della costruzione della struttura d'urgenza. Il Portenari del resto informa della presenza di vani sottostanti ai sistemi in terra destinati a contenere esplosivi per rendere i torrioni militarmente non operativi nel caso di perdita degli stessi.

3) Di questi, a giudicare dal Sanudo, sembra sia stata decisa in questa fase la struttura definitiva in muratura: i lavori sembrano eseguiti con una certa celerità all'Impossibile e all'Arena, mentre sembrano procedere più a rilento in quello di Codalunga.

4) Una forma analoga è voluta dal D'Alviano anche per il torrione dell'Altinia a Treviso.

5) Dal Sanudo sembra che sia stata predisposta una linea di difesa anche all'esterno della cortina: a esempio al Bassanello, dove furono alzati "repari" e costruito un "bastione".

6) Il Senato approva i torrioni dell'Impossibile e della Saracinesca. Nel marzo del 1514 la rondella della Saracinesca sembra conclusa; e il torrione dell'Impossibile è incamiciato sino al parapetto (mancano tuttavia le troniere e i merloni) ma non sui fianchi.

7) Sembra opportuno postdatare il disegno marciano Cl. It. VI/188 (=10039), collegato dalla critica alla perlustrazione sul circuito difensivo condotta da Francesco Maria della Rovere con Michele Sanmichelini nel 1532. Il disegno conservato alla Marciana sembra riferirsi al dibattito aperto nel 1542 da Guidobaldo, che giudica opportuna l'ubicazione al Portello della rocca e approva in linea di massima un progetto del Sanmichelini che ritiene però debole nei fronti verso la città. Nel disegno in questione, che registra il bastione Cornaro avviato nel 1540, la rocca può effettivamente risultare debole sui fronti interni (se si considera il Cornaro un potenziale cavaliere nel caso di attacchi dall'interno della città), e in ogni caso non risolve felicemente nel fronte sud per la presenza del Cornaro, che impediva una soluzione analoga a quella realizzabile sul fronte settentrionale, salvo ampliare notevolmente il fronte meridionale della rocca per poter far partecipare a questo il bastione.

8) La stessa valutazione sul rapporto rocca/cortine è ripetuta dal Sanmichelini per Brescia.

9) Il mantenimento delle case interne, già dotate di ottime stalle, avrebbe consentito la loro destinazione a quartieri militari, oltre che a deposito di artiglierie e di munizioni. In questo modo il Castelvecchio avrebbe potuto rispondere al castello della Saracinesca, cioè alla Cittadella vecchia.

10) Pressoché concluso in muratura (secondo le fonti) nel 1511, subisce ulteriori interventi nel 1513 con un cantiere che risulta aperto nel 1518. Nella relazione del Sanmichelini del 1546 risulta ancora privo delle troniere superiori. Del resto la lunga durata dei cantieri dei singoli manufatti è una costante nella costruzione della macchina difensiva veneziana. Il sistema dell'Alicorno è comunque diffidente da altri conosciuti, come per esempio quelli veronesi, dove i due piani di casematte erano forniti di più cannoniere (di cui una tangente alla cortina) e di sfiati separati per i due livelli.

11) Questo risulta, a livello grafico, dai disegni contenuti nel codice del Belluzzi, dove sul profilo murario esistente sono tracciati i previsti piani di intervento: a Padova l'aggiornamento della forma è indicata per l'Alicorno, per la rondella della Saracinesca (per la quale si pensa a un mezzo bastione, del tipo di quelli realizzati a Legnago, o a Verona nel mezzo bastione sul fiume di S. Francesco), al Portello e al Buovo. La proposta sembra risalire alla perlustrazione condotta da Guidobaldo II della Rovere il 26 febbraio del 1543, quando appunto propone la trasformazione in baluardi dei torrioni Buovo, Portello (o Gradenigo), di togliere le cannoniere coperte e di costruire le piazze basse ai baluardi Savonarola e S. Prosdocimo, di aggiungere due piazze basse ai torrioni più grandi e una a quelli più piccoli, e di sistemare le cannoniere dell'Alicorno. Per quanto riguarda l'Alicorno, nel 1559-1562 sono effettuati pagamenti per poter procedere allo scavo delle fondamenta del "pontone" previsto. Lo Sforza Pallavicino, il 24 maggio 1563, si mostra piuttosto perplesso sui lavori compiuti, proponendo la rifabbrica sulle vecchie fondamenta e il ripristino della forma originaria. Suggestisce tuttavia l'opportunità di orecchioni sui fianchi, nel caso venga confermata la trasformazione, ma sottolinea gli alti costi dell'operazione.

12) Occorre però aggiungere che la trasformazione sembra iniziata nel 1559.

13) In numero decisamente più alto, ampi sfiati ovali e semiovali analoghi a quello ovale dell'Alicorno compaiono nella rondella delle Boccare a Verona, il cui cantiere dovrebbe aprirsi negli anni 1518-1520.

14) Nel dicembre del 1563 i lavori sembrano esecutivi di tale decreto: i pagamenti sono infatti effettuati per i materiali necessari al riempimento del torrione.

15) In cantiere furono impegnati Paolo da Castello per lo scavo delle fosse e delle fondamenta dal giugno 1540 al novembre del 1546 e Michele Leoni come direttore dei lavori (sempre dal '40 al '46).

SUI RESTI DI ROMA: IL PALAZZO DELLA RAGIONE TRA FORMA E MEMORIA

LOREDANA OLIVATO

L'orientamento del celebre edificio pubblico medievale si richiamerebbe alla disposizione viaria dell'antica città romana, forse anche perché costruito su preesistenti fondazioni che assicuravano maggiore stabilità.

«**Q**ui appare il vastissimo edificio, con splendido atrio e l'interna aula delle riunioni, che è circondata da due amplissime aree aperte, una a nord e l'altra a sud [...] fiancheggiate da eccelse case. Qui si estendono portici insigni e una nobilissima curia del pubblico consiglio». Con queste parole Bernardino Scardeone, nel 1560, descriveva il contesto in cui sorgeva la mole imponente, da tempo già rinnovata, del palazzo della Ragione di Padova, che, ancor più efficacemente, nelle sue caratteristiche di maggior spicco il Portenari (1623) in seguito ci dettagliava: «Questo è un grandissimo salone in isola [...] sostenuto da novanta pilastri congiunti con archi a volte [...] sotto le quali sono due strade per lungo, e una per traverso, e quaranta botteghe, ove si vendono panni di lana, pellicce, e altre merci. Dalla parte di fuori ha cinquanta botteghe in circa deputate per la maggior parte all'fondachi di farine. Ha quattro scale [...] per le quali [...] si ascende a due bellissime gallerie lunghe quanto è il palazzo [...]. Ha questo gran Salone figura romboide [...] e questo non per la vicinanza dell'altre fabbriche, come alcuni stimano, ma perché la ragione naturale ci mostra che più facilmente l'huomo stante in positura diritta è fatto cadere, che stando alquanto ritirato».

Come si vede, lo storico seicentesco evidenziava la caratteristica più saliente dell'edificio patavino che ne garantiva, anche quando ormai era da tempo divenuto modello per analoghe costruzioni, l'unicità. E cioè la sua curiosa – e per molti versi ancor oggi inesplicabile – planimetria irregolare (cioè quadrilatera tendente al rombo ma senza una speculare corrispondenza agli angoli, determinata dalla misura differenziata dei lati lunghi). Ma su questo torneremo più avanti. Entrambe le fonti cui abbiamo fatto riferimento ci narrano tuttavia del palazzo così come oggi esso ci appare, e cioè dopo il rifacimento operato da frà Giovanni degli Eremitani all'inizio del XIV secolo, quando la struttura originaria veniva rivestita esternamente da un ampio ed elaborato loggiato e conclusa dalla doppia calotta archiacuta. Ma non è difficile individuare, non solo sulla base di quanto ancora è percepibile concretamente quanto anche sulla scorta delle fonti pressochè coeve (Da Nono, Ongarello) l'aspetto della primitiva fabbrica del *magnum palacium* di cui anzi il Moschetti (1932) fornisce un'attendibile ricostruzione.

Pare ormai accertato che il momento in cui si definisce l'erezione della nuova sede per l'amministrazione

della giustizia (e si badi che tale edificio non s'identificava, per le specifiche funzioni ad esso demandate, con la cosiddetta *domus communis*) coincide con l'intensificarsi delle attività mercantili nello spazio delle piazze e di conseguenza con la necessità di regolarizzare lo svolgersi della mercatura, proteggendola anzitutto dalle eventuali residue pretese dei ceti magnatizi – le grandi famiglie dell'aristocrazia feudale – che il Comune, nella sua affermazione, provvedeva via via ad isolare. Fra 1218 e 1219, dunque, abbattendo o inglobando almeno parzialmente all'interno i siti già occupati dalle case dei Manfredi, si costruiva la “gran machina” che finiva per diventare *segno* qualificante della capacità imprenditoriale e della forza economica del libero comune, fulcro catalizzante per ogni successiva pubblica impresa di carattere urbano e, al tempo stesso, momento di differenziazione e stacco in rapporto ai simboli del potere religioso – il duomo, il battistero e il vescovado – che, pur a pochi passi, la nuova, gigantesca fabbrica finiva per emarginare e ridimensionare.

Così come era concepito, il palazzo manteneva un dialogo costante fra spazi esterni e interni: dove i primi, destinati ad ospitare un'articolata serie di botteghe (mercerie, garzerie, beccarie, ecc), si configuravano in rapporto continuo col sistema “popolare” delle piazze, mentre i secondi erano demandati alla solenne funzione degli uffici (magistrature, tribunali, esattorie, ecc.), che tuttavia garantivano e tutelavano il volume dei “traffichi”. Com'è presumibile pensare, la copertura era lignea, a capriate spioventi, sostenute da quattro gigantesche colonne di legno, rivestite di cuoio.

Analoghe tipologie urbane troveremo in quegli stessi anni impalcate in altri centri della pianura padana (si pensi ai broletti di Pavia, a quello di Novara, di Como, al broletto nuovo di Milano, al palazzo del Comune di Brescia; ma anche ai palazzi veronesi e trevigiani). E tuttavia lo «spaciosum, immo speciosum palacium patavinum» si connotava con tratti di assoluta peculiarità, al di là della scelta della struttura a porticato aperto al pianterreno sormontato da ampi spazi coperti, che risulta comune agli esiti dell'architettura pubblica del Veneto di Terraferma (per esempio si pensi a Treviso) ma anche del Piemonte, della Lombardia e dell'Emilia, o ancora della propensione per sequenze architettoniche costituite da piccole arcate, bifore, trifore, colonnine binate di pietre o marmi variopinti.

Sarà il momento della ridefinizione dell'edificio, avvenuta tra 1306 e 1309 ad opera di frà Giovanni, a

conferirgli tuttavia quelle caratteristiche di originalità tali da confermarlo, per i decenni a venire, come modello paradigmatico di successive riprese. Tale ridefinizione non inficiava ad ogni buon conto l'assetto precedente, che anzi veniva esaltato dall'ulteriore disporsi delle logge al pianterreno e al piano superiore, che ne moltiplicavano i percorsi, aumentando gli spazi destinati alle botteghe, dilatando la grandiosità della "machina" commerciale in un dialogo continuo tra spazi aperti di vita economica, spazi semiaperti delle *stationes*, e spazi coperti della *domus* vera e propria. Ma se l'Eremitano lasciava praticamente inatta ogni struttura muraria preesistente, limitandosi ad aggiunte e sovrapposizioni, esplicava altresì il proprio talento nella straordinaria invenzione dell'enorme copertura piombata esternamente, che divenne ben presto insegna della città (Zuliani, 1977).

Si è molto discusso su quali potessero essere i motivi ispiratori dell'architetto, chiamando anche in causa suggestioni orientali, terre in cui il frate avrebbe a lungo viaggiato. In realtà è più plausibile supporre – come ha convincentemente proposto il Delwing (1970) – una derivazione da episodi tipici dell'architettura conventuale transalpina: si pensi al refettorio del monastero di Mont St. Michel o al "farinier" di Cluny. Ma forse è più probabile pensare all'impatto visivo esercitato dalle grandi cupole del Santo, che proprio in quegli anni venivano completate e che divenivano il religioso contrappeso del potere laico comunale.

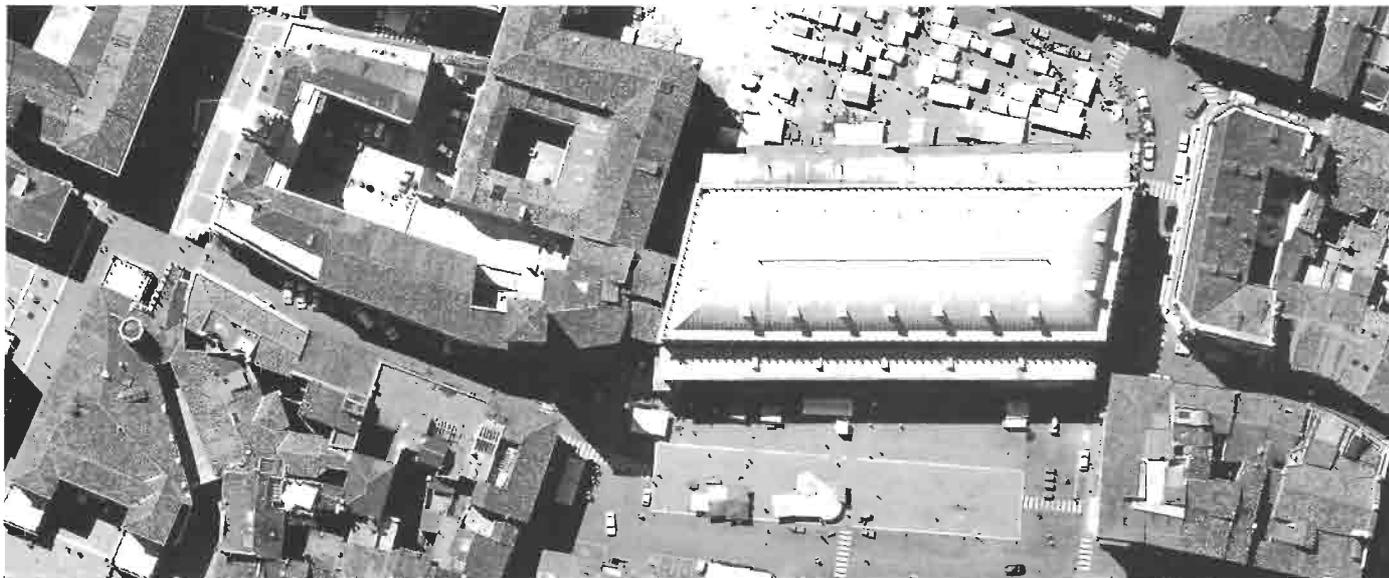
La soluzione prescelta da fra' Giovanni dovette – lo si è già in precedenza ribadito – risultare, anche dal punto di vista tecnico, innovativa e monumentale, tanto da divenire messaggio esplicitamente celebrativo della città e delle sue strutture politiche e sociali. Quanto poi alla dislocazione del palazzo nelle maglie del tessuto urbano, va segnalata una singolare coincidenza, che riguarda soprattutto i palazzi della Ragione di Padova e Vicenza: entrambi i complessi appaiono strettamente connessi con l'impianto di centuriazione urbana operato in epoca romana. E se nel caso di Vicenza tale deduzione trova documentali conferme nei reperti e nelle acquisizioni archeologiche, in quello di Padova la nostra ipotesi risulta solo in questi ultimi anni suffragata da quelle che ci sembrano prove concrete e pertinenti.

Questo ci riporta, nel caso di Padova, alle parole del Portenari con cui abbiamo esordito. Quando veniva giustificata l'irregolarità della planimetria del Salone con necessità di ordine statico («perché la ragione naturale ci mostra che più facilmente l'huomo stante in positura diritta è fatto cadere, che stando alquanto ritirato»). Sulla originalità della pianta dell'edificio padovano si è a lungo indagato, rinviano a ipotesi tanto suggestive quanto poco dimostrabili: si pensi ad esempio a quella di una fondazione determinata da fattori astrologici (che ancora una volta il Portenari elabora e che sarà in seguito, anche recentemente, ripresa; anche in relazione al ciclo decorativo degli interni), ovvero all'esistenza di un corso d'acqua che avrebbe condizionato, prima di risultare definitivamente interrato, l'andamento delle mura perimetrali dello stabile.

Di recente, Vittorio Galiasso (1971) variava le precedenti supposizioni, che ritenevano coincidente il cardo massimo della città romana con l'odierna via Dante (l'antico Stramaggiore), ruotando quest'ultimo di alcuni gradi verso est e riordinando l'interno dell'*insula* secondo una griglia a scacchiera che farebbe coincidere l'andamento di uno dei *decumani minores* proprio con l'assetto perimetrale del palazzo della Ragione. La suggestiva proposta non ebbe tuttavia fortuna, in mancanza di riscontri sia archeologici che d'archivio. E solo due anni fa ha trovato una confortante conferma.

Nelle fondazioni del cinquecentesco palazzo dei Montivecchi, posto sullo sbocco della via Verdi con l'attuale via Dante, e dunque sull'asse del cardo massimo, sono stati rinvenuti i resti di una via romana, il cui orientamento è ancor oggi percepibile in direzione di porta Altinate. Si tratterebbe di uno dei *decumani minores*, ancora una volta allineato secondo un asse coincidente con il lato lungo del Salone. In tal modo si potrebbe dimostrare che la zona delle piazze era venuta a disporsi nel memore rispetto dell'antica *insula* posta nelle vicinanze dell'incrocio del cardo massimo (ponte Molino-chiesa di S. Daniele) col decumano massimo (ponte di S. Giovanni delle Navi-ponte di S. Lorenzo). Permettendo così al palazzo padovano di sfruttare anche strutture di preesistenti fondazioni, senza rischiare di dislocarsi su faglie tettonicamente instabili. □

Fotopiano del Salone con la zona delle Piazze, cuore dell'antica città, orientato parallelamente all'asse del decumano massimo (il cardo massimo attraversava perpendicolarmente il lato lungo dell'edificio).



NUOVI DOCUMENTI PER LA FABBRICA RINASCIMENTALE DI SANTA GIUSTINA

FRANCESCA D'ARCAIS

Alcune note manoscritte nelle carte di guardia di un lezionario conservato a Berlino, ma proveniente da S. Giustina, fornisce interessanti notizie sugli avvenimenti che precedettero la costruzione della nuova basilica.

La storia della fabbrica rinascimentale della basilica padovana di santa Giustina è molto ben documentata¹. Tuttavia posso aggiungere ora alcuni documenti, che possono confermare e precisare alcuni momenti fondamentali dell'inizio della costruzione rinascimentale della fabbrica.

Si tratta di alcune note manoscritte nelle carte di guardia finali (c. 7 di guardia) di un codicetto proveniente dalla Basilica di santa Giustina, un Lezionario, come mi suggerisce padre Francesco Trolese, che ringrazio vivamente, ora conservato alla Staatsbibliothek di Berlino².

Il manoscritto trecentesco, anzi, più precisamente, databile attorno al 1330-40 sulla base di un esame delle iniziali miniate, contiene le Leggende dei Santi venerati nella Basilica di santa Giustina.

A parte l'importanza storico-liturgica dell'antico testo, e quella delle illustrazioni, certamente padovane, sulle quali mi soffermerò in altra sede, il volume è molto interessante anche per la quantità di notizie annotate scrupolosamente dal sacrista, meglio dai sacristi che si sono succeduti a santa Giustina, nelle carte di guardia. Notazioni che si riferiscono ad avvenimenti accaduti nella Basilica. Tra queste note mi hanno subito colpito le righe che chiaramente si riferiscono alla costruzione della Basilica rinascimentale di santa Giustina: si tratta, come vedremo, di annotazioni brevi, ma puntualissime, di chi appunto registra e fissa, senza alcun commento e immediatamente, alcuni avvenimenti accaduti sotto i suoi occhi.

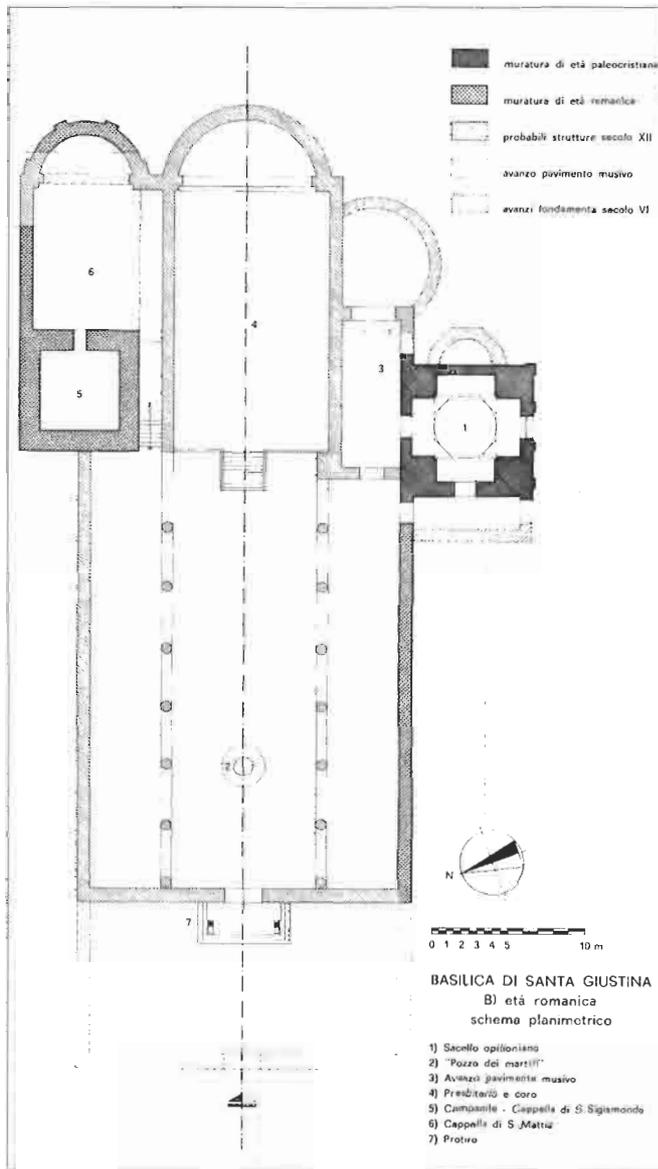
Prima di riportare le notizie tratte dal codice berlinese³ mi sembra utile riassumere, sia pure in forma molto breve, le diverse fasi della costruzione: il 21 giugno 1498 una commissione di monaci provenienti dai monasteri di Pavia, Ferrara, Piacenza deliberano, concordemente con i monaci del Monastero padovano, che si costruisca la nuova chiesa di S. Giustina, essendo quella esistente troppo angusta e non più adatta alle esigenze della comunità benedettina. Assegnano perciò a Girolamo da Brescia, monaco e architetto, l'ideazione e il progetto del nuovo edificio, che sarebbe stato a croce greca, e che doveva essere costruito al posto della chiesa romanico-gotica, inglobando quindi il presbiterio, il campanile, il pozzo dei martiri e il sacello di

san Prodocimo. I lavori iniziati nel 1504 subiscono tuttavia subito interruzioni e varianti. Certo nel 1509 con l'arrivo delle truppe di Massimiliano e l'assedio della città di Padova, la costruzione venne sospesa, e ripresa nel 1513, presente Bartolomeo d'Alviano e il suo architetto Sebastiano da Lugano, che suggeriscono di prolungare le navate, di adottare cioè una pianta a croce latina. Il progetto per la basilica venne affidato ad Andrea Briosco, che il 12 novembre 1516 firma un contratto, ed è nominato "architectum ac principalem dictae fabricae gubernatorem per triennium".

Tuttavia la congregazione non appariva contenta del progetto e della nuova chiesa, così che decise di spostarne la costruzione più a nord, e di edificarla in forme e dimensioni grandiose: quelle attuali. Siamo nel 1521: nel Libro della Sacrestia 2, il 31 gennaio 1521 si legge: "Fundata est tertio ecclesia nostra S. Justinae, ... secundum exemplar Matthiae architecti (Matteo da Valle)..." La costruzione dell'edificio durò tuttavia molto a lungo, tanto da diventare leggendaria, e vide avvicinarsi alla guida del cantiere diversi architetti. La basilica venne consacrata solennemente solo il 10 marzo 1606, ma anche dopo tale data si susseguirono lavori di costruzione e di abbellimento all'interno, mentre, come è ben noto, la facciata non è ancora compiuta.

Queste in una brevissima sintesi le vicende principali della costruzione della Basilica di santa Giustina. Ma appunto, proprio alle prime vicende relative alla costruzione, o meglio al progetto e all'inizio della costruzione della "prima" e della "seconda" chiesa – progetto e costruzione definitivamente accantonati nel 1520-21 – le note del foglio di guardia del manoscritto ora a Berlino possono offrire qualche precisazione.

La prima notizia è della metà del giugno 1501, e si riferisce all'inizio della distruzione della vecchia chiesa: così annota il sacrista: "MDI. circa medium iunii coeptum est destrui templum nostrum vetus S. Iustinae pro novo aedificando". Segue una puntualizzazione che precisa la data della traslazione delle reliquie di santa Giustina e degli altri santi: siamo il 23 luglio 1502: la notazione è piena di solennità e fotografa, si può dire, una funzione grandiosa e suggestiva al tempo stesso: "MDII. XXIII iulii nocte precedente die lunae, in quo erat s. Iacobi apostoli, a patribus nostris primo



La Basilica di S. Giustina nel secolo XII (ricostruzione grafica di G. Bresciani Alvarez).

presente reverendissimo domino Petro Barocio episcopo paduano extracta sunt corpora sancte Iustinae, Maximi, Iuliani, Felicitatis et Trium Innocentum et beati Arnaldi abbatis Sanctae Iustinae et postea solemnem circa Pratum Vallis delationem ipsorum in modum pompae reposita fuerunt subtus altare maius in choro prefate nostre ecclesiae". I lavori della nuova chiesa progettata da Girolamo da Brescia – si tratta della posa delle colonne – sono testimoniati da una nota del 1504: "MDIIII. coeperunt in novo templo artifices ponere laboratos lapides columnarum".

Infine una quarta nota si riferisce all'intervento di Bartolomeo d'Alviano per la costruzione della nuova chiesa: "MDXV. Iterum coeperunt fundamenta locare pro nova ecclesia fienda, quae mensurata fuit per illustrissimum capitaneum Venetorum Bartholomaeum de Liviano Romanum Ursina familia".

Le notizie tratte dalle osservazioni del sacrista non modificano quanto si sapeva sulla fabbrica della Basilica padovana, ma confermano e precisano alcuni dati già noti. Credo sia utile farle conoscere proprio in

questo contesto, in cui si vuole ricordare Giulio Bresciani Alvarez, che proprio alla fabbrica di Santa Giustina aveva dedicato tante delle sue fatiche e tanta della sua passione: egli le avrebbe sapute interpretare con sapienza e competenza⁴. □

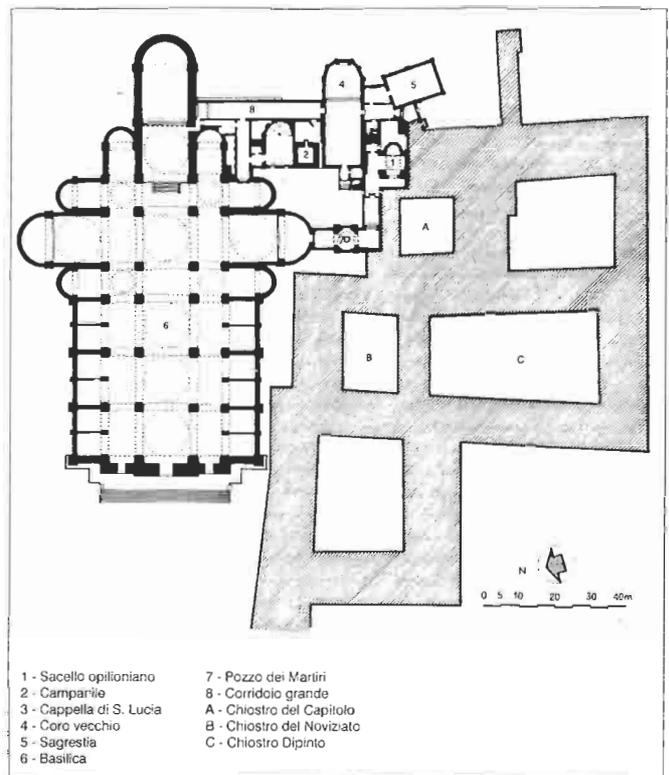
1) Cito qui solamente alcuni testi fondamentali per conoscere le vicende costruttive della basilica di Santa Giustina: M. Tonzig, *La basilica romanico-gotica di Santa Giustina in Padova*, Padova 1929-32; R. Pepi, *Cenni storici sulla Basilica e sulla badia di Santa Giustina*, in *La Basilica di Santa Giustina. Arte e storia*, Castelfranco Veneto 1970; G. Bresciani Alvarez, *La Basilica di S. Giustina nelle sue fasi storico-costruttive*, in *La Basilica di Santa Giustina. Arte e storia*, Castelfranco Veneto 1970; Id., *La Basilica di S. Giustina in Padova. Basiliche e Chiese*, I, Vicenza 1975; Id., *L'architettura nella chiesa benedettina di S. Giustina in Padova*, in *I Benedettini a Padova e nel territorio padovano attraverso i secoli* – Catalogo della Mostra, Padova 1980.

2) Ms. Lat. fol. 480.

3) Le note conservate nelle carte di guardi, precisamente alla 7x, sono state trascritte da Padre Francesco Trolese, al quale avevo regalato il microfilm del manoscritto berlinese, in *Usanze liturgiche del monastero di S. Giustina nel sec. XV: dal codice 1389 della biblioteca universitaria di Padova*, in *Amen Vestrum*, a cura di A. Catella, Padova 1994, p. 22, n. 53.

4) Per tutte le notizie relative alle diverse fasi della costruzione rinvio ai saggi citati di G. Bresciani Alvarez.

Il complesso abbaziale di S. Giustina.



ANCORA SULLA TOMBA DI SANT'ANTONIO

GIOVANNI LORENZONI

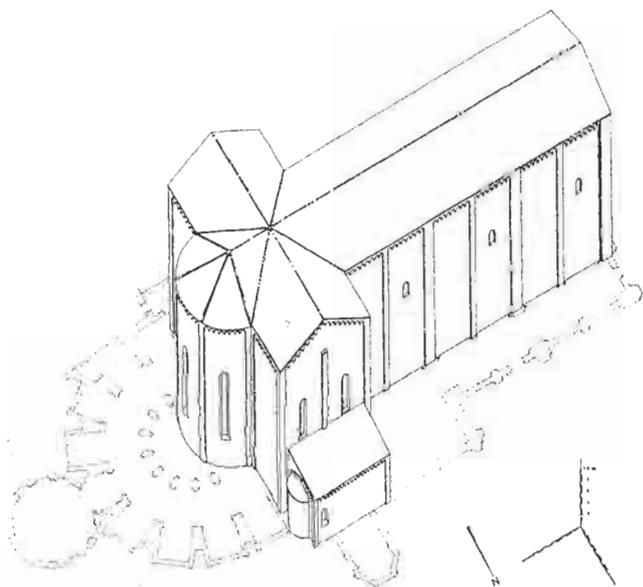
Vicende sulla traslazione del corpo del Santo, sulla scelta del porfido verde, con evidente significato simbolico, e sulla costruzione del deambulatorio all'interno della basilica per favorire il pellegrinaggio alla tomba del taumaturgo.

L'intervento del 1981 di Giulio Bresciani Alvarez sull'arca di Sant'Antonio nell'omonima basilica padovana¹ mi induce a qualche ulteriore tentativo di chiarimento, al quale ho già in parte accennato².

Possono così essere riassunte le principali vicende storiche relative alla tomba del Santo: 13 giugno 1231 morte e sepoltura, di breve durata, all'Arcella, quindi, il 17 giugno, trasferimento del corpo del Santo in S. Maria Mater Domini (la chiesa francescana presso la quale sarebbe nato poi l'edificio antoniano), dove rimase fino all'8 aprile 1263, quando avvenne il successivo trasferimento in una nuova struttura, la basilica, e precisamente al centro del transetto, sul luogo sopra il quale sorgerà poi la cupola dell'angelo, a forma di cono. In tale occasione si procedette alla apertura della cassa contenente le spoglie mortali del Santo, e si rinvenne la sua lingua incorrotta. Una volta ricomposta la salma, senza mento e lingua, conservate in reliquiari, la cassa lignea originaria fu posta in un'altra cassa lignea e il tutto fu inserito nel sarcofago: le casse lignee sembra non siano state più aperte fino al 1981. Nel 1310 la tomba, nel suo complesso strutturale, fu posta in un altro luogo della basilica più decente e più comodo³, probabilmente nella cappella centrale del deambulatorio; finalmente nel 1350 vi fu la traslazione definitiva nel braccio sinistro, settentrionale, del transetto⁴. La tomba attuale è composta di lastre di marmo verde africano, all'interno delle quali si è costruito un muro di sostegno eseguito dopo la messa in opera delle stesse lastre⁵: Bresciani suggerisce la possibilità che questo muro sia stato eseguito in occasione dell'ultima traslazione del 1350, Salvatori invece in occasione della traslazione del 1310. Si tratta di due proposte cronologiche, che agli effetti del discorso relativo alle lastre marmoree non hanno rilevanza. Dunque nel 1310 o nel 1350 si innalzò all'interno delle lastre marmoree un muretto di sostegno, ma quando venne costruita la tomba con le lastre di porfido verde? Ho qui riassunto, per sommi capi, le vicende delle traslazioni del corpo di S. Antonio. Si tratta ora di indagare sulla collocazione della tomba e sulla sua struttura. Dopo la prima sepoltura all'Arcella, il corpo fu depositato in una tomba fuori di terra, nella chiesetta di S. Maria Mater Domini. È solo tradizione che questa

sistemazione sia avvenuta nel sarcofago poi usato per il corpo del b. Luca e successivamente per la cassa dove fu sepolta la b. Elena Enselmini⁶. Mi sembra di notare, tra coloro che si sono interessati dell'argomento, un certo accordo nel considerare che la traslazione dell'8 aprile 1263, con la relativa *inventio*, che portò alla scoperta della lingua incorrotta, abbia determinato una nuova sistemazione del sepolcro, con la creazione di un nuovo sarcofago da porre al centro del transetto della nuova basilica. È documentato che il sarcofago, presente in basilica all'inizio del secolo XIV, era di porfido⁷; probabilmente il precedente non era dello stesso materiale. Pertanto si può ritenere, alle conoscenze attuali, che sia stato scelto il porfido verde in occasione della traslazione del corpo nella nuova basilica antoniana nell'aprile del 1263, e da allora il sarcofago non è stato più cambiato, lo si è soltanto rinforzato con il muretto interno, al quale ho fatto cenno qui sopra, e certamente adattato alle nuove situazioni che si sono venute costituendo sia nel trasporto, prima in un luogo documentariamente sconosciuto, per l'individuazione del quale si può avanzare qualche ipotesi, poi nel braccio sinistro del transetto, sia nella risistemazione del secolo XVI, come ha bene illustrato Bresciani Alvarez nel citato intervento⁸.

Sul significato simbolico che può aver avuto il porfido verde nella struttura della tomba di Sant'Antonio, ho già formulato qualche modesta proposta⁹, che qui riassumo brevemente. Il porfido è letteralmente il marmo di porpora. Quanto la porpora sia stata simbolo di potere, credo sia ben noto. Uguale simbolo di potere ebbe il marmo di porpora, appunto il porfido, che, nell'antichità, era possibile trovare solo in alcune cave che erano situate in Egitto: sia per il porfido rosso sia per quello verde. Queste cave furono chiuse nel secolo V, pertanto tutti i porfidi usati nel medioevo erano di riuso di materiale già lavorato o di uso di lastre di porfido precedentemente portato via dalle cave e tenute a disposizione¹⁰. Tra i due porfidi, quello rosso e quello verde, credo si possa distinguere una maggiore valenza simbolica di significato di potere in quello rosso; meno significativo sembra apparire il verde, per altro presente in età romana ma anche medievale in fondazioni rege, insieme con il rosso¹¹, basti pensare all'arredo della cappella palatina di Palermo, opera del re Rug-

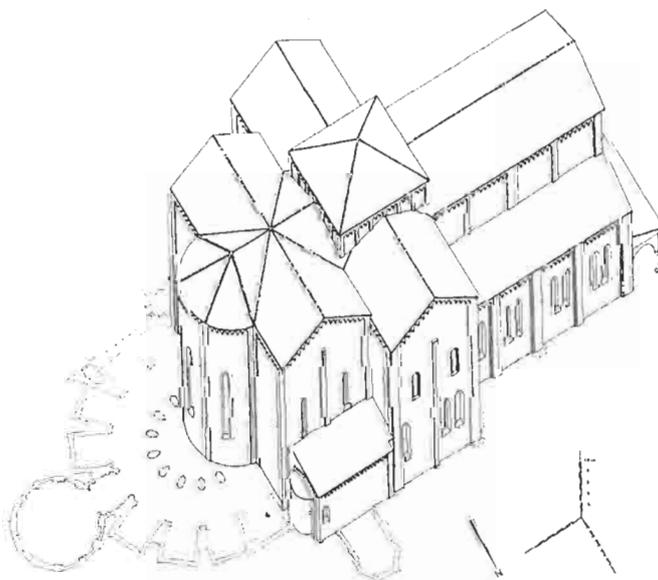


Ricostruzione assonometrica della Chiesa di S. Antonio nell'anno 1256. È indicata anche la pianta della Basilica attuale.

gero II, allo scadere della prima metà del secolo XII. Ho invece individuato un uso diverso dei due porfidi nell'ambito veneziano del secolo XIII. Di fatto a me sembra che il porfido rosso sia stato usato per il potere dogale, mentre il verde per l'ambito religioso. Nella basilica di San Marco di Venezia, l'ambone del doge è di porfido rosso, l'ambone per le letture liturgiche è di porfido verde, come lo è la parte superiore del ciborio dell'altare maggiore della stessa basilica marciana. Pertanto non fa meraviglia che il porfido usato per la tomba di sant'Antonio sia verde. È invece da mettere in evidenza la consapevolezza, nel Medioevo, che si trattava di porfido, anche se verde. Per questo la citata testimonianza di Giovanni da Nono è fondamentale: la tomba di Sant'Antonio la si costruirà in porfido (in marmo porfiretico). E il porfido è segno di glorificazione: tutta la costruzione della basilica è segno di glorificazione, ma con caratterizzazioni diverse. Si è ipotizzato che la tomba di porfido sia opera dell'impresa del 1263, cioè l'occasione per costruire una nuova tomba del santo dovrebbe essere stata la *translatio* appunto del 1263. Allora si deve cercare di capire come poteva essere la basilica del 1263. Rispetto all'attuale due differenze sostanziali: non era stato ancora costruito il deambulatorio con le cappelle radiali, pertanto la chiesa aveva il suo muro di testata all'altezza dell'attuale presbiterio e non era stata inventata la soluzione del sistema di copertura a cupole. Questo per quanto riguarda le soluzioni più appariscenti e sostanziali; probabilmente soltanto quando si spostò la tomba del Santo da S. Maria Mater Domini, si poté costruire il braccio sinistro del transetto, che per altro doveva già essere stato progettato da tempo. Quest'ultimo intervento va visto come completamento di un progetto basilicale abbastanza complesso, ma in un certo senso tradizionale. È soltanto dopo il 1263 che si intervenne per la modifica del progetto, con l'aggiunta di quelle due caratteristiche strutturali che mutarono di fondo l'aspetto dell'edificio: il deambulatorio e il sistema di copertura. Cambiamenti dovuti all'intervento del

Comune di Padova a partire dal 1265. L'uso del porfido per la tomba del Santo dovrebbe essere ascritto alla fase precedente a quella comunale, quando ancora non si era progettata la copertura a cupole. Giova forse ricordare che la terza cupola a forma di cono rimanda simbolicamente alla struttura del Santo Sepolcro di Gerusalemme, con tutto ciò che può significare questa scelta tipologica: che la tomba di Sant'Antonio abbia riferimenti architettonico-simbolici con il luogo del sepolcro di Cristo non è segno di poco conto. E nemmeno si era pensato alla costruzione del deambulatorio, con il relativo *iter* di pellegrinaggio all'interno della basilica: il deambulatorio è stato costruito con una esplicita funzione di pellegrinaggio, cioè per favorire la visite alla tomba del Santo, che doveva essere posta o nell'ultima cappella, quella centrale, sull'asse della basilica, del sistema radiale (ipotesi più attendibile) o nella zona dell'attuale coro. In mancanza di tutta questa proposta simbolicamente assai significativa, ma successiva all'intervento del 1265 del Comune di Padova, la struttura della chiesa rientrava nella tipologia più tradizionale: chiesa a tre navate con transetto con al centro del transetto la tomba del santo a cui era dedicato l'edificio stesso. Una valorizzazione della tomba, con un apparato "glorificante" poteva ben essere giustificato in un ambiente come quella francescano e padovano della seconda metà del secolo: si ricordi che la fama miracolistica di Sant'Antonio non nacque subito alla sua morte¹². L'*iter* della crescita "miracolista" che lo porterà poi ad essere riconosciuto come il Santo dei miracoli, il Taumaturgo per eccellenza, potrebbe aver avuto un suo specifico punto di riferimento nel 1256: Padova venne liberata dalla crociata antiezzeliniana, condotta dall'arcivescovo di Ravenna Filippo Fontana, il 20 di giugno: cioè il giorno dell'ottava dell'anniversario della morte di Sant'Antonio; la liberazione di Padova avvenne, dunque, secondo l'interpretazione che si è voluto dare, grazie all'intervento miracoloso del Santo.

Ricostruzione assonometrica della Basilica nell'anno 1263. È indicata anche la pianta della Basilica attuale.





Ricostruzione assonometrica della Basilica nei primi anni del sec. XIV. È indicata anche la pianta della Basilica attuale.

Pertanto la basilica pronta ad accogliere il sepolcro di Sant'Antonio nel 1263 rientrava nella tipologia delle chiese "tradizionali", era cioè ancora priva di quegli elementi che l'avrebbero portato ad essere "eccezionale", cioè da una parte chiesa di pellegrinaggio (con deambulatorio e cappelle radiali) insieme con un sistema di copertura che è del tutto fuori luogo, nell'ambito di una struttura che doveva prevedere altro sistema, come quello delle volte a crociera costolonate. La novità delle cupole è stata da una parte un omaggio alla gloria del "padovano" Sant'Antonio e dall'altra simbolo di potere comunale, quasi fosse la basilica una sorta di chiesa nazionale del comune di Padova¹³. Fu l'intervento comunale del 1265 a determinare questa svolta; due anni prima si doveva cercare in altri elementi un qualcosa che fosse segno di glorificazione per il sepolcro di Sant'Antonio. Questo qualcosa fu l'uso di lastre di marmo porfiritico per la tomba e precisamente di porfido verde, che sembra pertinente appunto all'ambito religioso.



1) G. Bresciani Alvarez, *L'arca e l'altare del Santo alla luce delle notizie storiche e della recente ricognizione*, in V. Meneghelli, A. Poppi (a cura di), *Ricognizione del corpo di S. Antonio di Padova, Studi storici e medico-antropologici*, "Il Santo" XXI, 1981, fasc. 2, pp. 141-148, pubblicato anche in *L'edificio del Santo di Padova*, a cura di G. Lorenzoni, Vicenza 1981, pp. 257-261.

2) G. Lorenzoni, *Il porfido, marmo di porpora, in qualche esempio del Veneto medievale*, in *La porpora. Realtà e immaginario di un colore simbolico*. Convegno interdisciplinare di studio. Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, Venezia ottobre 1996, in corso di stampa.

3) Come attesta un documento: "propter variam et inmensam mutationem ecclesie confessoris [Antonii] predicti decensus atque comodius in alia parte ipsius ecclesie collocare [...], dalla lettera di Manfredo vescovo di Ceneda, del 3 giugno 1310, cfr. *Regesto dei documenti*, a cura di P. Marangon e C. Bellinati, in *L'edificio del Santo di Padova*, cit. p. 216.

4) Sulle traslazioni del corpo di sant'Antonio v. lo studio, non sempre del tutto convincente, di A. Sartori, *Le traslazioni del Santo alla luce della storia*, "Il Santo" 2, 1962, fasc. 1, pp. 5-31. Per alcune ipotesi non accettabili di p. Sartori, v. anche G. Bresciani Alvarez, *op. cit.*

5) Cfr. oltre a G. Bresciani Alvarez *op. cit.*, anche M. Salvatori, *Analisi della muratura all'interno del sarcofago di S. Antonio di Padova*, in V. Meneghelli - A. Poppi, (a cura di) *op. cit.*, pp. 149-150, pubblicato anche in *L'edificio del Santo*, cit. p. 255.

6) L'iscrizione del 1871, incisa sul sarcofago che fu del b. Luca così recita: "Hic primis post obitum annis/Divi Antonii corpus quievit/dein eius socii B. Lucae/usque ad annum MDCCCLXXI/nunc lignea includitur arca in qua Divi Antonii discipulae B. Helenae Enselmini corpus fuit" (cfr. A. Sartori, *Le traslazioni*, cit. p. 11).

7) L'attestazione tratta da Giovanni Da Nono, *Visio Egidij Regis Patavie*, in G. Fabris, *Cronache e cronisti Padovani*, Cittadella (PD) 1977, pp. 145-146 è la seguente: "Sepoltura beati Antonii confessoris ordinabitur ex lapidibus porphoreticis, que sub tercia revolutione ponetur" (pp. 145-146). Giova forse ricordare che l'uso del tempo futuro - *ordinabitur* e *ponetur* - è una scelta costante dell'autore, in tutto il suo testo, perché egli immagina che un mitico re di Padova, un certo Egidio, abbia in sogno la rivelazione di come sarà la città nei tempi a venire; pertanto l'angelo che gli appare nel sogno avrebbe coerentemente usato i tempi al futuro.

8) Cfr. qui sopra n. 1

9) Cfr. qui sopra n. 2.

10) Per queste notizie mi sono riferito a R. Gnoli, *Marmora romana*, Roma 1988.

11) Sono di porfido rosso le tombe normanne e anche di Federico II, nelle cattedrali di Palermo e di Monreale. Cfr. J. Deér, *The Dynastic Porphyry Tombs of the Norman Period in Sicily*, *Dumbarton Oaks Studies*, 5, Cambridge, Massachusetts 1959; v. anche A. Giuliano, *Motivi classici nella scultura e nella glittica di età normanna e federiciana*, in *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, *Atti della III settimana di studi di Storia dell'arte medievale dell'Università di Roma*, maggio 1978, Galatina 1980, 1, pp. 19 e ss. e specialmente pp. 20-21; I. Herklotz, *Lo spazio della morte e lo spazio della sovranità in I Normanni, Popolo d'Europa MXXX-MCC, catalogo della Mostra, Roma, Palazzo Venezia gennaio-aprile 1994*, Venezia 1994, pp. 321-326; E. Bassan, *Federico II e le sepolture dei re nella Cattedrale di Palermo, I sarcofagi di porfido della Cattedrale*, in *Federico e la Sicilia, dalla terra alla corona. Arti figurative e arti suntuarie*, a cura di M. Andaloro, Siracusa Palermo 1995, pp. 33-45.

12) V. in merito V. Gamboso, *Dal S. Antonio della storia al S. Antonio della pietà popolare*, in *Atti del primo colloquio interdisciplinare su "Il fenomeno antoniano"*, Padova giugno 1976, in "Il Santo" XVI, s. II, fasc. 2-3, maggio-dicembre 1976, pp. 227-253.

13) Il confronto va proposto con le cupole di San Marco di Venezia, chiesa di stato, che da poco tempo aveva innalzato le grandi cupole esterne sopra le calotte del sec. XI.

UN RILIEVO DELLA *DOMUS COMUNIS* DI PIOVE DI SACCO E QUALCHE NOTA SULLA RIFABBRICA JAPPELLIANA

RENZO FONTANA

Il medievale Palazzo pubblico, di cui si recupera l'immagine, fu sostituito nei primi decenni dell'Ottocento dal nuovo Municipio progettato da Jappelli, di neoclassica monumentalità, ma meno coerente con l'organismo urbano.

Quando Giuseppe Jappelli presentava la sua *perizia*, non datata ma con ogni probabilità del 1819, "per la nuova erezione del Fabbricato Comunale del Distretto di Piove da costruirsi sulla base del vecchio esistente"¹, la necessità "della pronta demolizione del Palazzo Pubblico [...] per evitare imminenti rovine", appariva ormai inderogabile².

Si trattava dell'"antichissimo Palazzo del Municipio [...] già eretto fin dal secolo XIV sotto il Governo dei Carraresi il quale serviva ad uso delli Veneti Podestà dei Consigli nella Giurisdizione di Piove e che rinchiusa ad un tempo le pubbliche Carceri"³.

Della sua configurazione non si ha, a tutt'oggi, che un'idea approssimativa⁴. Il codice membranaceo quattrocentesco contenente il *Capitulum domorum possessionum [...] Communitatis et terre plebisaccj*⁵, attesta che il palazzo, dalle fonti antiche indicato per lo più col nome di *domus comunis*, era merlato, aveva un cortile con forno, pozzo, orto e una tettoia; che vi erano ospitati la residenza del podestà, la cancelleria, il deposito del sale e l'armeria; che infine vi si addossava l'abitazione del maestro di scuola, anch'essa dotata di cortiletto e orto⁶. Marin Sanudo, descrivendo Piove nel suo *Viaggio nella Terraferma veneta* del 1483, rilevava soltanto che "il palazo dil Pretore è assà buono"⁷, senza dilungarsi oltre. Quanto all'iconografia, essa è molto incerta e si riduce a pochissimi numeri. In una veduta del centro urbano che fa da sfondo alla *Processione del SS. Sacramento*, conservata nel Paradiso sopra la sacrestia del duomo di Piove, si intravede un edificio con facciata a capanna. Le fonti cartografiche finora reperite a loro volta ci consegnano un disegno assai schematico delle piazze, datato 1747, nel quale, sotto la dicitura *Palazzo Pubblico*, appare, nei modi di un appunto grafico piuttosto grossolano, una facciata a capanna merlata, con un portico su tre archi al piano terra. Abbiamo infine, desumibile dal catasto napoleonico, il profilo planimetrico del palazzo: di forma irregolare con un lungo porticato. Adesso, tuttavia, il reperimento di un disegno, molto accurato, che qui pubblichiamo, riferibile come subito vedremo all'edificio scomparso, ci permette di farcene un'idea assai più precisa. Il foglio, corredato da una scala tecnica, raffigura il prospetto principale di un complesso formato da tre corpi di fabbrica (fig. 1) e le piante del piano terra, con retrostante cortile, e del primo piano⁸.

Se si confronta la pianta del piano terra e del cortile con il profilo del palazzo pubblico offertoci dal catasto napoleonico, è agevole constatarne la perfetta coincidenza. Un'ulteriore prova a conforto del riconoscimento è costituita dallo stemma che si intravede all'esterno del corpo di fabbrica di sinistra, fra le due inferriate del carcere: a un esame ravvicinato vi si riconosce un gruppo equestre con il cavallo che mostra un'accentuata torsione del collo. La stessa che caratterizza il rilievo marmoreo di *San Martino e il povero*, lo stemma cittadino, oggi conservato nella sala consigliare del municipio jappelliano e senz'altro identificabile con quello del disegno. Siamo dunque, fuor di ogni dubbio, in presenza del palazzo comunale di Piove nelle condizioni presumibilmente di poco antecedenti la *rifabbrica* jappelliana. Il rilievo del vecchio edificio, con ogni probabilità, fu realizzato proprio nell'ambito del progetto di demolizione, inscrivibile in una più ampia volontà di rinnovamento urbano che vedrà fra l'altro, in quegli stessi anni, l'abbattimento delle medievali porte urbane di Santa Giustina e di San Nicolò e dell'edificio adibito a Monte di pietà⁹ (presente nella mappa del 1747 sopra citata) retrostante il duomo e identificabile, par di capire, con la *chamata* di cui fa menzione il *Capitulum domorum*¹⁰.

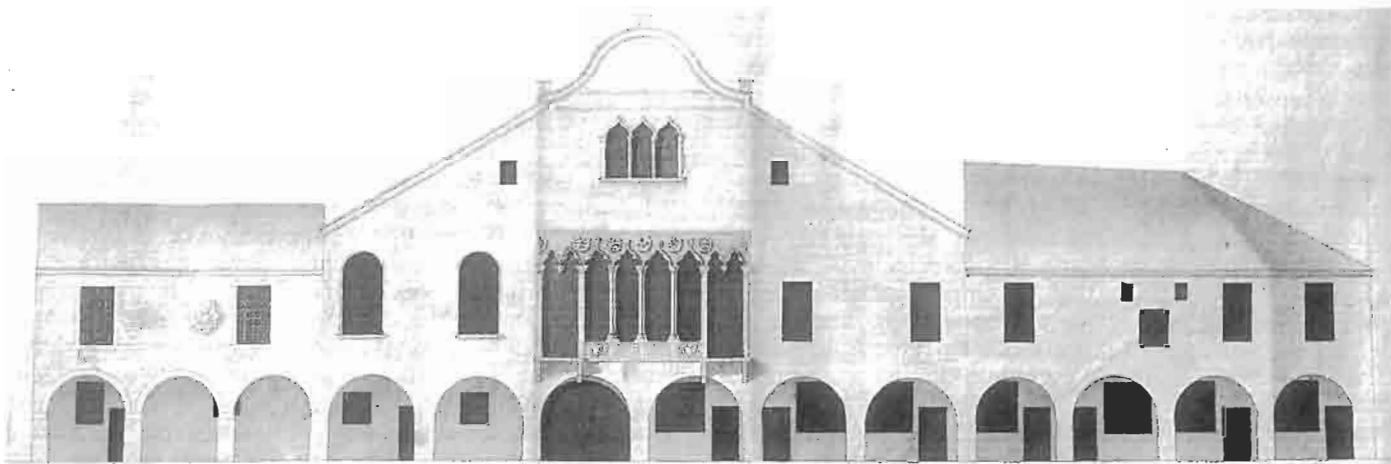
Già nel 1807, invero, l'ingegner Giovanni Maria Pinato, nella sua qualità di tecnico della locale commissione d'ornato, aveva avuto l'incarico di redigere i piani di un nuovo edificio comunale. La decisione veniva giustificata dalle condizioni di precaria conservazione in cui ormai versava il vecchio palazzo. Tanto che si era dovuto provvedere a puntellarlo¹¹.

Il progetto di ricostruzione dell'ing. Pinato fu respinto dal Collegio provinciale a causa dell'alto costo (94.000 lire); e a nulla valse redigerne un secondo un po' meno dispendioso (90.000 lire)¹². Nel 1819 entrava così in gioco Jappelli che, dapprima Ingegnere di Acque e Strade e dal 1813 Ingegnere provinciale, era in quel periodo impegnato con i lavori del macello di Padova. La *perizia* di Jappelli per la costruzione del nuovo municipio non è datata, ma sicuramente non può andar oltre il 1819. In essa infatti si fa riferimento al vecchio palazzo come ancora esistente, mentre da varie testimonianze risulta che i lavori di smantellamento erano già in corso nell'autunno 1819 e che durarono fino all'estate dell'anno successivo¹³. Egli, in base anche all'inventario dei materiali ricuperabili

dalla demolizione, preventivò per il nuovo edificio una spesa, piuttosto contenuta, di 42260,54 lire. La necessità di impiegare i materiali di spoglio condizionò il progetto, per il quale l'architetto esplicitamente dichiara che "si procurò di adottare una divisione interna di muri in modo tale di rendervi più addattate le diverse lunghezze dei legnami, tanto per impalcature di solaj che del tetto"¹⁴. Il 1819 vide da parte del Collegio provinciale una concitata serie di ingiunzioni a carico dei proprietari delle "sottoposte botteghe", stante l'inderogabilità di abbattere il palazzo pericolante, tanto più che costoro "non essendosi prestati a concorrere a ristaurò di solidità non possono opporre alla demolizione riconosciuta di urgente necessità"¹⁵. La maggior parte delle botteghe in effetti apparteneva a privati, che si mostravano restii ad addivenire a un accordo e perfino tardavano a nominare i propri periti per la stima dello "stato e valore delle botteghe loro attinenti". Tanto che fu deciso d'iniziare ugualmente i lavori di demolizione pur con il contenzioso ancora in corso¹⁶. Perito di parte pubblica era l'ingegner Pinato. Fu probabilmente lui (in quest'occasione se non quando fu impegnato nel progetto poi respinto) a realizzare il rilievo del vecchio palazzo pubblico. I caratteri del disegno inducono a escludere che ne sia autore Jappelli: il cui progetto, conservato nel museo civico di Padova (fig. 2), rivela, ad esempio, differenti modalità nella rappresentazione dei fori in pianta e in alzato. Nell'estate del 1820, come già ricordato, la demolizione era ormai conclusa, nel frattempo, il 29 maggio, erano stati redatti il capitolato normale e quello d'asta; un secondo avviso d'asta è del 22 giugno, e il definitivo processo verbale d'asta dell'8 luglio. Il 31 agosto si siglava il contratto con l'aggiudicatario, il capomastro padovano Girolamo Padrin. I tempi di realizzazione furono molto spediti nonostante l'amministrazione pubblica avesse dovuto far redigere una variante, affidata all'ingegner Pinato, per correggere l'irregolarità planimetrica del progetto jappelliano, evidente nei disegni autografi e dovuta a problemi di confine. Risolti i quali mediante l'acquisto dell'adiacente casa Bossi, i lavori si conclusero in capo a un anno, e il 21 agosto 1821 Jappelli poteva firmare la liquidazione definitiva¹⁷. Obbedendo ai criteri di regolarità e decoro propri del gusto neoclassico, Jappelli propose per il nuovo palazzo una facciata "sulla linea retta condotta per li due estremi del vecchio da demolirsi"¹⁸. In tal modo il prospetto dovette necessariamente arretrare, né a questo punto fu più proposto il portico su strada. Coticché, per l'una e per l'altra ragione, si determinò una netta cesura nel *continuum* porticato della piazza

comunale e della contrà Pozzobon (oggi via Garibaldi) che vi sfociava. Il palazzo, che anche a causa delle ridotte disponibilità economiche si presentava nei termini di un organismo eminentemente funzionale, assumeva una nuova monumentalità, rigorosa ed essenziale, ma meno urbanisticamente coerente di quella della *domus comunis*. Esaminando il rilievo dell'antica costruzione, si può constatare come essa fosse frutto di accorpamenti compiutisi intorno all'edificio centrale¹⁹. Dotato di una facciata a capanna porticata, della ragguardevole altezza di 17 metri, con una grande polifora gotica e soprastante trifora, il palazzo appare ormai privo della merlatura attestata dal *Capitulum domorum* quattrocentesco e ancora presente nel 1747 se fa fede la già menzionata mappa di quell'anno. La facciata lo apparentava ad altri palazzi pubblici medievali padani, alcuni dei quali geograficamente prossimi, come, per fare qualche esempio, il Palazzo dei Trecento a Treviso o quello comunale di Portogruaro. Una tipologia, comunque, che non doveva essere ignota a Padova, se si deve dar credito, pur con le cautele del caso, a testi iconografici coevi, *in primis* la famosa "veduta" di Giusto nella cappella Conti al Santo. Testi invero comprovati da qualche raro e perciò prezioso *reliquo*, come quello della casa di via San Francesco (all'altezza grosso modo del palazzo Capodivacca) messo in luce dalle demolizioni che accompagnarono il tombinamento del Naviglio. Ma si rammentino anche i noti esempi di palazzo Zabarella e palazzo Capodilista²⁰. La polifora è di un gotico cronologicamente piuttosto avanzato e, al pari del portico passante al piano terra e della sala superiore, denuncia la prossimità ai modi lagunari. Dal rilievo ottocentesco non è possibile arguire se il soffitto del portego, sostenuto da una fila di pilastri, fosse architravato oppure voltato, com'erano, stando alle perizie, alcune botteghe. In ogni caso i rimandi alla cultura veneziana appaiono più che giustificabili in un centro come Piove, quasi quotidianamente in diretto contatto con le Lagune²¹. In corrispondenza del portico passante terreno, si apriva al piano superiore la grande sala centrale, identificabile con la *Sala Consilij Plebis* o *Consilij Comunis*, continuamente menzionata nei pubblici documenti (in realtà vi si riuniva il *Consilium ordinarium*, mentre quello *maius*, vale a dire l'arengo, si teneva tradizionalmente in duomo)²². Meno agevole riconoscere la funzione degli altri ambienti del palazzo, che in ogni caso si consegna e va valutato nella definizione del disegno ottocentesco, e dunque a capo delle inevitabili trasformazioni che ebbe a subire nel corso dei cinque secoli della sua esistenza. Trasformazioni tuttavia che non dovettero essere tali

1 - Rilievo della domus comunis di Piove di Sacco (part). Collezione privata.



da eclissarne totalmente l'assetto originario. Sulla sinistra è facile almeno individuare, al piano superiore, il carcere, con quattro celle. Ben riconoscibili sono anche le botteghe al piano terra, sulla destra. Dalla perizia condotta al momento della demolizione, sappiamo che il loro soffitto era a volta reale, il pavimento di "cotto franto" e che alcune avevano dei sotterranei, pur essi voltati²³: una struttura questa che presumibilmente doveva estendersi sotto buona parte del palazzo. Ad ogni buon conto il notevole complesso della *domus comunis*, quale emerge dalla testimonianza qui esibita, è ulteriore conferma (a dispetto delle molte alterazioni che hanno segnato e purtroppo continuano a segnare il tessuto urbano) della rilevanza, tutt'affatto singolare e per altre vie documentarie attestata, di Piove nell'ambito del territorio posto fra i Colli e la Laguna, e sollecita indagini più complessive sulla sua, in gran parte ancora misconosciuta, storia urbana. □

1) Archivio Comunale di Piove di Sacco, Busta E, *Palazzo Jappelli. Documentazione storica*, (d'ora in avanti: ACPS, *Jappelli*). Perizia di Jappelli (senza data).

2) ACPS, *Jappelli*, Progetto di comparto nelle spese di rifabbrica del 3 febbraio 1819.

3) *Ibid.*

4) Paolo Gasparini (*Indiscrezioni sul palazzo di Jappelli*, Piove di Sacco, 1980, p. 1) scrive che "Scarsi ragguagli, e poco attendibili, si hanno su quello scomparso edificio; sembra che avesse tre piani, con tre grandi ingressi dalla Piazzetta Vitaliana, e che non mancasse di qualche pregio architettonico".

5) Si trova pubblicato in Pietro Pinton, *Codice diplomatico saccese*, Roma, 1984, riedizione Este, 1990, pp. 122-125.

6) Cfr. P. Pinton, *Codice diplomatico...*, p. 122: "Comunitas terre predictae plebisacej habet domum unam de muro et merlatam cohoptam de tegulis, cum curtiu, clibano puteo et orto, et cum teiete una de muro coperta de tegulis. In qua domo habitat dominus potestas. In qua etiam domo est la Cancellaria, Statio salis et munitio comunis. Que domus est sita prope plateas, coheret ab una partium platea comunis, ab alia heredes sochatorum, ab alia Benedictus bellauere de uenetijs et ab alia Episcopatus padue. Item habet predicta Comunitas plebis domum unam de muro copertam de tegulis cum cortiuo uno parvo et orto. In qua habitat Magister scholarum. Que est sita secus predictam et iuxta coherentias suprascriptas". Già nell'XI secolo è attestata l'esistenza a Piove di un palazzo del vescovo di Padova dove costui o i suoi messi amministravano la giustizia. Cfr. Andrea Gloria, *Il territorio padovano illustrato*, Ed. anast., Padova 1983, III, pp. 519-520.

7) Marin Sanudo, *Itinerario per la Terraferma veneta l'anno MCCCCLXXXIII*, a cura di R. Brown, Padova, 1847, p. 31.

8) Il foglio, in collezione privata, misura cm 74,2 x 53 ed è riquadrato da una doppia linea di contorno a penna. Presenta due filigrane, una con la sigla OFA sormontata da un'aquila e l'altra con uno stemma raffigurante una luna. Il disegno è realizzato a penna ed è acquarellato.

9) Giuseppe Marcolin, Dante Libertini (*Storia popolare di Piove di Sacco con cenni sui paesi limitrofi*, Piove, 1891, pp. 365-

366) affermano che "Nel 1820 fu demolita la Torre Rossi [Santa Giustina] affine di approfittare dei materiali per l'erezione del nuovo Palazzo Comunale; ma non essendo essi giovati a tale scopo furono, unitamente a quelli della Torre Panico [San Nicolò] demolita nel 1827, adoperati per fare il fondo e il selciato alle piazze e alle vie principali del paese che per lo innanzi si trovavano in pessimo stato".

10) Item habet predicta Comunitas plebis domum unam cum spondijs et pilastris de muro copertam de tegulis que est sita in plateis, et uocatur lachamata, cum quatuor stationibus, et cum alia statione que uocatur, el datio, in qua exercetur offitium dationum, cui domi choeret a tribus partibus platea, et ab alia parte Cimeterium ecclesie Sancti martini (P. Pinton, *Codice diplomatico...*, p. 122). La *Ca'matta* fu demolita nel 1821.

11) P. Gasparini, *Indiscrezioni sul palazzo...*, p. 2.

12) P. Gasparini, *Indiscrezioni sul palazzo...*, p. 2.

13) ACPS, *Jappelli*, cfr., ad esempio, le ordinanze del 7 e del 18 ottobre 1819 e dell'1 agosto 1820.

14) ACPS, *Jappelli*, Perizia di Jappelli.

15) ACPS, *Jappelli*, Progetto di comparto delle spese di rifabbrica.

16) ACPS, *Jappelli*, si vedano le varie ordinanze nei confronti di Contarina Simoncini Scola Nobili e di Luigi Albanese. Perito dei proprietari fu poi nominato l'ingegner Antonio Fabbris di Bovolenta che, il 12 febbraio 1820, con l'ingegner Pinato sottoscrisse la stima delle botteghe.

17) Cfr. i documenti in ACPS, *Jappelli*; si veda anche P. Gasparini, *Indiscrezioni sul palazzo...*, pp. 1-7, che legge "Casa Rossi" anziché "Bossi". Il collaudo dell'ingegnere capo provinciale Malvolti è del 31 maggio 1823.

18) ACPS, *Jappelli*, Perizia di Jappelli.

19) Va ricordato che fra le tante funzioni, il palazzo era anche residenza podestarile e che all'epoca della Repubblica padovana, Piove, con Monselice, era retta da due podestà. Sull'architettura pubblica monselicense di età medievale, cfr. Giulio Bresciani Alvarez, *Exursus tra memorie segni ed emergenze architettoniche della storia urbana*, in AA.VV., *Monselice. Storia, cultura e arte di un centro "minore" del Veneto*, a cura di Antonio Rigon, Monselice 1994, in particolare pp. 431-457.

20) Sull'architettura pubblica e privata padovane medioevali cfr. Fulvio Zuliani, *I palazzi pubblici dell'età comunale*, in AA.VV., *Padova - Case e palazzi*, a cura di Lionello Puppi e Fulvio Zuliani, Vicenza 1977, pp. 3-20; Id., *L'edilizia privata del Duecento e Trecento*, in AA.VV., *Padova - Case e palazzi...*, pp. 21-27; Lionello Puppi - Mario Universo, *Padova*, Bari 1982, pp. 31-84. L'edificio di via San Francesco appare in una foto del Museo Civico di Padova pubblicata in Chiara Ceschi, M. Letizia Panajotti, Giancarlo Vivianetti, *Il Naviglio "Cardo" di Padova*, Padova 1987, p. 61, foto 5.

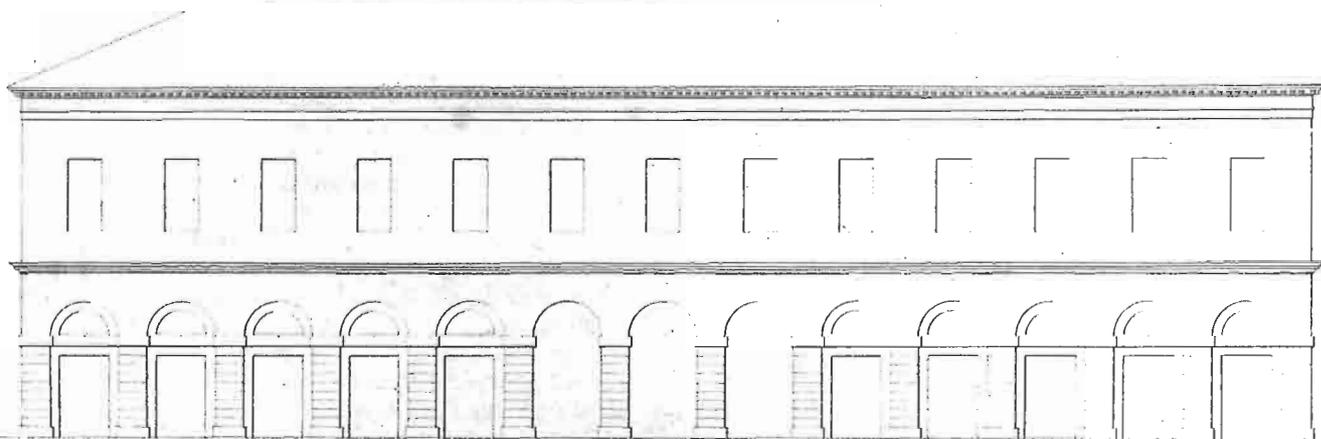
21) Piove tramite il Fiumicello era direttamente collegata a Venezia, dove la fraglia dei barcaroli disponeva dell'attracco di San Basilio. La presenza di dipinti veneziani, come il politico attribuito a Paolo, in duomo, e quello firmato da Guglielmo Veneziano, in San Nicolò (1364), vale da ulteriore conferma dei contatti, sul piano della committenza, con la cultura artistica lagunare.

22) Ancora nel Cinquecento ci furono delle vibratissime proteste quando il Consiglio ordinario cercò di imporre all'arengo di riunirsi in palazzo e non più in duomo, cfr. P. Pinton, *Codice diplomatico...*, p. 81.

23) ACPS, *Jappelli*, doc. del 12 febbraio 1820.

Ringrazio per i loro preziosi suggerimenti gli architetti Vittorio Dal Piaz e Giancarlo Vivianetti.

2 - G. Jappelli: Progetto per il nuovo Palazzo Municipale di Piove di Sacco (part). Padova Museo Civico.



LA CHIESA DEL TORRESINO E L'INTERVENTO DI CARLO SCARPA

LIDIA GUMIERO SALOMONI

*Novità e tradizione nell'architettura del Frigimelica al Torresino,
il ruolo di Giulio Bresciani Alvarez nel dibattito sui restauri di questa chiesa,
l'opera di Carlo Scarpa nel pavimento presbiteriale e nell'altare.*

La chiesa del Torresino a Padova, edificata tra il 1719 e il 1726 su progetto del conte Girolamo Frigimelica, architetto di meditata e raffinata cultura, ha uno sviluppo spaziale decisamente barocco, caratterizzato da un impianto di chiara derivazione classica, come è stato ben rilevato negli interventi e negli scritti di Giulio Bresciani Alvarez, che con passione si è dedicato allo studio di questa architettura¹. Lo spazio interno che si articola in un atrio rettangolare collegato all'aula circolare dilatata all'estremità dei due assi nelle tre absidi, evidenzia una libera interpretazione dello spirito palladiano, arricchito dalla lezione della grande scuola barocca romana di Bernini e Borromini.

Il Frigimelica era infatti un uomo colto, di mente libera, dotato di una vasta cultura umanistica, egli aveva compiuto un viaggio di aggiornamento a Roma e conosceva, anche se indirettamente l'architettura francese². La chiesa del Torresino reca tracce di questa cultura aperta, dinamica, soprattutto nel modo di trattare lo spazio, così che le varie parti di esso non siano semplicemente giustapposte ma vengano a compenetrarsi le une nelle altre, carattere questo assai poco presente nelle contemporanee architetture venete.

La copertura dell'aula circolare della chiesa è costituita da due zone distinte, una a botte anulare raccordata da lunette in corrispondenza degli assi dell'atrio e delle tre cappelle, l'altra al centro, a cupola, sostenuta, da otto colonne, luminoso fulcro dell'edificio che realizza un'immagine di sfondamento verso l'alto. Il rapporto tra l'ambulacro ed il nucleo centrale delimitato dalle colonne è invertito rispetto agli edifici classici ad impianto centrale come S. Costanza, S. Stefano Rotondo, il Battistero Laterano, il cui schema era assai diffuso in quegli anni attraverso i trattati cinquecenteschi: mentre infatti in questi esempi era più ampia la zona centrale e lo spazio si articolava in senso centrifugo, nel Torresino il deambulatorio è molto vasto ed il nucleo centrale assai ridotto con un opposto dinamismo dall'esterno al centro.

Ciò che prevale al Torresino è la scenografia, ma è la scenografia misurata di un raffinato regista, che disegna i particolari architettonici con segno penetrante e incisivo. Un senso atmosferico memore del Palladio, accentuato dal bianco caldo del restauro, è vivo e presente in questo spazio luminoso, semplice, ma dotato

di sorprendente dinamicità: in esso le colonne, le trabeazioni, le paraste, i capitelli, le splendide statue di Antonio Bonazza sono toccate dalla luce che crea su di esse sottili vibrazioni pittoriche.

La chiesa del Torresino, quale ci appare oggi, è il risultato di lunghi e delicati lavori di restauro che furono realizzati nell'arco di dieci anni tra il 1969 e il 1979. Se si prende in mano negli archivi parrocchiali la cronistoria del Torresino in quegli anni, si comprende subito quali e quanti ostacoli si dovettero superare. Animatore appassionato ed instancabile di tali lavori fu il parroco di allora, mons. Igino Pertile che ricorda le difficoltà di carattere finanziario e burocratico, i continui viaggi a Venezia per ottenere i vari permessi dalla Sovrintendenza ai Monumenti, le interminabili riunioni delle Commissioni, le decisioni, i contrordini... Si aprì allora un vivace dibattito culturale sui restauri di questo importante edificio, una delle più belle architetture di Padova, al quale partecipò con la consueta passione intellettuale e col consueto equilibrio Giulio Bresciani Alvarez, i cui interventi si distinsero per approfondimento storico e critico. Talvolta le sue parole furono determinanti per dare un indirizzo ai restauri, come nella storica riunione del 30 aprile 1975³, nella quale, tra vari argomenti, si discusse se era lecito spostare l'altare della Madonna dal centro in una delle cappelle. In questa occasione Bresciani sostenne che il Frigimelica aveva costruito il tempio attorno all'idea della torre, originale citazione delle mura medievali, che costituì l'asse verticale dell'intero impianto architettonico e non attorno all'immagine dell'Addolorata, affermando che l'unico documento grafico del primo altare della Madonna mostrava infatti che era stato pensato e progettato non per stare al centro ma per essere appoggiato a parete. Secondo Bresciani, l'immagine dell'Addolorata era stata posta solo alcuni decenni dopo la costruzione della chiesa nell'ottagono centrale, certamente contro la logica dell'architettura e contro il pensiero del Frigimelica. Questi dati e queste considerazioni furono accettati e l'immagine dell'Addolorata dopo un accurato restauro venne spostata nell'abside centrale, si rimossero anche l'altare monumentale e le balaustrine tra le colonne, liberando così lo spazio centrale della chiesa in modo che l'aria e la luce potessero liberamente circolarvi, così come era stato nell'intenzione del Frigimelica.

A questo punto entrò in campo Carlo Scarpa, che

accettò il delicato compito di progettare il pavimento ed il nuovo altare per il luminoso vano sacro posto al centro della chiesa. È questo l'unico intervento realizzato da Scarpa a Padova.

L'architetto veneziano, che aveva allora più di settant'anni, ci ha lasciato un prezioso esempio (anche se limitato nelle dimensioni) del suo modo di operare in un contesto antico. Il suo dialogo con l'architettura passata è di grande rispetto, ma lo stimola anche a creare: sceglie così i materiali, per i quali nutre un grande amore, in modo che siano in rapporto e non in dipendenza con ciò che è sopravvissuto. Scarpa osserva e disegna. Così si appropria delle forme del passato, attraverso un "vedere" acuto e profondo, prezioso dono naturale ma anche coltivato con studio e passione. Così egli valorizza e accentua l'ottagono centrale in cui si trova a dover intervenire, stendendo in questo luogo sacro e rituale un tappeto di tessere marmoree di diverso colore, richiamando il pavimento d'ingresso della Fondazione Querini Stampalia e il rivestimento del sacello a Castel-vecchio⁴. I colori si rincorrono, si richiamano e sono i preziosi cromatismi dei marmi rosa, rosso e grigio disposti assieme al bianco Carrara senza venature secondo il modulo quadrato: tre tessere di uno stesso marmo infatti formano una elle che si completa a quadrato con un tassello di marmo diverso. Si crea così un libero disporsi del multiplo, una ripetizione, eppure una infinita variazione.

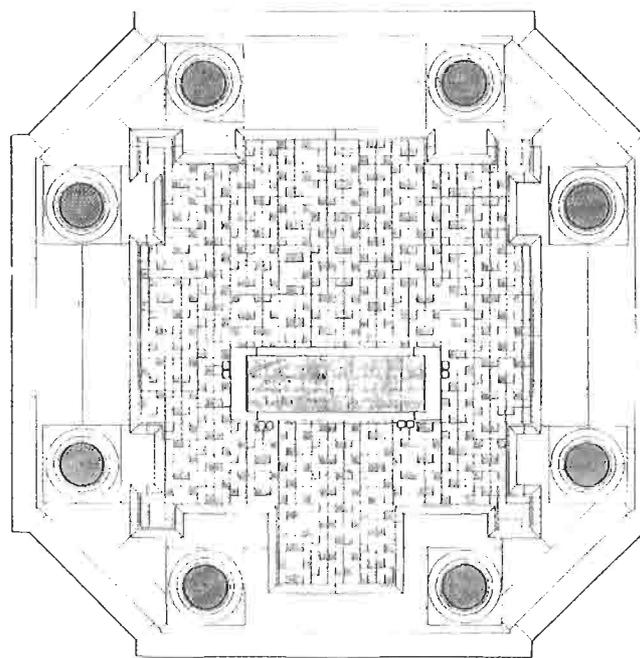
Il pavimento è delimitato da una cornice smussata di candido Carrara, che riprende le linee incisive e frastagliate del cornicione, creando delle rientranze in corrispondenza delle colonne. Se sempre in Scarpa importante è l'uso delle modanature e dei profili, anche qui tale cornice sottolinea e definisce lo spazio presbiteriale, lo distingue ma non lo separa dal resto dell'architettura. L'architetto, disegnando il pavimento, lavora su una superficie, elemento che più di altri si presta ad esaltare la luce e a valorizzare la funzione vitale del colore.

Il rapporto che Scarpa instaura con l'architettura settecentesca del Frigimelica, come sempre quando opera in contesti antichi, non è mimetico, caso mai dialettico: l'assonanza è filtrata, trasformata fin quasi a non poterla riconoscere, deve solo mostrare rispetto nella sua carica di novità⁵.

Questo pavimento riprende motivi della pittura di Paul Klee, al quale Scarpa era legato da una profonda affinità. L'incontro era avvenuto nel 1948, quando egli organizzò la mostra dedicata a Klee nel Padiglione Italia per la XXIV Biennale di Venezia.

Klee per Scarpa era più di un richiamo figurativo, era un modo d'intendere l'operazione artistica, aperta ad infinite possibilità e a letture multiple. Il suo stesso riproporre "segni" che si ripetono di opera in opera, ma che si aprono a decifrazioni ogni volta diverse, richiama un analogo atteggiamento nel pittore svizzero⁶.

Oltre al pavimento presbiteriale Scarpa progettò anche l'altare, semplice, essenziale, una grande lastra di marmo scuro inserita in un telaio di Muntzmetall, sostenuta da colonne binate in acciaio che si collegano alla mensa per mezzo di giunti preziosi. I sostegni sono otto, riprendendo il numero delle colonne che circondano la zona presbiteriale. La mensa, sopraelevata sulla cornice di bronzo è costituita da una lastra fossile di grande bellezza, di cm. 220x70, proveniente dal sud dell'Algeria, frutto dell'appassionata ricerca dell'arch. Terrasan, allora suo giovane collaboratore.



Il pavimento presbiteriale di C. Scarpa.

L'altare purtroppo è opera postuma, poiché Scarpa il 28 novembre 1978 morì in Giappone a Sendai. E in quella data nei libri parrocchiali del Torresino si annotava: *Lui che aveva disegnato la stupenda policromia del presbiterio e ne aveva disegnato il nuovissimo altare centrale, chiedendo a compenso un'Ave Maria è tragicamente morto in Giappone.*

Sulla parte frontale della cornice di bronzo della mensa egli fece incidere una serie di segni criptici⁷, lasciandone la lettura e la decifrazione a chi avesse il desiderio farlo, sottolineando così il profondo senso di mistero che circonda sempre l'altare di una chiesa, luogo del sacrificio e il difficile cammino che l'uomo deve compiere per avvicinarsi alla fede.

1) Si veda G. Bresciani Alvarez, *Girolamo Frigimelica e la Chiesa del Torresino in Padova* in "Atti e memorie dell'Accademia patavina di scienze, lettere ed arti", 1962, pp. 245-260 e G. Bresciani Alvarez, *Il Torresino*, in AA.VV., *Padova. Basiliche e chiese* (a cura di C. Bellinati e L. Puppi), Vicenza 1975, I, pp. 289-295.

2) C. Semenzato, *L'architettura padovana del Settecento: il Frigimelica*, in "Padova", gennaio 1962, I, pp. 4-10.

3) A quella riunione erano presenti, oltre al parroco, il Sovrintendente prof. Fontana, il prof. Prosdocimi, direttore del Museo Civico, mons. Dal Zotto, presidente della Commissione Diocesana di arte sacra, il prof. Bartoli, il dott. Sgaravatti presidente di Italia Nostra e altri membri della comunità del Torresino. Per motivi professionali non avevano potuto essere presenti il prof. Viscidi, assessore alla Pubblica Istruzione e il prof. Bellinati, direttore dell'Archivio Diocesano.

4) *Carlo Scarpa 1906-1978* (a cura di Francesco Dal Co e Giuseppe Mazzariol), Milano 1984, scheda 116 p. 119 e scheda 138 p. 124.

5) B. Albertini, S. Bagnoli, *Scarpa. L'architettura nel dettaglio*, Milano 1988, p. 29.

6) *Carlo Scarpa 1906-1978*, op. cit., p. 86, 89.

7) Sull'altare sono incise queste parole: "Ave martyrur prima rosa", invocazione rivolta alla Madonna, a cui la chiesa di S. Maria del Pianto, detta Torresino, è dedicata e che è il fulcro tematico delle sculture e dei dipinti che vi si trovano.

Ringrazio vivamente don Carlo Tosetto, parroco del Torresino, che mi ha gentilmente permesso l'accesso all'archivio parrocchiale.

IL TEATRO LA FENICE CONFRONTATO CON IL PALAZZO DOTTO VIGODARZERE

GIORGIO BARONI

Dall'osservazione dei disegni e delle fotografie delle due opere di Giannantonio Selva, della fine del XVIII secolo, si sottolinea la notevole somiglianza nel linguaggio architettonico dei due edifici.

Nella notte del 29 gennaio 1996 un disastroso incendio, di cui ancora non sono chiare le cause, distrusse il Teatro La Fenice a San Fantin a Venezia; il fatto creò un generale sentimento di sgomento e di dispiacere per la perdita di un tale splendido monumento, di un bene culturale legato all'architettura veneziana e all'arte musicale mondiale, tanto che si mossero enti, persone, associazioni, con l'intendimento di provvedere al più presto alla ricostruzione del Teatro "dov'era e come era".

Ricordiamo brevemente la storia de La Fenice: dopo un contrastato concorso il progetto venne affidato a Gian Antonio Selva (Venezia 1751-1819), il più noto tra gli architetti veneti attivi tra la fine del Settecento ed il principio dell'Ottocento, allievo di Tommaso Temanza, esprime il gusto neoclassico internazionale, proveniente soprattutto dalla Francia, ma qualificantesi tuttavia come esponente di una tendenza accademica legata alla tradizione veneziana¹.

I disegni furono redatti tra il 1788 e il 1789 e la costruzione avvenne nel periodo 1790 e 1792; nel 1836 un incendio distrusse gran parte dell'interno, che fu ricostruito immediatamente su progetto degli ingegneri Tommaso e Giovanni Battista Meduna.

In quell'occasione mi affiorò alla memoria il fatto che il Selva aveva operato anche a Padova, progettando in via Rudena, allora e fino ai primi decenni di questo secolo intitolata Borgo Rovina, un grande palazzo per la famiglia Dotto Vigodarzere, poi passato ai De Zigno e poi ancora a diversi proprietari fino agli attuali proprietari Regazzo e Busca, che intelligentemente hanno provveduto ad un preciso restauro dell'insieme ben curato dall'architetto Gaetano Croce.

Il palazzo padovano è stato costruito nel 1796, praticamente pochi anni dopo del Teatro La Fenice, e mi colpì una qualche somiglianza di disegno, in particolare nel prospetto principale e ciò mi ha spinto a raccogliere dati e documenti per poter studiare un confronto tra le due opere del Selva.

Ho scelto di riportare qui, per il Teatro La Fenice, in fig. 1 la fotografia del modello in legno del Selva.

Per quanto riguarda il Palazzo padovano ebbi la fortunata occasione di avere in mano un gustoso e piace-

volissimo volume del famoso critico e incisore padovano Pietro Chevalier stampato a Padova nel 1831 intitolato "Memorie architettoniche sui principali edifici della città di Padova"; in esso un capitolo è dedicato al Palazzo Vigodarzere, illustrato con un simpatico disegno della facciata principale, essendo lo stabile in angolo con la via Cappelli, redatto dallo stesso autore, qui riportato in fig. 2 (particolare).

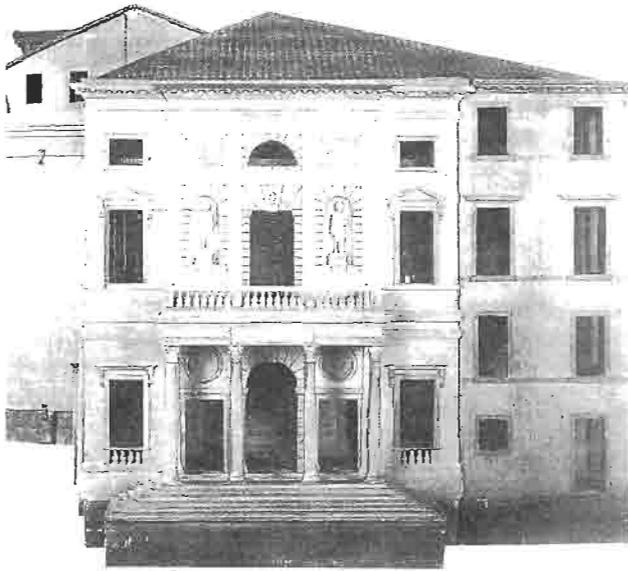
Lo Chevalier afferma che "il prospetto, che fu ordinato dal Selva, non isfugge certo la taccia di francesismo" e più avanti, dopo una serie di critiche considerazioni sui modi di allora di progettare, dice che "relativamente al prospetto di questa fabbrica basti notare che, tolti i men puri modi delle porte, presso che tutte di stile stentato e affettato anzi che no, è assai notevole e di tutta convenienza nello insieme.

E anche per questa produzione, non certo delle più distinte che abbia offerte, sembra non doversi negar merito al valente architetto, il quale accostumava quasi sempre introdurre nelle sue opere alcuna parte che le caratterizzava di novità e d'ingegno: come in questa lo è l'ingresso nobile e bene adatto, quantunque per le ristrette dimensioni possa essere detto meschino; e quantunque, essendo accesso principale, non serva che per chi va a piedi".

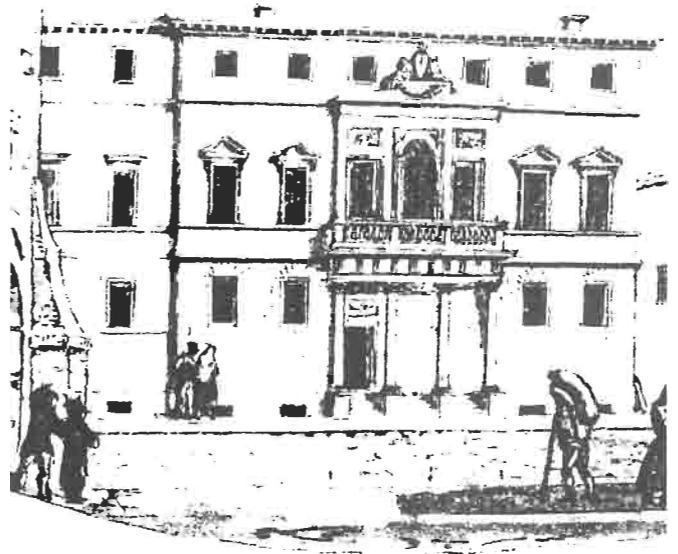
Ma la parte che più mi ha interessato, a conferma delle mie osservazioni, è la nota finale del capitolo, in cui lo Chevalier scrive che "È da far anche ricordo che questo prospetto, sì nella disposizione generale, come pur nello stile, riduce a memoria quello del teatro della Fenice".

Ho completato l'illustrazione del Palazzo Vigodarzere riportando oltre al disegno del 1831 dello Chevalier, una documentazione fotografica eseguita dallo scrivente (fig. 3).

A mio avviso gli elementi da considerare per una utile comparazione delle due opere, e che ne dimostrano la notevole similitudine nel linguaggio architettonico, sono quelli compositivi degli avancorpi di ingresso: in ambedue i casi essi sono formati da un portale di tre campate con quattro colonne, di ordine toscano nel palazzo Vigodarzere e di ordine composito nella Fenice, con soprastanti simili trabeazione e poggolo con balaustrata in pietra bianca, sul quale si apre una serliana, che alla Fenice è con le finestre laterali mura-



1 - Modello in legno del Selva per il Teatro della Fenice.



2 - Disegno della facciata principale del palazzo Vigodarzere da Pietro Chevalier "Memorie architettoniche sui principali edifici della città di Padova", Padova 1831.

te a nicchie e contenenti statue, e invece nel Palazzo Vigodarzere sono con finestre aperte e normalmente vetrate; in ambedue i casi le finestrelle superiori sono chiuse con lastre di pietra lavorate a bassorilievo.

Va poi evidenziato che il portico di ingresso dietro al portale a Padova ha una caratteristica originale pianta semicircolare con una sola porta pedonale in centro, mentre la Fenice ha il portichetto rettangolare con tre ampie porte per l'accesso del pubblico al teatro.

Le finestre del piano nobile in entrambi i progetti sono finite con frontoncini a timpano triangolare.

In conclusione, limitando la lettura della facciata del palazzo Vigodarzere alla fascia centrale, contenente il portale con la serliana e una fila di finestre per parte, non si può non notare una interessante forte somiglianza, come ben detto dallo Chevalier nel 1831, con la parte di prospetto della Fenice, mentre questa osservazione è del tutto ignorata dalla guida ottocentesca del Selvatico (1869) e in quelle del nostro secolo, Ronchi (1922), Checchi Gaudenzio Grossato (1961), Puppi Toffanin (1983).

□

3 - Documentazione fotografica attuale del Palazzo Vigodarzere (Fot. G. Baroni).



1) E. Bassi, *G. Antonio Selva architetto*, ediz. CEDAM, Padova 1936 e voce *Selva* di Paolo Portoghesi, in *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, Istituto Editoriale Romano, 1969.

PITTURA MEDIEVALE A PADOVA E NEL TERRITORIO PRIMA DI GIOTTO

ENRICA COZZI

*Note per un percorso essenziale fra i lacerti a fresco pregiotteschi,
che testimoniano i caratteri di una pittura murale romanica
diffusa in un'area più vasta, in continuo dialogo tra oriente e occidente.*

Se la splendida stagione della decorazione ad affresco nella Padova del Trecento è a tutti ben nota (a partire dal magistrale e sommo esordio di Giotto, per passare in seguito ai riminesi, e poi ancora a Guariento, Altichiero e Giusto de' Menabuoi, per non citare che le personalità di maggior spicco in un contesto ben altrimenti vario ed articolato), non altrettanto conosciute sono le testimonianze pittoriche pregiottesche, che pur sussistono piuttosto numerose in Padova città e nel territorio.

Nulla di paragonabile – certo – all'*exploit* trecentesco, pur tuttavia i frammentari resti pervenuti sino a noi e databili ai secoli XI, XII e XIII, finora trascurati dalla critica, meritano a mio avviso uno studio attento ed articolato, che possa approdare ad un *corpus* completo della pittura murale romanica in loco, senza trascurare ovviamente le coordinate stilistiche che permettono di rapportare la situazione padovana ad un contesto più ampio (e non mi riferisco solo al Veneto, ma più latamente all'intera area nord-orientale italiana, così come la conosciamo ovviamente durante i secoli centrali del medioevo, in continuo dialogo – cioè – con oriente e occidente).

In questo breve *excursus*, che prelude ad una pubblicazione organica sull'argomento, appunteremo la nostra attenzione soprattutto sulle testimonianze figurative cronologicamente assegnabili al Duecento, vale a dire il secolo che precede la venuta di Giotto.

Poiché la *facies* romanica dei due maggiori poli religiosi dell'epoca (vale a dire il Duomo e Santa Giustina) è andata irrimediabilmente perduta in seguito ai rifacimenti di epoca moderna, corre l'obbligo di iniziare il discorso con il terzo importante edificio sacro del periodo, ovvero la chiesa di Santa Sofia, monumento simbolo – in qualche modo – del romanico a Padova (un romanico tuttavia assai peculiare, connotato da un lessico architettonico di matrice lagunare: e segnatamente marciana contariniana).

Va detto subito che, a giudicare dai pochi frammenti giunti sino a noi, nonché dal silenzio della storiografia locale, siamo indotti a pensare che la chiesa di Santa Sofia non abbia mai ospitato ampi cicli di affreschi, non sia stata mai interessata da un programma organi-

co di decorazione murale: si registrano viceversa episodi isolati, interventi slegati tra di loro, diversi per qualità e cronologicamente scaglionabili lungo i secoli XIII e XIV; in nessun caso, cioè, pare trattarsi di resti un tempo appartenuti a vasti e complessi cicli narrativi, ma piuttosto di modeste imprese di corto respiro, non per questo però meno eloquenti e stilisticamente trascurabili (e questo carattere di episodicità – per così dire – sarà un tratto comune anche al resto della decorazione duecentesca padovana, come avremo modo di vedere).

In Santa Sofia, due sono i fatti pittorici riferibili al '200 che ora ci interessano e che sussistono nel primitivo arco trionfale e in una nicchia interna dell'emiciclo absidale: preziosi documenti di determinati modi di operare, debitori in entrambi i casi soprattutto dell'ambiente veneziano (seppure in accezione alquanto diversa tra di loro).

Nel sottotetto della chiesa si conservano i resti di un'*Annunciazione*, che in origine ornava i pennacchi dell'arco trionfale delimitante la grande conca absidale, visibile quando l'edificio presentava una copertura a capriate lignee, tuttora esistenti ma nascoste dalle volte a crociera impostate alla fine del '300.

La pittura murale è oggi ridotta a miseri resti fatiscenti, sui quali è piuttosto arduo esprimere un giudizio, specie dal punto di vista stilistico (fig. 1).

Ci soccorrono in parte alcune foto degli anni '30, che permettono una lettura migliore dell'attuale: e, se già allora era assai deperito, rimane nondimeno il rammarico che per l'affresco non si sia intervenuti decisamente con lo stacco (estremo rimedio – certamente – ma in alcuni casi, credo, operazione necessaria).

Come avveniva generalmente nelle aree di influenza bizantina (ma poi anche in occidente), la scena dell'annuncio da parte dell'*Arcangelo Gabriele* alla Vergine trova posto – in modo canonico – sui due lati dell'arco trionfale.

Qui sulla sinistra un cespuglio di arboscelli con compatta chioma ad ombrello svolge una funzione riempitiva della svasatura dell'arco, analoga a quella assegnata alla lunghissima ala spiegata dell'angelo; il testo del messaggio divino scritto a chiare lettere capitali correva sopra il vertice dell'arco e raggiungeva la

Vergine sul pennacchio destro: di questa scena, probabilmente ambientata sullo sfondo di un edificio con la Madonna intenta a filare o a leggere, ci rimane solo un frammento del paesaggio architettonico, con case-torri collegate tra loro da valichi o passerelle pensili e alberate.

Va segnalata inoltre la presenza di ulteriori frammenti di pitture murali nel sottotetto; si tratta di due larghe fasce decorative che corrono subito al di sotto della linea d'imposta della travatura lignea sui muri laterali della navata centrale e che presentano una serie di motivi vegetali stilizzati (motivi ornamentali che coprono anche lo sgancio della prima monofora del lato sud).

Penso che fasce decorative e *Annunciazione* siano cronologicamente solidali (assegnabili ai primi decenni del Duecento) e che abbiano in comune anche l'ambito di derivazione stilistica, cioè quello della figurazione musiva marciiana.

Sono indotta a crederlo sulla base di tutta una serie di confronti (che qui mi è impossibile esporre compiutamente) tra singoli elementi figurativi: mi riferisco ad esempio al singolare ciuffo di alberelli, che sembrano tolti di peso dall'*Orazione nell'orto* in San Marco a Venezia, agli elementi architettonici o agli stessi motivi decorativi, che presentano analogie molte strette, qui e là.

La vistosa assunzione di precisi spunti figurativi tratti dal repertorio corrente nella prestigiosa impresa musiva marciiana a cavallo tra XII e XIII secolo, sollecitano a ipotizzare la presenza a Santa Sofia di *magistri imaginari* veneziani per mosaici, in funzione di frescanti qui a Padova.

E ancora, il confronto con un'altra *Annunciazione* di scuola duecentesca veneziana, quella cioè sulla fronte del ciborio della basilica eufrasiana di Parenzo (datato 1277), iconograficamente tanto vicina a quella di Santa Sofia da essere quasi sovrapponibile, nonostante l'intervallo di tempo di vari decenni che intercorre tra le due opere, ci induce a pensare ad una loro derivazione da un comune *exemplum* lagunare.

Ma passiamo all'altra testimonianza pittorica in Santa Sofia, databile alla seconda metà del Duecento, presumibilmente verso il settimo-ottavo decennio. Si conserva nella cuffia della prima nicchia interna dell'emniciclo absidale, immediatamente a sinistra della cella centrale triconca.

La composizione, lacunosa nella parte inferiore, mostra il gruppo della *Madonna con il Bambino* che abbraccia strettamente al collo la madre, tanto che i due visi si trovano accostati e i nimbi vengono ad inserirsi l'uno nell'altro: si tratta cioè del tipo cosiddetto "affettuoso" (dell'*Eleousa*, o *Glycophilousa*), generalmente invalso nella pittura bizantina.

Negli ultimi decenni l'affresco ha subito un notevole processo di degrado (una foto in bianco e nero di Caprioli del 1912 documenta uno stato di conservazione decisamente migliore di quello attuale).

Dal punto di vista stilistico, la critica è concorde nel riconoscere il carattere "gaibanesco" dell'opera, esito esplicito cioè di quel gusto introdotto in Padova dal miniatore del superbo *Epistolario* della Capitolare, scritto nel 1259 – come ben si sa – dal calligrafo Giovanni da Gaibana e miniato da un artista di altissima levatura, la cui formazione ed educazione linguisti-



1 - Padova, Chiesa di Santa Sofia, primitivo arco trionfale (ora sottotetto). Annunciazione, part. con Arcangelo Gabriele.

ca medioduecentesca veneziana è stata magistralmente indagata da Bettini.

Che il nostro frescante sia uno stretto e diretto imitatore dell'illustre, anonimo miniatore, non c'è dubbio.

Il ricorso a stilemi tra i più caratteristici delle miniature è infatti specifico: mi limito a far notare la pressante trama di lumeggiature, o ancora desinenze convenzionali quali le effusioni grafiche che bordano ed impreziosiscono il manto della Vergine, dal *ductus* affine alla pagina miniata.

Vorrei ricordare che uno schema iconografico del tutto analogo si incontra nell'unica iniziale miniata che compare nel frontespizio di un altro codice della Capitolare, il cui contenuto è esplicitato in apertura: "*Hic est ordo totius officii ecclesie paduane per totum circulum anni secundum diversas temporum mutationes...*": insomma l'*Ordinario* della chiesa padovana del XIII secolo.

Se ancora nel 1933 Andrea Moschetti lamentava che "prima di Giotto nella pittura padovana esiste il vuoto quasi assoluto", poiché "gli avanzi anteriori a Giotto si riducono a due miseri frammenti a fresco di una *Annunciazione*", in Santa Sofia, dobbiamo fortunatamente constatare che negli ultimi cinquant'anni il patrimonio pittorico si è notevolmente arricchito: dapprima in modo fortuito, e paradossalmente in occasioni tragiche per Padova, quali i bombardamenti che hanno colpito la città durante l'ultimo conflitto mondiale; più recentemente grazie alle diffuse campagne di restauro condotte dalle competenti Soprintendenze.

Le scoperte riguardano ovviamente non solo Padova città, ma anche il suo territorio. Particolarmente significativa mi pare la fioritura pittorica durante il XIII secolo in Monselice.

La più antica testimonianza, purtroppo ancora una volta frammentaria, si conserva nella pieve di Santa Giustina, sulla parete di fondo dell'abside centrale, e raffigura la *Vergine in trono con Bambino* accompagnata da *San Martino* (allora titolare della chiesa).

L'aulico linguaggio di questo frescante, che credo attivo nel secondo quarto del XIII secolo, denota una formazione complessa, maturatasi in base a influssi provenienti da varie direzioni: la componente bizantineggiante mediata specie dai mosaici marciiani si traduce nella resa del trono incastonato di pietre preziose,



2 - Monselice, Cripta di San Paolo. San Francesco (part.).



3 - Monselice, Chiesa di San Tommaso. Ultima cena (part.).

ma a tale sostrato linguistico di base si somma una componente lineare di derivazione più propriamente occidentale, in una fase in cui il cosiddetto manierismo del *nested-V-fold* si piega verso esiti aggiornati sullo *Zackenstil* di origine oltremontana (Ratisbona-Salisburgo).

Singolare importanza, specie dal punto di vista iconografico, riveste un affresco raffigurante *San Francesco*, accompagnato da altri due *Santi*, che decorava una nicchia della cripta di San Paolo in Monselice e staccato verso la metà degli anni '50 (fig. 2).

Perfettamente inseribile nel contesto delle origini dell'insediamento minoritico locale, il peculiare interesse insito in tale affresco è direttamente proporzionale alla sua alta cronologia, che penso si possa fissare attorno o subito dopo la metà del Duecento, e che ne fa dunque una delle più antiche effigi del santo assiate nell'Italia nord-orientale. La posizione frontale permette di enfatizzare tramite pennellate scure i tratti fisionomici, con un intento volutamente ritrattistico.

Mi sembra ancora evidente, nella resa del panneggio schematicamente segnato da rigidi fasci di pieghe, la schietta persistenza di moduli di primo romanico, derivanti segnatamente da quelle tra le opere del XII secolo che presentano caratteri stilistici più spiccatamente occidentali: intendo riferirmi alla decorazione absidale di Pozzoveggiani o al frammento con busto di *Cristo* recentemente rinvenuto nella chiesa di Ognissanti in Padova, di cui fra poco diremo.

È frutto di una recente scoperta (avvenuta nel 1988) il rinvenimento di larghi tratti di superficie affrescata sulla parete nord dell'antica chiesa di San Tommaso, sempre in Monselice. Si tratta di diversi episodi figurativi, stilisticamente piuttosto omogenei tra di loro e apparentabili anche con il *San Francesco: Ultima cena* (fig. 3); *Madonna in trono con Bambino e Santo*; ancora la *Vergine con Bambino e Santo*; nonché una scena mutila, da leggersi come *Annuncio ai pastori*, facente parte di una più vasta *Natività*.

Il frescante, che si avvale di un linearismo espressionistico un po' greve, incupisce le figure tutte giocate sui colori scuri delle terre, ritagliandole contro l'uniforme ocre dello sfondo; irrimediabilmente ripetitore di un formulario consunto, tenta di riscattare la piatta

bidimensionalità impreziosendo con motivi decorativi lo schienale del trono.

È interessante notare tra l'altro l'uso delle lueggiate "a pettine" nella resa delle balze rocciose animate da due pecore e un cane; manierismo che in modo assai più insistito e consapevole si ritrova sulla veste

4 - Cittadella, Duomo. Santa Margherita (part.).



“ageminata” di una *Santa Margherita* duecentesca del duomo di Cittadella parte di un palinsesto due-trecentesco, (fig. 4).

Qui ci interessa lo strato più antico, una composizione che certo prevedeva una figura simmetrica sul lato sinistro rispetto al gruppo centrale della *Vergine con Bambino in trono*.

In confronto a Monselice il livello qualitativo è indubbiamente più elevato ed il pittore padroneggia questa tecnica che raggiunge effetti di preziosismo ed aulicità, proprio grazie al fitto sistema di striature chiare che innerva luministicamente la veste della santa (ricordo che tale manierismo, in generale, è ben attestato non solo nel settore dell'affresco, ma anche in quello del mosaico e della tempera su tavola).

Apriamo una parentesi per dire che sia la storiografia padovana sette e ottocentesca, sia soprattutto le fonti d'archivio ci offrono una piccola manciata di nomi di pittori e miniatori attivi in zona (di cui non è il caso di produrre qui un elenco, anche perché è oramai pressoché impossibile – come ben si sa – l'abbinamento nome/opera): rammenterò solo che un pittore, tale Colaianni, operante a Piove di Sacco, è segnalato già alla data 1143, mentre i documenti si fanno più fitti nei decenni a cavallo tra XIII e XIV secolo.

Ma in un caso forse riusciamo a superare l'anonimato, e proprio per gli affreschi di Monselice di cui stiamo trattando, grazie alla lettura di un documento d'archivio, sul quale credo valga la pena di riflettere (e su cui ritornerò diffusamente in uno dei prossimi numeri di questa stessa rivista). Infatti tale *Vanancius pictor* figura nel 1270 in un elenco di persone fornitrici di decime al monastero di San Zaccaria di Venezia in Monselice (“...monasterio Sancti Zacharie de Veneciis in Montesilice...”). Poiché sappiamo che la chiesa di San Tommaso era di proprietà del monastero di San Zaccaria di Venezia, poiché gli affreschi sono a mio avviso collocabili proprio a quest'altezza cronologica, poiché il nome del pittore Venanzio appare in questo preciso contesto, siamo sollecitati a formulare un'ipotesi di attività dello stesso nella chiesetta monselicenses.

5 - Arquà, Chiesa di Santa Maria. Madonna con Bambino in trono e Santi.



6 - Padova, Chiesa di Ognissanti. Lunetta con Cristo Pantocratore.

Meritano almeno un cenno fugace le pitture murali di epoca romanica nella chiesa parrocchiale di Santa Maria di Arquà, dove incontriamo più volte iterato il tema della *Madonna in trono con Bambino e Santi* (fig. 5). Non possiamo addentrarci in un'analisi puntuale; diremo solo che qui coesistono sia il tipo rigidamente frontale per la Vergine e il Figlio (disposti in modo che le loro teste siano verticalmente allineate sull'asse mediana della composizione), sia due varianti del tipo dell'*Odighitria*.

Se tutti questi schemi iconografici sono di diretta derivazione orientale, il linguaggio è per converso decisamente occidentale (e scade talvolta in accenti di *sermo vulgaris*).

Anche in San Benedetto Vecchio a Padova si ritrovano esiti in parte analoghi (in una lunetta con la *Madonna in trono con Bambino* nell'attuale retrofacciata); ma a questo punto, per meglio comprendere siffatti esiti stilistici, è necessario far riferimento ad altre opere di epoca precedente (al sostrato figurativo del XII secolo, cioè, che ancora affiora in maniera consistente).

Vorrei nominare innanzitutto il *Pantocrator*, rinvenuto alcuni anni orsono durante lavori di restauro nella chiesa di Ognissanti che – per quanto ne so – è la più antica testimonianza di pittura murale romanica in Padova città, riferibile alla seconda metà del XII secolo (fig. 6). Ricordo tra l'altro che il più antico documento finora noto riguardante l'“*ecclesia Omnium Sanctorum*” risale al 1147.

I caratteri stilistici sono di tipo prettamente occidentale; un linguaggio in altre parole privo di quegli influssi bizantineggianti che, irradiati specie dal vicino centro di Venezia, a più riprese e con inflessioni diverse hanno informato di sé gran parte della produzione pittorica dell'entroterra veneto (e più latamente nord-orientale della penisola) lungo i vari secoli del medioevo.

Il prototipo locale per tale tipo di cultura figurativa penso vada individuato nell'attività di uno dei due frescanti all'opera nella chiesa di San Michele di Pozzoveggiani, quello più tardo e più occidentale appunto, cui spetta la decorazione della zona absidale orientale, eseguita a mio avviso nella prima metà del



7 - Pozzoveggiani, Chiesa di San Michele. Affreschi dell'abside (part.).

XII secolo (eloquente per tutti il confronto tra la *Majestas* nel catino absidale di Pozzoveggiani e il *Cristo di Ognissanti*).

I cicli di affreschi messi in luce una ventina d'anni orsono a Pozzoveggiani (finora assai poco studiati, su cui ho in preparazione una monografia), costituiscono senza dubbio una delle acquisizioni più rilevanti nell'ambito della pittura murale romanica nell'Italia settentrionale.

Qui, presumibilmente tra XI e XII secolo, sono all'opera due frescanti profondamente diversi tra di loro: il primo responsabile della decorazione sulle pareti laterali nella sezione dell'aula più prossima alla facciata, di formazione più chiaramente bizantineggiante; il secondo invece, cui spetta la decorazione dell'abside, più schiettamente occidentale, con accenti di caricato espressionismo, ottenuto grazie ad un colorismo acceso e ad un segno marcato che costruisce saldamente e nel contempo aggressivamente manipola i tratti fisionomici (fig. 7).

Non intendo certo addentrarmi ora nell'analisi di Pozzoveggiani, problema assai ampio e complesso, non sintetizzabile in poche battute (e del resto gli stessi termini che stiamo usando – bizantineggiante e/o occidentale – sono ovviamente categorie di comodo, del tutto generali e per ciò stesso alquanto generiche, che risultano incomplete, sfocate, poco storicizzate senza il riferimento puntuale ad una od altra fonte, all'articolazione caso per caso delle varie correnti, etc.: ma in una sintesi non è consentito fare altrimenti).

Vorrei solo fosse chiaro per ora che esiste un sostrato linguistico di base (seppur testimoniato da una sede periferica, com'è tutto sommato Pozzoveggiani) su cui affondano le proprie radici le espressioni figurative tardoromaniche sulle quali ci siamo velocemente soffermati. Detto altrimenti, tra la fine del XII e lungo il XIII secolo assistiamo alla compresenza, o meglio alla fusione di modi formali derivanti da differenti filoni linguistici, che in precedenza (vedi il caso di Pozzoveggiani) possono risultare attestati in forma net-

tamente separata, ma che più tardi si amalgamano, manifestando una compenetrazione di diverse correnti artistiche, le cui matrici sono però chiaramente rintracciabili nella produzione artistica della fase iniziale e media del romanico nel nord-est della penisola, sempre dialogante ad ampio raggio in quest'epoca con l'orientamento bizantino e con l'oltralpe.

Quando si tratta di pittura, non dovremmo trascurare il parallelo campo della miniatura.

Mi limito a richiamare alla memoria due riferimenti obbligati: l'*Evangelario* di Isidoro datato 1170 (esempio paradigmatico del trapasso fra la tradizione tardo ottoniana e i variegati filoni del romanico, così come si veniva configurando nell'Italia padana); e, quasi un secolo dopo, l'*Epistolario* del 1259 scritto da Giovanni da Gaibana.

Con quest'ultimo manoscritto, superbamente miniato, rientriamo nella Padova della seconda metà del '200, e torniamo alla cosiddetta maniera "gaibanesca", che segna una svolta decisiva, avvertibile in un gruppetto compatto di opere. Già abbiamo visto l'affresco in Santa Sofia.

Ma l'espressione più compiuta è offerta dalla *Deposizione nella chiesa di San Benedetto Vecchio*, monastero benedettino albo fondato dal beato Giordano Forzatè (fig. 8).

L'ottimo restauro, appena ultimato, esalta a pieno la qualità straordinaria del pittore, che trasferisce sulla parete la "gamma violenta e fulgida" della pagina miniata – come ebbe a definirla Longhi – e si fa interprete eccellente di questo peculiare gusto "così bilicato tra il bizantino e il gotico", come scrisse Bettini in pagine davvero illuminanti.

Tra gli esiti ulteriori di questo vera e propria corrente veneziana, va perlomeno citato il dittico oggi al Museo Storico di Berna, che sappiamo eseguito verso il 1290 per Andrea III d'Ungheria, detto il Veneziano. Si veda in particolare il riquadro con il medesimo soggetto nella miniatura sotto cristallo, che si apparenta invero assai strettamente con l'affresco padovano.

La fase conclusiva di tale maniera si coglie, credo, in San Massimo a Padova, dove un significativo lacerto di *Deposizione* pare chiaramente derivare dal prototipo locale di San Benedetto Vecchio (fig. 9).

Se la componente bizantineggiante qui ancora

8 - Padova, Chiesa di San Benedetto Vecchio. Lunetta con Deposizione.



avvertibile denota uno stretto legame con la tradizione locale tardoduecentesca, altri riquadri affrescati sulle pareti ovest e nord del piccolo edificio (ricordato dalle fonti fin dal 1239), paiono già situarsi nel primo Trecento, con esiti per così dire paragiotteschi.

Giungiamo infine alla chiesa degli Eremitani, eretta anche grazie al risolutivo intervento del comune nel 1276 (dopo la fondazione, documentata da una lapide, di una prima modesta cappella nel 1264) e quindi completata nel primo Trecento da fra Giovanni degli Eremitani.

Già agli ultimi decenni del XIII secolo si riferiscono due brani affrescati sul muro tra la cappella Cortellieri e quella attigua, problematici tanto per il soggetto quanto per lo stile.

Nel primo due *Figure regali* (una maschile e una femminile, in atteggiamento di reciproco affetto); nel secondo uno scattante *Cavaliere* entro clipeo, dissimile da tutto quanto finora abbiamo visto e che piuttosto si avvicina a certi filoni della miniatura francese contemporanea.

Ma è con il primo Trecento che iniziano i cicli di ampio respiro. Tale si presentava quello dipinto nella cappella Dotto, significativamente chiamata in un inventario trecentesco "*cappella angelorum*": a quel tempo infatti le pareti laterali del vano absidale dovevano ospitare la serie completa delle nove *Gerarchie angeliche*, mentre sulla parete di fondo trovava posto il *Giudizio finale*.

A tale ciclo di affreschi è toccata una sorte alquanto ingrata: scoperti e restaurati negli anni '30 del nostro secolo, vennero distrutti in seguito ai noti eventi bellici del decennio successivo (e poi dimenticati dalla critica).

Di tali affreschi ho rinvenuto una cospicua documentazione fotografica, in bianco e nero, presso la Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Venezia (che ho pubblicato in un articolo comparso in "*Arte Veneta*" del 1981).

L'imponente schiera delle *Gerarchie angeliche* si squadernava in nove fasce sovrapposte sulle due pareti laterali e prevedeva, nell'ordine, la raffigurazione di *Serafini, Cherubini, Troni, Dominazioni, Virtù, Potestà, Principati, Arcangeli, Angeli* (seguendo la classificazione in tre triadi fissata nel *De coelesti Hierarchia* dallo Pseudo-Dionigi l'Areopagita). L'importanza iconografica è presto detta: a questo preciso modello guarderanno infatti decorazioni successive quali i mosaici del Battistero marciano di San Marco a Venezia e le tempere su tavola di Guariento per la cappella carrarese a Padova (vale a dire due tra le più ambiziose e prestigiose imprese pittoriche mediotrecentesche venete).

Va detto che perlomeno un pezzo piuttosto consistente si è conservato; ho potuto infatti identificarlo come un rappresentante della gerarchia delle *Potestà*, all'interno delle famose casse di frammenti migrate a Roma nel dopoguerra (e in anni recenti tornate a Padova), come ho avuto modo di scrivere nel catalogo della mostra dedicata a "*Padua sidus preclarum. I Dondi dall'Orologio e la Padova dei Carraresi*" del 1989, in un contributo che purtroppo è apparso mutilo del necessario apparato fotografico allora predisposto (publicherò comunque la foto a colori quanto prima).



9 - Padova, Chiesa di San Massimo. Retrofacciata, frammento con Deposizione.

A mio parere è qui attivo – verso il 1310 – un frescante veneziano di formazione precedente a Paolo Veneziano (significativo specie il confronto con il ritratto del committente Donato Memmo nell'ancona lignea di Santa Maria e Donato a Murano, che porta questa data).

Una datazione che potrebbe sembrare troppo avanzata se si pensa all'attività di Giotto a Padova entro il primo decennio del XIV secolo, ma non credo ciò costituisca un grosso ostacolo, visto che l'alta lezione giottesca non fece subito presa sull'arte veneziana, che ancora per qualche tempo non si decise a rompere con il passato e con l'oriente.

Del resto anche l'altare Scrovegni, facente parte presumibilmente di una primissima fase di arredo della cappella, si colloca in un contesto stilistico analogo, certo arcaico e tradizionalista – diremmo noi oggi – rispetto alle incombenti, rivoluzionarie novità di Giotto, ma che all'epoca doveva rappresentare quanto di più avanzato la cultura figurativa locale sapesse esprimere.

Pure su quest'opera, e in particolare sulle due tavolette laterali (ora conservate nei depositi del Museo Civico degli Eremitani), praticamente inedite ma a mio avviso filologicamente assai interessanti, tornerò diffusamente in altra sede.

Quel che è certo è che all'inizio del Trecento a Padova furono i minori del Santo a giocare la carta vincente, con la chiamata di Giotto. Se ne resero conto allora immediatamente sia Enrico Scrovegni che il Comune, successivi committenti del sommo maestro fiorentino che, secondo il celebre passo cenniniano "*rimutò l'arte del dipingere di greco in latino, e ridusse al moderno; et ebbe l'arte più compiuta ch'avessi mai più nessuno*".

Definizione più che mai eloquente, che ben esplicita la netta cesura che ad opera di Giotto si consumò allora anche a Padova, rispetto allo sviluppo per altri versi niente affatto trascurabile della pittura dell'epoca precedente.

□

ARCHITETTURA SU MONETE PADOVANE CARRARESI

GIOVANNI GORINI

L'incisore vi ha raffigurato simbolicamente in una la Città, sorretta dai santi protettori; nell'altra il Castello eretto per Ezzelino III, con le due torri di guardia.

La monetazione medievale di Padova dopo la sintesi del Rizzoli¹, attende ancora una sua sistematica revisione, soprattutto uno studio della sequenza dei conii. Infatti una tale ricostruzione dell'attività della zecca permetterà di meglio lumeggiare le intime connessioni delle singole emissioni e la portata di queste in relazione agli aspetti storico-economici della vita di Padova medievale, ma anche le innegabili ripercussioni storico-artistiche connesse con tale produzione monetale. In tale ottica uno studio dei ritrovamenti in scavi cittadini e non, permetterà inoltre di conoscere il raggio di penetrazione della moneta padovana nel territorio circostante e le ragioni di una sua tesaurizzazione anche in aree molto lontane dal luogo di emissione.

In questa occasione tuttavia mi limito a considerare solo un aspetto molto particolare e circoscritto della monetazione padovana e cioè quello relativo ad un'analisi iconografica delle figurazioni delle monete stesse. Infatti pur nella fissità, quasi stereotipa tipica della tipologia monetale medievale esistono tuttavia, tra le monete alcune varianti, che segnano la peculiarità di una zecca o di una emissione rispetto alle altre. Nel caso di Padova già ebbi ad occuparmi della tipologia delle sue emissioni, considerando quelle relative all'immagine di San Prosdocimo², ma ora in ricordo delle tante amichevoli conversazioni avute al Museo Civico, nella vecchia sede di Piazza del Santo con l'amico Bresciani Alvarez, desidero richiamare l'attenzione su alcune rappresentazioni architettoniche di monumenti cittadini presenti su alcune monete carraresi. Sono certo così di venire incontro agli interessi dello studioso scomparso e di continuare idealmente con Lui un colloquio di comuni interessi culturali.

Nella tipologia convenzionale delle monete medievali dell'Italia Settentrionale e Centrale un posto particolare è occupato dalla raffigurazione delle immagini dei santi patroni della città emittenti monete. Tale scelta nacque probabilmente in omaggio ad una tradizione di devozione e di autonomia delle singole zecche rispetto ad un'autorità imperiale sempre più blanda e lontana e riaffermando anche un primato della Religione e della Chiesa, che è ben documentato in numerosi settori della vita politica e sociale delle comunità medievali italiane. Anche Padova durante il

periodo della Signoria Carrarese celebra e suoi santi e cioè: San Prosdocimo, Santa Giustina, San Daniele e Sant'Antonio, i quattro santi protettori della città e li rappresenta nella loro iconografia tradizionale sulle proprie monete. Di questi il primo ad essere raffigurato è S. Prosdocimo, sui carrarini d'argento di Jacopo II (1345-1350) (Fig. 1 a e b). Su queste monete viene effigiato nella sua immagine tipica: con la mitra e cinto da un nimbo, seduto di faccia, nell'atto di sorreggere con la mano destra un edificio, simbolo della città e con la sinistra il pastorale. L'edificio sostenuto dal santo ad un'analisi attenta risulta costituito da due torri, una rotonda a coronamento cupoliforme ed un'altra quadrata a merlatura guelfa (Fig. 2). Il riferimento iconografico è chiaramente ad un monumento cittadino, per cui una sembrerebbe alludere alla torre Rossa, e l'altra a quella Bianca o degli Anziani. La prima sorgeva tra il Palazzo del Consiglio e quello del Podestà e le tracce di questa costruzione si possono scorgere ancor oggi, limitatamente ai resti della base, all'interno del Palazzo Comunale presso il Volto della Corda³. La seconda, Torre Bianca o degli Anziani, così chiamata perchè affiancava l'edificio occupato da questa magistratura, si appoggiava ad esso a levante, ed è ancora al suo posto, sia pure con piccoli rimaneggiamenti dei secoli posteriori. Il ricorso ad una tipologia civica sottolinea la volontà di rappresentare, sulla moneta di uso comune, il santo con in mano la sua città, espressa nel simbolo del potere politico e cioè il Comune, emblematicamente reso con le due torri.

Segue un'altra monetina d'argento: un carrarese da quattro soldi di Francesco I (1355-1388) (Fig. 3 a e b), con al rovescio l'immagine di S. Daniele stante volto a destra; nella mano destra tiene un edificio e nella sinistra un bandiera con la croce. La stessa immagine, con lievi varianti viene ripetuta anche sulla moneta più piccola, frazione della precedente e cioè il carrarino da due soldi ed anche in questo caso il santo tiene in mano un edificio (Fig. 4). Circa l'interpretazione delle due figurazioni certamente l'incisore ha voluto rappresentare la città di Padova, nel primo caso scegliendo una raffigurazione del Palazzo eretto nel 1237 per Ezzelino III dall'architetto milanese Egidio e successivamente riattivato nel 1374 ad opera del mastro Nicolò della Bellanda. La raffigurazione monetale si richiama



1 - Carrarino di Jacopo II (1345-1350). Recto e verso, con particolare ingrandito. Padova Museo Bottacin.



2 - Carrarese da quattro soldi di Francesco I (1355-1388). Recto e verso, con particolare ingrandito. Padova Museo Bottacin.

proprio a questo secondo rifacimento con una conseguenza cronologica, che ci fa ipotizzare una emissione del carrarese da quattro soldi solo a partire dal 1375. Infatti sulla moneta viene rappresentata la facciata del castello, nel quale lavori recenti degli anni '70, hanno evidenziato resti di decorazione affrescata del Trecento. Inoltre dalla lettura delle fonti contemporanee (Cronaca dei Gatari) risulta che della struttura ezzeliniana dovrebbero essere sopravvissute due torri, forse proprio quelle che appaiono nella raffigurazione del tondello della moneta.

Alla luce di queste considerazioni iconografiche sembrerebbe che il carrarino da due soldi dovrebbe essere precedente, in quanto la raffigurazione dell'edificio sostenuto da San Daniele non si discosta dalle raffigurazioni della città quali vediamo in diversi monumenti cittadini dal sarcofago di Pileo de Prata del Duomo, alla tomba di Ubertino da Carrara agli Eremitani, per cui solo in un secondo momento a seguito del rifacimento del castello, proprio ad opera di Francesco I, si può pensare che sia stata coniata la moneta che mostra con estrema chiarezza la fronte della costruzione con il caratteristico bugnato e le due torri laterali, di cui una più alta ricorda l'attuale Specola, superstite dell'antica costruzione. Ad avvalorare questa ipotesi concorre anche il fatto che in alcuni lavori edilizi nel Castello, allora Casa di Pena, nel 1968 si rinvennero alcune "teche" o "musine" contenenti tessere carraresi depositate al Museo Bottacin a testimonianza e conferma degli interventi carraresi e

quindi anche del desiderio di 'immortalare' sulle monete l'intervento nelle strutture murarie del Castello. Così alla tipologia della città si sostituisce quella più chiara ed 'attuale' del Castello, nuova sede del potere politico ed amministrativo della Signoria regnante a Padova. Così la moneta diviene strumento di propaganda e di affermazione di un primato temporale, pur nella ostensione di una simbologia religiosa, che viene piegata a veicolare messaggi di un nuovo ordine. Proprio con Francesco I la Signoria carrarese inizia infatti quel 'salto di qualità' che doveva portare Francesco II ad allearsi con l'Ungheria e sperare di sconfiggere Venezia, con le conseguenze a tutte note.

Di questo discutevo con Bresciani nei nostri incontri al Museo ed ora che ci ha lasciato si è interrotto questo dialogo fecondo, che vedeva per Lui la centralità dell'architettura e del 'costruire', come segno dell'uomo e del suo agire nel contesto sociale e culturale di un'epoca. □

1) L. Rizzoli, *Le monete di Padova*, Rovereto 1903 rist anastatica con aggiornamento bibliografico di G. Gorini, Padova Ausilio editore 1973.

2) G. Gorini, *San Prosdocimo sulle monete di Padova*, "Città di Padova", V, 1965, n. 6, pp. 32-35; ID., *Iconografia monetale e cultura figurativa a Padova nei secoli XIV e XV* in *Da Giotto al Mantegna*, Padova 1974, pp. 81-85, *ibidem*, F. Cessi, *Monetazione e medaglistica dei carraresi*, pp. 86-89.

3) B. Brunelli Bonetti, *Vicende della torre degli Anziani*, "Atti e Mem. Accademia Patavina SS.LL.AA.", 1939-40, XVIII, n.s. LXI, pp. 1-20.

IL RESTAURO DELLA MADONNA CON IL BAMBINO NELLA CHIESA DEGLI EREMITANI

ANNA MARIA SPIAZZI

Il gruppo scultoreo, opera pregevole di Andriolo de Santi, riportata alla cromia originale, ha acquistato levità ed eleganza, ora più leggibili al confronto coi modelli precedenti dell'artista.

La *Madonna con il Bambino* di Andriolo de Santi, ubicata sull'altare della cappella Sanguinacci nella chiesa degli Eremitani, prima del restauro recentemente effettuato risultava molto degradata a causa delle ridipinture cui era stata sottoposta nel passato in date imprecisabili¹. La veste rossa e il manto blu con bordo dorato, ad una lettura ravvicinata risultavano quali evidenti e grossolane ridipinture, così come la veste del Bambino con veste azzurra e manto ocre. Il denso strato di polvere depositatosi anneriva i volti e le mani. A causa dei danni provocati probabilmente nel trasferimento della scultura in pietra dall'ubicazione originaria a quella attuale, risultano spezzate e perdute quattro dita della mano destra della Madonna. La mano sosteneva un fiore, come ipotizzava il Wolters, o forse un frutto, data la posizione in avanti della mano e la disposizione a coppa della concavità della mano stessa. La mano destra del Bambino ha due dita perdute, l'indice e il medio, in origine levate in gesto benedicente. La scultura nell'ubicazione originaria doveva risultare inglobata entro un elemento architettonico e la figura della Madonna seduta su un trono poiché la pietra sul retro e ai lati in basso risulta grossolanamente scolpita, senza alcuna definizione tra la parte rifinita e dipinta e la parte in pietra sbazzata.

La pietra, dalle analisi condotte, risulta una dolomia calcarizzata, ma non è possibile definirne l'arca di provenienza². Le analisi stratigrafiche, condotte per riconoscere gli strati preparatori, sono state eseguite nel manto e nella veste della Madonna, nel piede e nel manto del Bambino.

Il colore blu del manto risultò essere una ridipintura in blu di Prussia, un pigmento in uso a partire dal primo decennio del secolo XVIII, mentre la presenza sotto le due stesure di blu della biacca permetteva di ipotizzare una originaria stesura a pigmento chiaro. Il colore rosso della veste risultò essere ugualmente una ridipintura, con un sottostante pigmento rosso, riconosciuto quale lacca di garanza e tracce di lamina d'oro. Ugualmente ridipinto, di colore rosa su rosa, il piede del Bambino, e così il bianco e il colore rosso della veste risultò essere ugualmente una ridipintura, con un sottostante pigmento rosso, riconosciuto quale lacca di garanza e tracce di lamina d'oro. Ugualmente ridipin-

to, di colore rosa su rosa, il piede del Bambino, e così il bianco della veste del Bambino. Lievi tracce di doratura erano visibili nei capelli della Madonna e del Bambino, così come risultava evidente, in stesure più ampie, la doratura della fibbia a forma di rosa che chiude il manto della Madonna.

Sulla base delle indagini preliminari sono stati eseguiti i tasselli di pulitura comprovanti il recupero delle cromie originali e l'opportunità della rimozione delle ridipinture. Sono così emerse le stesure pittoriche originali in larga parte conservate e la sontuosità delle decorazioni. La veste rossa risulta decorata con un motivo a doratura e il manto bianco con una decorazione, ugualmente dorata, a fiori geometricamente stilizzati. Le vesti e il manto sono ornate con una bordura dorata, secondo i modelli e il gusto che si riscontrano nella pittura ad affresco e su tavola, a partire dagli affreschi di Giotto nella Cappella degli Scrovegni e poi, con maggiore sontuosità, nel ciclo di affreschi e dipinti su tavola di Guariento nella Cappella del Palazzo dei Carraresi. I bordi dorati del mantello sono realizzati con una preparazione lievemente a rilievo; l'oro del manto del Bambino è applicato a missione.

Con il recupero della cromia originale, la filettatura dei capelli, dei volti rosati, il gruppo scultoreo ha acquisito una lievità e un'eleganza che rinviano, sia pure in dimensioni maggiori, alle sculture in avorio.

La testa della Madonna, leggermente inclinata, dà mobilità ed espressività al volto, e il manto, morbido sulle spalle si apre in ampia falcatura. Lo scarto del busto a destra e la falcatura del manto sul braccio destro enfatizzano e pongono in evidenza il Bambino, che guarda in avanti con sicurezza, ma quasi in bilico nelle gambe incrociate e nello sporgersi all'infuori. Il gesto stesso di stringere nella mano sinistra un cardellino accentua la vivacità e la forza espressiva del corpo e del volto.

Il gruppo scultoreo è stato posto in relazione con il documento, reso noto dal Moschetti, del 15 ottobre 1364 in base al quale si commissionava ad Andriolo de Santi, da parte della fraglia di San Nicola da Tolentino, una cappella decorata da sculture "... magistro Iacopino Cerdone q.m. Filippi Masario frateleae sancte Mariae beati Nicolae da Tolentino ...de facieundo



1 *Andriolo De Santi, Madonna col bambino, 1 e 2: particolare durante il restauro, 3: il gruppo dopo il restauro.*

capelam muratam in ecclesia fratrum heremitarum de Padua muratam cum figuris". Un secondo documento del 1382 ugualmente reso noto dal Moschetti dà notizia di un "...altare sante Marie pulcherrime facte de novo in ecclesia fratrum heremitarum de Padua, quod quidem altare cum scultura Beate Verginis est in parte dextera in coro mulierum in exitu ecclesie ..."³

Wolters nell'attribuire il gruppo scultoreo ad Andriolo ha posto in evidenza la derivazione dal modello costituito dalla "Madonna" nella lunetta del portale della chiesa di S. Lorenzo a Vicenza (1342-1344) ma nel contempo, data l'esecuzione a distanza di due decenni, l'evoluzione stilistica leggibile nella "Madonna" agli Eremitani. In effetti lo scarto è considerevole, poiché nella "Madonna" della Cappella Sanguinacci il volto è scolpito con un modellato di gusto ormai pienamente gotico. Non è improbabile che Andriolo lavorando a Padova abbia ricevuto un forte influsso da Guariento, il pittore di corte dei Carraresi, come indirettamente comprovano il gusto per l'ornato, ricco e sontuoso delle vesti. La decorazione a dorature sulle opere scultoree si riscontra in Padova anche nelle sculture in marmo di Giovanni Pisano nella cappella Scrovegni, e non è da escludersi che lo stile di Andriolo, rinnovatosi in Padova in forme più apertamente gotiche non possa derivare anche da una rilettura della *Madonna e due angeli* del Pisano.

Rimane da verificare l'organizzazione della bottega di Andriolo, specialmente per le tombe di Ubertino da Carrara e di Jacopo da Carrara, già nella chiesa di S. Agostino e trasferite nella Chiesa degli Eremitani prima del 1817.

Il restauro attualmente in corso del sarcofago di Ubertino, e successivamente quello di Jacopo, permetteranno uno studio più analitico dei collaboratori di Andriolo a Padova, con ulteriori e più dettagliati riscontri, anche nella tecnica di esecuzione della policromia, tra queste due opere documentate e la *Madonna con Bambino* restaurata.



1) Il restauro è stato finanziato dal Rotary Club di Padova nell'anno 1996. Direzione lavori: Soprintendenza Beni Artistici e Storici del Veneto, Anna Maria Spiazzi; restauratore Maurizio Tagliapietra.

2) Le analisi stratigrafiche, delle quali si relaziona in sintesi, sono conservate presso l'archivio della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Veneto.

3) A. Moschetti, *Andriolo de Santi scultore veneziano*, in *Bollettino del Museo Civico di Padova*, XXI, 1928, pp. 283-4; W. Wolters, *La scultura gotica veneziana*, Milano 1978, pp. 170-1; S. Sponza, *Pittura e scultura a Venezia nel Trecento: divergenze e convergenze*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, Milano 1992, p. 433.



UN'AGGIUNTA AL CATALOGO DI ANTONIO TRIVA

DAVIDE BANZATO

Emiliano, allievo del Guercino, dopo un soggiorno a Padova e a Venezia si trasferì alla corte bavarese. Fra le tracce della sua attività nel Veneto si segnala anche questo ritratto, firmato, del conte Fulvio Franco.

La fisionomia artistica di Antonio Triva (Reggio Emilia 1626-Sendling 1699) è venuta precisandosi negli ultimi anni in modo un po' più dettagliato. Si sa che, dopo una prima formazione con il padre, aveva frequentato la bottega del Guercino per trasferirsi poi nel Veneto nel 1650. In particolare, per Padova, rilasciava un'opera nel 1651. Attivo successivamente anche a Venezia, risulta documentato come pittore di corte in Baviera dal 1665 o, quantomeno, dal 1669 e fino al 1675. A Sendling, vicino a Monaco, moriva nel 1699. È stato ipotizzato anche un suo temporaneo rientro in Italia nel corso del quale, intorno alla metà degli anni ottanta, avrebbe lasciato opere a Rovigo e Brescia. In particolare nuove attribuzioni all'artista² hanno evidenziato come, negli anni che precedono la trasferta tedesca, il pittore abbia moderato l'iniziale impianto accademizzante della sua formazione bolognese introducendo elementi di maggiore luminosità e dinamicità che, oltre che nello studio dei grandi veneti del Cinquecento, hanno la loro origine nella conoscenza della pittura del Renieri e di Pietro Liberi.

Di questo periodo veneto restano però scarse tracce della sua produzione ritrattistica. Perduto è il *Ritratto di Domenico Arrigoni* che si trovava nella chiesa di San Pantalon di Venezia e non più reperibile è la *Madonna con il Bambino con uno dei guardiani della Scuola della Carità* che è ricordato, sempre a Venezia, nella Scuola della Carità³. Ci restano però il *Ritratto del francescano Girolamo Pallantieri* al Museo di Castelbolognese e la figura di un Provvéditore nel tele-ro votivo della Rotonda di Rovigo⁴. Va ugualmente citata, anche se più incerta, la recente proposta di attribuzione di un *Ritratto di dama* ai Musei Civici di Padova⁵.

È dunque con un certo interesse che ci troviamo di fronte a questo *Ritratto di Fulvio Franco*⁶, una tela di cm 212x115. Sulla fronte del dipinto compare la scritta ETATIS SUAE ANN.R XXI. Un'altra scritta, riportata sulla tela di rifodero da quella originale, recita: 1657/Ant.s Triva. F/Fulvio Franco. Questa annotazione ci permette di avanzare una sicura attribuzione e un'attendibile datazione. Le notizie sul ritrattato sono scarse: nell'albero genealogico ancora in possesso della famiglia risulta nato nel 1642. Sono ricordate le sue due mogli, la prima la contessa Ottavia Alidosio, la seconda Angela Muttoni. In altro albero genealogico

della famiglia il conte viene menzionato in qualità di "fideiussore".

Esiste dunque una certa incongruenza, anche se di pochi anni, tra i dati riportati negli alberi genealogici e quelli che compaiono sul dipinto, incongruenza imputabile forse a errori di trascrizione.

L'opera si inserisce comunque bene nell'attività giovanile dell'artista e, anche se non ancorabile con sicurezza a un preciso anno, costituisce un nuovo interessante documento della sua produzione nel Veneto.

Il pittore qui si distingue per una notevole attenzione nel delineare i merletti e i particolari dell'abito, secondo un gusto di parata ancora legato agli esempi di Chiara Varotari e Tiberio Tinelli. In effetti nella cura disegnativa esibita per riprodurre dettagli quali trine, asole e merletti, il pittore mostra di appoggiarsi ancora a schemi ritrattistici in auge nella ritrattistica veneta negli anni trenta del secolo XVII. Si pensi infatti ai due *Ritratti di dama della famiglia Capodilista* di Chiara Varotari⁷ e al *Ritratto di Emilia Papafava Borromeo*⁸ del Tinelli al Museo civico di Padova e, sempre di quest'ultimo pittore, al *Ritratto del conte Ludovico Widmann* alla National Gallery of Art di Washington e al *Ritratto di ufficiale* già al Castello Marcello di Montegalda⁹.

Si noti però che, rispetto a questi personaggi, colti nel loro aristocratico isolamento, è rilevabile un modo diverso di proporre l'immagine. Un gusto più dichiaratamente barocco anima il movimento con il quale il ritrattato muove verso lo spettatore, quasi uscendo dalla tenda che si trova dietro le sue spalle mentre, con una certa pomposità, regge un elegante cappello nella sinistra e i guanti nella mano destra. La grossezza della gambe è accentuata dalle calze rosse e altri elementi rossi dell'abito contribuiscono, anche cromaticamente, a conferire una iattanza barocca all'opera. L'aderenza fisionomica, resa con una certa bonomia quotidiana di evidente origine bolognese, modera l'ufficialità dell'immagine ed è temperata dall'idealizzazione, che fa aderire i tratti del volto alle tipologie umane caratteristiche anche delle pitture allegoriche dell'artista. Questo ritratto, pur non essendo un capolavoro, costituisce comunque un interessante documento del gusto di quegli anni e un caposaldo cui poggiare future proposte attributive al Triva nel periodo del suo soggiorno veneto. □

1) Per una sintesi delle precedenti informazioni sul pittore si rimanda a R. Pallucchini, *La Pittura Veneziana del Seicento*, Milano 1981, pp. 234-235 e a L. Longo, *Le pitture di Antonio Triva nella "Camera dell'alcova" della residenza di Monaco*, "Arte Veneta", XXXVIII, 1984, pp. 87-96.

2) Ugo Ruggeri (comunicazione orale) ha giustamente attribuito all'artista la Carità romana del Museo di Padova, da me precedentemente sistemata (D. Banzato, *La quadreria Emo Capodilista. 543 dipinti dal '400 al '700*, catalogo della mostra, Padova, Palazzo della Ragione, 7 maggio-25 settembre 1988, Roma 1988, pp. 108-110) nella cerchia del Renieri, mentre Pier Luigi Fantelli, in *Da Padovanino a Tiepolo. Dipinti dei Musei Civici di Padova del Seicento e del Settecento*, catalogo della mostra a cura di D. Banzato, A. Mariuz, G. Pavanello, Padova, Museo Civico agli Eremitani, dal 25 marzo 1997, Milano 1997, pp. 155-156, ha spostato sull'artista una *S. Veneranda intercede per le anime del Purgatorio*.

3) cfr. R. Pallucchini, *La Pittura...*, 1981, cit., p. 234.

4) *ibidem*, figg. 754-755.

5) Si veda la scheda di G. Fossaluzza in *Da Padovanino a Tiepolo...*, 1997, cit., pp. 506-507.

6) Devo il permesso alla pubblicazione di quest'opera alla squisita cortesia del suo proprietario, conte Tomaso Franco, che ringrazio sentitamente per l'amicizia e la gentilezza che mi ha dimostrato in questa occasione.

7) Banzato, 1988, cit., pp. 113-115.

8) *Da Padovanino a Tiepolo...*, 1977, cit., pp. 135-136.

9) R. Pallucchini, 1981, cit., figg. 287 e 290.



Antonio Triva. Ritratto del Conte Fulvio Franco.

L'URBS PICTA NELL'AREA VENETA CENTRO SETTENTRIONALE E TRIDENTINA

ISABELLA OTTOBRE

Una ricerca, nei limiti delle testimonianze che ancora rimangono dell'opera di artisti, sostenuti da una committenza lungimirante ed orgogliosa, nel campo della pittura parietale esterna.

La decorazione murale esterna dei palazzi ha origini antiche; essa era di supporto all'apparato architettonico. I motivi decorativi erano vari: geometrici, floreali oppure religiosi (immagini della Vergine col bambino o di santi). Già nel '300 si diffuse in Italia la tradizione di decorare le pareti di edifici con storie della vita di Maria¹. Sulle facciate dei palazzi civili troviamo soggetti mitologici, storie di battaglie, azioni eroiche o anche azioni nefande. Venivano pure rappresentati simboli "apotropaici", per tenere lontane le forze del male, o motivi con stemmi nobiliari del casato. Tali tipi di pitture non mutavano l'aspetto della struttura architettonica. Con la scoperta della rappresentazione prospettica, l'architettura delle facciate e degli interni perse di autonomia rispetto alla pittura: questa, infatti, arrivò a modificare l'aspetto architettonico, creando suggestive false architetture. Questo modo di concepire la pittura iniziò dall'Italia centro settentrionale (da Roma a Firenze, Venezia, Verona, Lombardia) e si diffuse molto, soprattutto nell'Europa settentrionale.

Nel '500 furono numerosi i trattatisti, che scrissero sulla decorazione esterna dei palazzi. Il Serlio, già nel 1537, nel suo trattato sull'architettura, proponeva che fosse lo stesso architetto a programmare la decorazione nel momento in cui si creava il progetto di un palazzo. Secondo la concezione del Lomazzo, le facciate diventavano lo scenario per i viandanti.

Il diffondersi della decorazione delle facciate fece assumere alle città un aspetto nuovo, fantastico: "e di fuor molto più diletta agli occhi altrui le facciate delle case e dei palagi dipinte per mano di buon maestro, che con l'incrostatura dei bianchi marmi di porfidi et di serpentini fregiati d'oro..."².

Considerando le facciate dei palazzi della terraferma, una delle più antiche testimonianze si trova a Bassano, nella decorazione del portico, che fa parte del Palazzo del Maggior Consiglio, risalente al 1264. A Treviso le testimonianze più antiche si trovano in alcuni frammenti del palazzo dei Trecento.

I motivi delle decorazioni erano piccoli disegni geometrici o animali stilizzati e finte stoffe; le tonalità dei colori impiegati creavano un effetto coloristico molto vivace.

A Padova, dopo la conquista della città da parte della Serenissima (1406), il ricordo delle istituzioni

comunalì si fece meno nitido e lo spirito repubblicano cedette il posto al prevalere di ceti privilegiati, rappresentati da poche famiglie nobili (un'oligarchia, in sostanza), che, nella nuova situazione di dominio veneziano, espresse un chiaro consenso all'autorità sopraggiunta, la quale offriva il vantaggio di una maggiore stabilità politica, dopo un periodo di drammatici sconvolgimenti, e di una pace proficua e duratura.

Comunque rimase sempre vivo in tali ceti il sentimento dell'orgoglio e della consapevolezza delle tradizioni cittadine.

Per tali motivi, seppur lentamente, l'aristocrazia cittadina, sostenuta da un'attiva e capace borghesia, nonché dalle persone colte operanti nell'ambito universitario, del clero e della Curia, iniziò un'opera di riorganizzazione delle strutture economiche e civili della città, anche dal punto di vista urbanistico.

Fu proprio questo il periodo storico (prima metà del XVI secolo) in cui le opere pittoriche considerate furono eseguite.

Attraverso l'azione di committenti lungimiranti ed ambiziosi e per la presenza di alcuni mecenati, da Palla Strozzi ad Alvise Cornaro, l'attività degli artisti, fra cui emergevano Domenico Campagnola, Stefano Dell'Arzere, Giuseppe Porta detto il Salviati, permise di formare una "scuola" di interpreti di quello spirito di "patavinitas", d'origine romana e liviana, che fu il fiore all'occhiello di una città e di élites sociali ben definite in essa operanti. Si creò così un legame fra i dotti umanisti e gli artisti: tra questi ultimi s'instaurò, inoltre, un "travasò" di elementi culturali da un piano dotto (committenza) ad un piano architettonico-figurativo (artisti), come fra Alvise Cornaro e Gian Maria Falconetto. Gli affreschi sono i protagonisti della volontà di esprimere, attraverso scene, figure, rappresentazioni, l'intento celebrativo e la cultura raffinata dei committenti.

Nella decorazione di facciate a Padova, eseguita da artisti noti, come i summenzionati Campagnola e Stefano Dell'Arzere, si osservano caratteristiche ben precise: la presenza di figure di notevoli dimensioni e la mancanza di "una struttura architettonica illusionistica che annulli la vera facciata"³.

Alcuni esempi significativi sono: il Palazzo Papafava, ora E.N.E.L., in via S. Francesco, con un grande cornicione decorato a putti con raffigurazioni allegori-



1 - Cornicione decorato a putti in via S. Francesco.

che delle stagioni, tritoni e delfini fitomorfi (fig. 1), preso a modello per un altro edificio dalle caratteristiche decorative simili (con putti), la casa in via Monte di Pietà (Farmacia "al Pomo d'Oro"). Questi affreschi si possono collegare a quelli, più noti, che si conservano all'interno del complesso di Alvise Cornaro, in via Cesarotti. Qui la decorazione s'ispira con chiarezza al tipo delle "grottesche", uno dei motivi più caratteristici della pittura rinascimentale in città, soprattutto nell'ambito parietale interno (si considerino significativi gli esempi della Loggia e dell'Odcon Cornaro). Altra casa interessante è quella sita in via C. Battisti 129: oltre alla presenza di cespi di foglie e di altri elementi vegetali, vi sono episodi mitologici, dei quali restano visibili solo quelli di *Ercole e il leone Nemeo* e di *Ercole e i Centauri* (fig. 2). Dato lo stato di conservazione non soddisfacente, il cromatismo appare un po' sbiadito, ma s'intravedono comunque linearità e precisione di tocco figurativo. La facciata del Palazzo Giusti Savonarola Tolomei, in via del Santo 96, era probabilmente affrescata interamente: restano solo una scena con un cavallo impennato verso l'esterno, significato simbolico della "componente morale ed edificatoria del valore, della virtù dell'eroe romano"⁴. Tale tema si ritrova nel Palazzo Papafava "alle Navi". Tritoni, bucrani, cespi vegetali sono presenti in casa Pamio, via Savonarola 142, insieme ad una coppia di riquadri con *Orfeo tra gli animali* e il *Giudizio di Paride*. A conclusione di questa breve rassegna si possono ricordare frammenti di decorazione, di cui è rimasta documentazione precisa e dettagliata in alcune tavole di allievi della "Scuola di disegno", fondata da Pietro Selvatico e che oggi, diventata Istituto d'Arte, porta il suo nome. La pubblicazione della raccolta di questi rilievi, fortemente voluta da Giulio Bresciani Alvarez, preside dell'Istituto, ha permesso di avere nozione anche di aspetti della pittura parietale esterna, di cui, a causa dell'impetosa azione del tempo, si erano perdute le tracce. Fra gli altri ci sono riproduzioni di originali del XV secolo, ora perduti. Il primo era sul fronte di Palazzo Oselladore in via S. Francesco 122, con un fregio sottotetto a motivi floreali, ripresi anche in una casa in via C. Battisti 99-101, in cui si notavano anche riquadri, sempre sottotetto, con figure di personaggi di età avanzata, disposti di fronte o di profilo in gruppi di tre. Il terzo originale si trovava in una casa in via dei Borromeo 41, ed era costituito, oltre che da una fascia

a motivi floreali come cornicione, da alcuni festoni, fatti di elementi vegetali, arricchiti da nastri di colore rosso, di cui uno sorreggeva una corona, formata come i festoni, con al centro uno stemma nobiliare, recante una torre di colore chiaro in campo rosso⁵.

La decorazione presenta una tipologia culturalmente umanistica, che, poco prima della metà del XVI secolo, si sviluppò in relazione all'attività promossa dal Cornaro e dal Mantova Benavides anche in rapporto alla presenza e all'importanza dello "Studium" universitario, secondo i modi introdotti nell'ambiente padovano dal Salviati. A Treviso la decorazione delle facciate ebbe notevole sviluppo dal XII secolo fino al XVI. Nel '500 si verificò una vera e propria esplosione della decorazione esterna. Importante fu la presenza in questa città di due grandi artisti del '500: il Pordenone, che operò nel 1519, decorando la facciata della casa Sugana (ora distrutta) e il Pozzoserrato, che decorò la facciata della casa Zigoli in Calmaggione. Inoltre, è da ricordare la "Casa dell'Invidia", gravemente danneggiata dopo la I guerra mondiale e non più ricostruita. La bellezza dei suoi affreschi ha suggerito per molto tempo l'attribuzione a Tiziano.

Fra le pitture, che ancora restano leggibili, riferibili al XVI secolo, ricordiamo quelle della casa di *Girolamo*, ora detta dei *Pennacchi*. Rimangono due gruppi di decorazioni: uno con putti con uccello mostruoso e un altro con putto accanto ad un cane e ad una palla. Le figure sono molto precise nel disegno, i toni cromatici ricchi. L'attribuzione è stata data a *Girolamo Pennacchi*. Altra testimonianza interessante di tale attività è data dal *Giudizio di Paride* nella casa in via S. Agostino 63, in cui è ancora presente un certo "gusto giorgionesco" ed in cui il colorismo è molto intenso ed accentuato. Elementi manieristici appaiono nel fregio dell'attico della stessa abitazione. L'attribuzione è incerta. È stato chiamato in causa anche il Pordenone.

In via S. Agostino 77 il Fiumicelli dipinse, intorno al 1540, un gruppo con *Venere e Marte*, in cui è evidente la tendenza "protomanieristica" con chiari riferimenti ai modi dell'Italia centrale.

2 - Ercole e i centauri sulla facciata di una casa in via C. Battisti.



Per quanto riguarda questo genere pittorico espresso dal Fiumicelli, l'esempio più significativo appare la *Casa di Niobe*, in via Pescatori 27. Nella scena di *Apollo che lancia i dardi alla prole di Niobe* appare "un raffinato e compiaciuto ritmo linearistico", che fa dire al Cavalcaselle "ha del Parmigianino manierato-figure lunghe"⁶. Molto interessante e ricca di figurazioni è la casa in via Stangade 12, con storie mitologiche della *Vita di Enea e Didone*, la *Morte di Didone*, la *Morte di Cleopatra* e gruppi di putti databili prima metà del '500.

A conclusione di queste note su Treviso è doveroso ricordare "uno degli esempi più significativi conservatisi a Treviso per il corso dell'intero Cinquecento"⁷, databile 1528, ad opera di Domenico Capriolo: casa Robegan, in via Canova 40, che fu l'abitazione del notaio Costantino Robegan. La decorazione si articola in alcune parti: sotto il tetto spiovente, fra le sei finestre quadrate dell'attico, appaiono, da sinistra a destra, le *Parche* e, fra le aperture, si notano "figure colte a mezzo busto su fondo di paesaggio, come appoggiate alla balconata, anzi pensate come aggettanti rispetto al piano reale della facciata..."⁸. Al di sotto, un fregio, i cui elementi decorativi sono ripresi da un altro inferiore, come fascia marcapiano, presenta una serie di putti con motivi vegetali; a intervalli, sono disposti busti femminili policromi. L'episodio principale degli affreschi è inserito fra due finestre.

Qui "una complessa costruzione architettonica crea illusionisticamente uno sfondamento della parete reale", in cui appaiono, a sinistra, due paggi con vesti dai colori vivaci (uno è uno scudiero) e, a destra, una figura femminile con veste violacea seguita da altre figure maschili. La scena è stata interpretata iconograficamente in questo modo: la figura femminile potrebbe essere la rappresentazione allegorica della città di Treviso. Sotto il fregio della fascia marcapiano, entro tre nicchie, tre figure sarebbero altrettanti esempi di *Virtù*, di cui una è definibile (dato che si tratta di una figura femminile nuda, sotto la quale appare l'espressione "Sic Veritas") come *Verità nuda*⁹ (fig. 3).

La decorazione parietale esterna a Verona, centro nevralgico d'incontro di correnti nordiche (Trento), mantovane e del Veneto orientale, tra la seconda metà del '400 e la prima metà del '500, presenta diversità tipologiche rispetto alle altre città venete, probabilmente perché risentiva delle particolari influenze provenienti dalla vicina Trento. La caratteristica più evidente nelle decorazioni veronesi è la presenza del gusto "propriamente archeologico e umanistico"¹⁰.

Infatti tali decorazioni sono decisamente legate a quelle dei monumenti romani: vengono inseriti tra i fregi elementi vegetali, animali, fitomorfi, medaglioni raffiguranti teste di illustri romani. Esempio caratteristico di questo stile è la casa Confalonieri-Da Lisca.

In alcune decorazioni della fine del '400 s'incontra-

3 - Casa Robegan in via Canova a Treviso. Affresco di Domenico Capriolo.



no vere e proprie sequenze di racconti di storie romane, che riprendono i motivi di antiche sculture. A questo proposito si possono ricordare alcuni esempi significativi come la decorazione di un palazzo in via Cattaneo, 6 con scene allegorico-mitologiche, dipinte a monocromo; la decorazione in chiaroscuro del fregio del Palazzo Franchini di via Emilei con scene di battaglia; gli affreschi, particolarmente importanti, della facciata di Palazzo Trevisan-Leonardi, opera del Falconetto, con un'elaborazione di quanto l'artista aveva osservato nei monumenti romani. L'elemento decorativo del finto bassorilievo, che si combina con la struttura architettonica, è comune nelle facciate veronesi come nel Palazzo di Fiorio della Seta, poi Murari, opera di Domenico Brusasorci e di Bernardino India (1553)¹¹.

Interessante è anche un altro tipo di decorazione esterna consistente nel sovrapporre alla struttura architettonica reale un'altra con la pittura, creando così un dinamismo nei piani e negli spazi. Un grande cambiamento si verificò a Verona con la presenza di Alberto Cavalli, il quale utilizzò per la decorazione spazi molto vasti come nella facciata del palazzo Mazzanti in Piazza delle Erbe con l'evidente gigantismo di figure mitologiche, secondo i modi di Giulio Romano e del Pordenone. Interessante il palazzo di via S. Pietro Incarnario, decorato da Giolfino nel 1540, con ampie scene e finte nicchie con figure allegoriche, che sembrano sporgere dalla parete. Il motivo del fregio "a narrazione continua" con scene di storia romana ritorna in Palazzo Ridolfi, affrescato da Domenico Brusasorci. Infine, si può ricordare un ultimo tipo di decorazione, presente nel Palazzo Bentegodi-Ongania, concepita da Battista del Moro negli anni 1560-1570. La struttura decorativa è a monocromo chiaro e riguarda episodi e figure allegoriche, che fanno risaltare le strutture architettoniche.

Molteplici sono le fonti, che attestano l'esistenza, durante il periodo rinascimentale (1470-1550) di pareti affrescate a Trento; Arend van Buchell (Buchellius), un viaggiatore fiammingo, Pierre Le Monnier e, in particolare, Michelangelo Mariani, che ricorda analiticamente quartieri e palazzi della città con le pareti affrescate e le scene raffigurate. Questo fenomeno fu certamente dovuto al rinnovamento artistico della città, promosso dalle iniziative di Principi vescovi, fra cui si distinse per sagacità il cardinal Bernardo Cles fra il 1514 e il 1539.

Tale progressivo ammodernamento fu anche dovuto alla posizione geografica di Trento, passaggio obbligato sulla "via d'Italia", per cui più volte fu visitata dagli Asburgo. Agli ospiti era riservato un itinerario che coincideva con le strade più importanti della città, lungo le quali sorgevano i palazzi, le cui facciate erano affrescate mirabilmente. La presenza di una cultura umanistica è evidente, per esempio, in casa Cazuffi in piazza del Duomo, ma si nota negli affreschi una continua evoluzione di stile pittorico, da quello usato in casa Balduini (1480 ca.) al "gusto manieristico" presente in casa Cloz-Salveti, dipinta da Domenico Brusasorci nel 1551¹².

Fra i palazzi rinascimentali, che mostrano ricchezza e varietà di decorazione, si può citare Palazzo Geremia, in cui l'attività pittorica non è di certa attribuzione. Le scene effigiate si possono ripartire in due ambiti, divisi da un fregio con elementi vegetali, bucrani, sirene. Sopra il portale, due temi religiosi: vicino alla porta è significativa, a sinistra, la *Ruota della Fortuna*. Nella parte superiore appaiono motivi architettonici ed episodi di un soggiorno dell'imperatore Massimiliano

a Trento. Nella parte inferiore si notano un interno, dove si svolge una lotta fra un personaggio ed un leone (allusione ad una vittoria trentina sull'esercito veneziano), un ampio paesaggio e una città munita di mura. Appare poi un soldato su un cavallo rampante: la scena, probabilmente, si riferisce ad un fatto della storia di Roma (*Marco Curzio*) come altri due vicini (*Muzio Scevola, Tarquinio e Lucrezia*) raffigurati in modo semplice e maestoso con intenso cromatismo. Nel Palazzo Dal Monte, in cui, fra il 1515 e il 1519 operò un ancora sconosciuto, ma valido artista veronese, due prospetti sono dipinti con le *dodici Fatiche di Ercole* più *l'Uccisione di Anteo*. Sotto la fascia marcapiano superiore appaiono dodici figure di sapienti in lettura. Nella parte superiore, un fregio con motivi ornamentali simili a quelli di Palazzo Geremia.

A completare la decorazione, dieci teste maschili ed una femminile. Sotto la gronda si trova un'altra fascia affrescata, irrimediabilmente rovinata. Inoltre, si nota una figura femminile nuda ed un putto con un vaso sulla testa. La caratteristica dei due prospetti è l'integrazione notevole fra l'architettura reale e quella dipinta, secondo i modi del Falconetto. Intorno al 1535 fu dipinta la decorazione, costituita da una fascia, su cui si sovrappongono teste raffigurate a monocromo, che caratterizza Palazzo Alberti-Colico. L'opera sembra attribuibile al Fogolino. Il fregio è costituito da figure chiare su fondo azzurro. L'autore sembra essersi ispirato a grottesche: infatti si nota una successione di elementi vegetali, di esseri mostruosi, di cavalli marini e di delfini. Gli affreschi di casa Cloz-Salveti in via S. Marco, staccati nel 1902, per essere preservati dal degrado, erano divisi in tre ripartizioni, una sull'altra. In alto era dipinto il *Certamen musicale fra Apollo e Pan*. Ai lati delle finestre apparivano due putti. Più giù era raffigurata la *Battaglia di Cartagena*, in cui trionfò Scipione l'Africano. L'ultima parte riguarda la *Magnanimità di Scipione*, per esaltare il valore dei Romani. Ai lati della finestra erano rappresentate le figure della *Primavera* e dell'*Estate* con cornucopie piene di frutta e di fiori. Il dinamismo eccezionale dell'azione nelle scene principali è la caratteristica dominante degli affreschi, unito ad un acceso cromatismo nelle figurazioni delle vesti e delle bandiere. Si può definire un insieme di aspetti caratteristici del Manierismo e si tratta, forse, dell'ultima decorazione parietale durante il '500 a Trento.

□

1) Ospedale della Scala a Siena; decorazione commissionata a Simone Martini e ai fratelli Lorenzetti. Cfr. E. Castelnuovo, in AA.VV. *Luochi della Luna*, Trento 1988, pag. 16.

2) L. Dolce, *Dialogo della pittura*, in *Trattato d'Arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, Bari 1960, vol. I, pag. 163.

3) P.L. Fantelli, *Pittura murale esterna veneta. Padova e provincia*, Bassano 1989, pag. 12.

4) P.L. Fantelli, *Pittura murale...*, 1989, pag. 12.

5) AA.VV., *Rilievi di antiche fabbriche padovane*, testi a cura di P.L. Fantelli Padova 1997, pag. 90.

6) G. Fossaluzza, *Cavalcaselle a Treviso e nel territorio: appunti e disegni da facciate dipinte del Cinquecento*, in *Facciate affrescate trevigiane. Restauri*, Villorba 1989, pag. 38.

7) G. Fossaluzza, *Domenico Capriolo, 1528: gli affreschi esterni per la casa di Costantino Robegan*, in *Facciate affrescate trevigiane, Restauri*, Villorba 1989, pag. 128.

8) G. Fossaluzza, *Domenico Capriolo...*, 1989, pag. 130.

9) G. Fossaluzza, *Domenico Capriolo...*, 1989, pag. 130.

10) F. D'Arcais, *Le facciate dipinte...*, 1988, pag. 41.

11) Cfr. M. Stefani Mantovanelli, *Momenti essenziali dell'attività di Domenico Brusasorci e semantica di un'opera*, Verona 1979, pag. 144.

12) Cfr. M. Stefani Mantovanelli, *Momenti...*, 1979, pag. 143 e E. Chini, *Case affrescate a Trento nel periodo rinascimentale, Osservazioni stilistiche*, in *Luochi della Luna*, Trento 1988, pag. 218.

PIETRO SELVATICO: UN RICORDO E UNA MESSA A PUNTO

FRANCO BERNABEI

Il contributo del marchese padovano allo svecchiamento, contestato dalle avanguardie per i richiami all'arte primitiva, merita una più attenta considerazione specie per gli stimoli dati allo sviluppo delle capacità tecniche.

Quando presi servizio, nell'autunno 1966, come professore nell'Istituto statale d'arte "Pietro Selvatico" di Padova, non conoscevo quasi il personaggio eponimo della scuola, e per nulla il collega che, subito incontrato, favorì i miei primi passi in un ambiente nuovo: sia per una reciproca immediata simpatia, che non si affievolì quando io lasciai l'Istituto (al quale Giulio Bresciani restò invece legato, a livelli di responsabilità sempre più importanti), sia per affinità culturali favorevoli allo sviluppo di un dialogo. Allievo di Bettini io, molto legato lui a Giuseppe Fiocco, trovavamo senza fatica spunti didattici comuni, relativi alla storia dell'arte, in una scuola, piccola allora ma in vertiginosa crescita, della quale ci toccò di seguire la trasformazione movimentata e ricca di fermenti. Ma, come lui era molto più esperto di me nella pratica disciplinare dell'ambiente in cui operavamo, così era molto più addentro nelle cose padovane, per la viva ed inesauribile curiosità culturale, per la ricchezza dei suoi interessi e delle sue concrete ricerche artistiche e documentarie.

Sicché l'idea del mio primo libro, dedicato appunto a Pietro Selvatico – nata un po' per caso sfogliando, durante gli intervalli fra una lezione e l'altra, le polverose e non più riedite opere del marchese fondatore, conservate nella biblioteca scolastica – trovò la cordiale approvazione di Bresciani, mentre io potei godere del vantaggio di conversazioni fruttuose e, come sempre con lui, dominate da un entusiasmo trascinate. Ed è questo che mi induce ora ad una breve messa a punto della situazione, di Selvatico e di ciò che gli sta intorno, alla distanza di più di vent'anni, lungo i quali molte cose son cambiate e molte valutazioni hanno dovuto fare i conti con nuove consapevolezza.

In effetti, con i recuperi qualitativi di numerosi aspetti formali del secolo e le intrusioni di ciò che si cominciava appena a chiamare "postmoderno", l'intero Ottocento cambiò faccia, tornando anzi di moda. In fase di rivalutazione era già il Neoclassicismo, quindi fu la volta dei vari aspetti del Romanticismo, fino all'eclettismo e all'*art pompier*, per spezzare la catena che, in analogia con la direttrice architettonica "*von Ledoux bis Le Corbusier*", conduceva da Courbet e Manet a Cézanne e poi al mondo dell'avanguardia: e

tanto è accaduto anche per teorici e critici dell'epoca.

C'è un aneddoto illuminante, che vien proprio da Bresciani, a proposito di queste valutazioni ancora controverse: Giuseppe Fiocco – che peraltro fu invitato una volta al "Selvatico" a parlare di Ruskin e dell'arte industriale di metà secolo – chiamava l'architettura di quell'età "gotico", ed a chi gliene chiedeva ragione, fulminava la battuta: perché ha l'accento sbagliato.

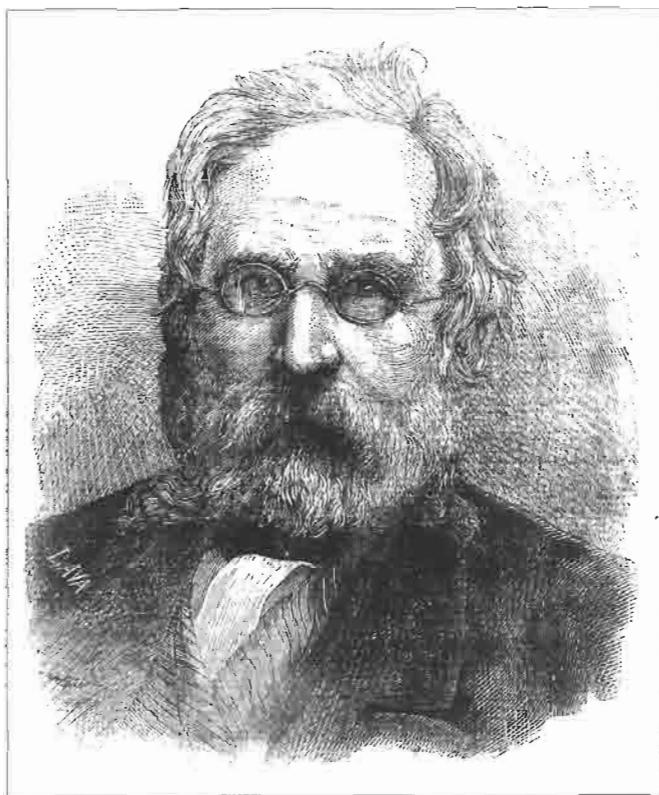
Ma son del resto sarcasmi che il marchese padovano si sentì pesare addosso fin dall'inizio della sua attività critica, in un ambito ancora fortemente segnato dal classicismo. Si conosce la furibonda polemica con Giovanni Rosini dei primi anni '30, come con altri difensori di una linea classico-rinascimentale, intenzionati a contrastare – sia in direzione conservatrice che modernizzante – correnti medievalistiche, nelle quali sembrava perdersi la specificità della cultura nazionale (ci fu chi protestò, indignato, contro i pretesi sostenitori di un'arte di Giotto "non più italiana"). Aldilà di difese d'ufficio municipali (Pietrucci, 1856), e di un progressivo acquisto di spessore culturale e di *audience* da parte del Selvatico, fu solo nel 1880 che M. Tabarrini, in un tentativo di conciliazione delle varie culture nel giovane ambito nazionale, ne consacrò in modo equilibrato l'attività, riconoscendogli esuberanti di spiriti polemici, ma pure il merito di aver tratto dal Romanticismo gli aspetti migliori, il senso del "vero" prima di tutto (sarebbe lungo qui definire il significato di un termine così equivoco): ed insomma d'aver dato l'avvio ad uno svecchiamento della cultura, mettendo in primo piano istanze di sensibilità ed esigenze spirituali insoddisfatte dall'esemplarità statica della tradizione. Così si libera lo stesso motivo nazionale dalla dipendenza antistorica da un solo modello, che non tien conto di quanto in tale direzione era pur maturato nel Medioevo, nel rimescolamento di genti e culture che era seguito alla caduta dell'Impero: e che, com'è noto, offriva termini di paragone efficaci, in positivo o in negativo, per la trasformazione politica e sociale della modernità. Tabarrini attribuisce al Nostro tali qualità di storico, ovvero la disponibilità d'una teoria che si è fatta storia (come a fatica lusinga a pensare il povero schema hegeliano rappezzato da Selvatico nella *Storia estetico-critica delle arti del disegno*, 1852-6); pur se parallelamente riconosce, nella professione sto-

rico-artistica, una dualità irrisolta fra l'erudito-archivista e lo scrittore-artista, che è la stessa lamentata nelle dichiarazioni di metodo d'un esperto come Giovanni Morelli, ed è peraltro quel che a mio avviso sbilancia di fatto la produzione del padovano.

Questa figura di padre nobile risorgimentale, restauratore dello spirito cristiano, propugnatore di uno storicismo non immune da sospetti simultanei di faziosità e di eclettismo, doveva quindi entrare fra i facili bersagli della battaglia ideologica promossa dall'avanguardia: prolungata, in certa misura, fino ai tempi del mio libro (1974), dal predominio di un razionalismo architettonico, cui s'aggiungeva, per il *coté* figurativo, una critica formalistica magari venata di velleità materialistiche. Si condannava Selvatico purista e neogotico, ma in realtà eclettico e largamente coinvolto in una strumentalizzazione conservatrice dell'arte in chiave etica e sociale, dal punto di vista d'una critica ispirata a criteri di funzionalità, poco tollerante dei compromessi della precedente. Io pure del resto ho giudicato così le dottrine architettoniche di Selvatico, anche se cercavo di dar conto di ciò che chiamavo, riguardo al nostro autore, "funzionalità allargata" o simbolica, riconoscendo a lui la capacità di comprendere il carattere innovativo di una tale inserzione ideologica nella situazione produttiva del mondo moderno, e adattar abilmente a quest'ultima spunti derivati dalla vecchia didattica cristiana rivitalizzata dal purismo di matrice romantica. Le "astuzie" della ragione parevano a me anche allora più sottili di quanto potesse comportare una visione più ottimistica della storia: anche se non per questo necessariamente encomiabili.

Per altro verso, i formalisti hanno avuto buon giuoco nel metter sott'accusa in analogia alla condanna razionalistica per l'architettura, la scarsissima attenzione alla qualità stilistica delle opere, travolta di solito dall'accecamento contenutistico. Gli storici d'arte, forti della conquistata autonomia della disciplina, hanno per lo più buttato a mare critica e storiografia dell'800, entusiasmandosi magari per eruditi del periodo antecedente, che, a parte tutte le loro qualità, non sempre era lecito contrapporre frontalmente ai loro successori, quasi fossero precursori del razionalismo a venire, per di più immuni da ideologismi o nostalgie. Così una delle prerogative degli autori della prima metà del XIX secolo, la continuata attenzione verso la pittura primitiva ed il tentativo, originale anche se spesso interessato, di restituire in modo partecipe le motivazioni interiori, era seccamente negata o antedatata senza mediazioni, in aperta – e, per buona parte, storicamente incomprendibile – polemica verso un libro come *Il gusto dei primitivi* di L. Venturi (1926), a sua volta non tutto da buttare.

Come dicevo, la situazione negli ultimi lustri è mutata; e se mi è permessa la semplificazione, è mutata per due vie diverse, pur se convergenti. Da una parte, l'informazione locale, col progressivo approfondimento dei temi artistici, architettonici, con la sollecitata pubblicazione di documenti e notizie, ha ridato fiato anche alla funzione di critici o studiosi schiacciati da confronti troppo astratti e remoti (com'erano in gran parte anche i miei), ritrovando una più concreta rilevanza dei vari autori, e di Selvatico nella fattispecie, all'interno di coordinate culturali dell'epoca meglio illuminate. Non è il caso di entrare nel dettaglio, bastando qui qualche richiamo ai dibattiti sul restauro architettonico e pittorico, su musei e conservazione dei



Ritratto del marchese Pietro Selvatico.

beni artistici (quello che Dilly chiama *Kunstgeschichte als Institution*, includendovi l'insegnamento della disciplina) che hanno attualizzato l'opera di molti studiosi: ultimo, l'incontro veneziano del giugno 1997 presso il Dipartimento di storia dell'Architettura, centrato giusto su Selvatico; ma ricordo anche gli studi che ormai da tempo hanno toccato Camillo Boito, coinvolgendo, direttamente o meno, anche il nostro autore; e qualche richiamo alle mostre relative a molteplici aspetti artistici dell'epoca, nelle quali si è valorizzato il peso delle testimonianze critiche coeve (cito, fra tante, quella sul *Veneto e l'Austria*); e infine, a numerose pubblicazioni più o meno recenti fiorite sugli stessi problemi.

Dall'altra parte, è nettamente calata di tono la polemica razionalistica, con le sue certezze e le sue qualificanti conseguenze etico-politiche. Una certa vena ludica ed una complicità eclettica, nemiche d'ogni radicalismo platonico, hanno privilegiato espressioni allusivo-ironiche e dottrine "deboli", nelle quali lo stesso rigore dell'interpretazione formalistica veniva spogliato del suo pathos originario, in più modi addolcito da lusinghe iconografiche e da seduzioni psicologiche. Lo schema epocale della modernità è stato addirittura ridicolizzato dal postmoderno, e i suoi miti paiono miseramente crollati.

Questa doppia azione ha portato a risultati rilevanti: una maggior attenzione, spesso una maggior generosità, verso il passato, che è in fondo istanza storica opportuna; ed uno smussamento delle valutazioni limitative. Ne è derivato un arricchimento del gusto, tale da superare diffidenze non più tollerabili sul piano della qualità, e nel campo della critica s'è meglio inteso come i vecchi studiosi avessero a loro modo vissuto e portato al limite quelle contraddizioni dell'arte nel mondo moderno, che l'avanguardia ha

messo al centro della propria sperata attività di redenzione, e che non son del resto nemmeno oggi risolte, pur nelle forme mutate in ragione della rapida evoluzione dei sistemi comunicativi e dei parametri intellettuali di riferimento.

Il "revisionismo" odierno lascia tuttavia adito a qualche perplessità, in quanto non sembra si sia posto mente a quel che aveva capito Benjamin, che nell'Ottocento stanno radici e ossessioni, dalle quali non siamo usciti del tutto, né quando pensiamo di reciderle come han tentato i moderni, né quando pensiamo di poterci giocare come i postmoderni, che tanto "non fan più male". Esprimo la sommessima convinzione che di male ne facciano ancora, e che, come non possiamo prendere Canova o Hayez o Courbet al modo di Caravaggio e Raffaello, perché la dialettica della distanza pone in atto con i primi un gioco inevitabilmente più coinvolgente – una disidentificazione che avvicina ed un riconoscimento di affinità che imbarazza – altrettanto può dirsi per i teorici e per le dottrine. Dobbiamo infatti far dei conti con noi stessi e con il nostro retroterra psicologico, emotivo, con un sottofondo di buoni (cattivi) pensieri, che non abbiamo del tutto esplicitato, non senza mascheramenti ed evasioni che, a differenza di quelli operati dall'arte in epoche più remote, non ci sono indifferenti e mettono in questione il rapporto con una realtà, che non abbiamo forse assimilato a tutti i livelli. Quello scontro con il reale, che risulta chiaro davanti alle forme violente dell'avanguardia, alle sue semplificazioni ed oltranzes (che oggi ci paiono perfino commoventi), viene esorcizzato e reso nebuloso in presenza delle connessioni apparentemente esplicite e lineari, ma in effetti compiacenti ed elastiche, del periodo precedente.

Concludiamo affermando che il disegno storico di codesti studiosi, in quanto necessariamente coordinato e pesato su vicinanza e distanza, risulta, anche ad occhi disillusi, in buona parte sfasato. Per tornare al

caso prima indicato, il primitivismo di Selvatico è un movimento all'indietro che riguarda solo la forza ingenua dell'ispirazione ma non la capacità tecnica, della quale si riconosce l'attualità come dato positivo non eliminabile; nasce così una dissociazione fra le due, che mette in moto un simbolismo nel quale son presenti elementi ben diffusi all'epoca. La realtà si raddoppia in fatto e valore, dove la tecnica rappresenta la produzione e i rapporti di vita moderni, mentre il valore ne costituisce una sorta d'anima nascosta, fiamma salvifica di eterna purezza che sancisce la necessità di quel che è, ineluttabilità santificata a costo zero. L'ornamento si spalma sopra la funzione senza incontrare resistenza, il sentimentalismo propiziente l'identificazione tra reale e fittizio (tra passato e presente) nasconde lo scatto della qualità stilistica del quadro mentre la forma si moltiplica secondo le necessità. La storia diventa un repertorio di abiti smessi o un campionario morale per incitamenti buoni o indignazioni che finiscono lì.

Certo, son cose che non suonano nuove ai nostri orecchi "virtuali", e che vediamo realizzate quotidianamente nella infinita leggerezza della navigazione mediatica tra le forme più diverse, tutte accessibili e presenti senza alcun brivido di diversità. Ma la tensione, la resistenza, che, contro ogni disincanto, non possiamo non attribuire alla qualità propria della forma, il suo modo di essere e non essere nella realtà, la natura stessa della sua ambiguità – che non è certo fresca scoperta dei post-esegeti – ci rendono diffidenti nei confronti di quanto continuiamo a giudicare un uso troppo disinvolto della critica e della storia da parte di Pietro Selvatico. Come del resto sapeva anche lui, polemizzando con certi astratti difensori di una linea dogmaticamente tradizionale; ovvero quando un genuino, meno ideologico gusto della ricerca lo portava a considerare oggetti meglio conosciuti e passibili quindi di più matura ed articolata analisi. □



RILIEVI DI ANTICHE FABBRICHE PADOVANE

Giulio Bresciani non fece in tempo a vedere il volume che documenta il valore morale e didattico di un lontano progetto, atto a testimoniare l'importanza dell'istruzione professionale e il rispetto verso le opere artistiche del passato. Un progetto che ancora oggi, di fronte all'inarrestabile e spesso disordinato progresso e all'indifferenza degli organi di tutela per i monumenti e le opere artistiche, viene riproposto dagli educatori.

Promotori di questa iniziativa editoriale sono stati due protagonisti dell'imprenditoria e della cultura di Padova, purtroppo entrambi scomparsi: il tipografo-editore Lino Scarso (1991) e lo storico dell'arte Giulio Bresciani Alvarez. Lino Scarso, titolare de "La Garangola", da tempo aveva pensato di raccogliere e quindi di rendere noti i rilievi architettonici eseguiti dagli allievi del "Pietro Selvatico". Il preside, prof. Giulio Bresciani Alvarez, da appassionato studioso d'arte, ne rimase entusiasta. Ne parlò con l'amico collega storico dell'arte prof. Pierluigi Fantelli invitandolo a redigere le schede dei singoli rilievi architettonici. In questa operazione sono state determinanti le rispettive esperienze degli addetti ai lavori: la maestria nell'arte tipografica di Lino Scarso, editore in lunghi anni di pregevoli libri, veri capisaldi della cultura padovana, e basterebbe citare il bellissimo volume "Padova. I rilievi del Centro Storico"; la profonda conoscenza dell'architettura, dell'urbanistica e dell'arte di Padova del prof. Giulio Bresciani Alvarez, l'esemplare lavoro di sintesi e di chiarezza delle schede redatte dal prof. Pierluigi Fantelli a corredo delle illustrazioni. Ne è uscita un'opera che rappresenta una nuova ed efficace indagine su un interessante settore artistico e destinata a suscitare un maggiore interesse per l'istruzione professionale cui sono legati oggi più che mai larghi strati di studenti in cerca del proprio avvenire.

L.M.

L'ISTITUTO D'ARTE PIETRO SELVATICO E LE SUE ORIGINI

GIULIO BRESCIANI ALVAREZ

*Dalla presentazione del volume "Rilievi di antiche fabbriche padovane" edito nel 1997,
ultima testimonianza d'affetto di Giulio verso la sua Città e la sua Scuola.*

L'Istituto d'Arte di Padova ha origine nel 1866, quando Pietro Selvatico, storico e critico d'arte, già segretario e professore di Estetica all'Accademia di Venezia, propone all'Amministrazione Comunale di istituire una "Scuola di disegno pratico, di modellazione e di intaglio per la formazione di giovani artigiani".

Scuole simili erano già sorte in Europa, in particolare in Inghilterra, Prussia, Belgio, e in Italia esistevano quelle di Milano, Torino e Genova: si voleva in questo modo reagire alla grave crisi che aveva investito il mondo dell'artigianato in seguito all'inarrestabile sviluppo industriale. Il 24 novembre 1867 Pietro Selvatico, presidente dei Patroni della Scuola, nel discorso di inaugurazione ne delineava i presupposti e le finalità. A parere del Selvatico la carente qualità dei prodotti artigianali derivava... "soprattutto dalla scarsa abilità degli operai a disegnare, a modellare e lavorare di scalpello e di bulino". I capi bottega non insegnavano più ai giovani apprendisti a disegnare, capacità indispensabile per tradurre il modello nella forma plastica, perché loro stessi non erano stati educati in questa disciplina.

Lo scopo della scuola quindi è quello di istruire i giovani artigiani a riprodurre l'esemplare in modo esatto col disegno, a modellarne poi la forma con la creta e infine tradurre l'oggetto in pietra, in metallo o in legno, imparando a usare tutti gli strumenti adatti a scolpire e a incidere. La scuola deve essere in grado di trasformarsi in officina dove applicare direttamente le conoscenze acquisite nella produzione di mobili, ornamenti in pietra e "argenti cesellati". Secondo il Selvatico gli allievi, educati in questo modo, avrebbero saputo poi, come scalpellini, falegnami e orefici, produrre lavori artigianali capaci di sostenere il confronto con quelli delle altre nazioni.

Al primo corso si iscrivono 40 allievi sotto la guida di un solo maestro, lo scultore Natale Sanavio, che aveva l'incarico di insegnare disegno e plastica: le lezioni si tenevano presso la sua abitazione. Due anni dopo viene chiamato un altro maestro per l'insegnamento di disegno a mano libera, elementi di geometria piana e solida, e pittura decorativa; a Sanavio viene così affidato l'insegnamento di plastica, intaglio in legno, scultura figurativa e ornamentale.

Il disegno a mano libera era considerato disciplina fondamentale e doveva essere eseguito senza uso di gomma o mollica di pane per cancellare; nel secondo

anno l'allievo doveva essere in grado di eseguire anche disegni a penna. Gli esercizi di plastica e di intaglio in legno, iniziavano nel secondo anno e venivano perfezionati nel terzo fino alla composizione. Negli anni successivi l'aumento del numero degli iscritti rende necessario il trasferimento in una sede più adeguata che viene individuata nel convento di San Francesco, dove la scuola rimarrà fino al 1888.

Nel 1875 per far fronte alle spese di funzionamento viene istituito un Consorzio al quale partecipano il Comune, la Provincia, la Camera di Commercio: successivamente entrano a farvi parte il Ministero dell'Agricoltura, la Casa di Ricovero e la Società di Incoraggiamento. Il 1876 vede così attivati tre laboratori: per stipettai, intagliatori e scalpellini, mentre il corso di xilografia viene attivato nel 1878. Nel 1880, dopo la morte di Pietro Selvatico, la scuola riceve un nuovo ordinamento e viene intitolata al suo fondatore. Il successivo trasferimento, nelle adiacenze di Palazzo Sala, avviene nel 1888 e si dovrà attendere il 1910 per la sede definitiva, individuata nell'ex macello jappelliano, adattato alle nuove funzioni su progetto elaborato dalla scuola stessa e dall'Ufficio tecnico comunale. La scuola fornisce ora "modelli da costruzione" per l'Università, per le scuole di disegno della Provincia e per gli Istituti tecnici industriali di parecchie città d'Italia: il catalogo dei modelli prodotti, illustrato dagli stessi allievi, viene pubblicato nel 1890. Sotto la guida dell'ing. Barnaba Lava, assunto nel 1873 per insegnare geometria piana e solida, disegno costruttivo e elementi di architettura, a partire dall'anno scolastico 1889-1890 inizia la raccolta di rilievi architettonici di antiche fabbriche padovane. Il progetto aveva tre scopi: esercitare gli allievi alla riproduzione dal vero, aumentare il corredo artistico e didattico della scuola, salvare dall'oblio interessanti frammenti architettonici e decorativi instillando così "nello spirito delle nuove generazioni il rispetto verso l'opera d'arte del passato". I rilievi vengono realizzati sia attraverso calchi, sia con la riproduzione grafica in scala minore. Nel 1910 l'ing. Lava, divenuto direttore della scuola, nel discorso d'inaugurazione della nuova sede auspica che la preziosa raccolta delle tavole dei rilievi "possa in breve andare stampata a colori con l'aiuto di chi possiede i mezzi e ama le patrie memorie". Ora, a distanza di 86 anni, è stato possibile esaudire il desiderio dell'allora Direttore.

□

LA SCUOLA ORAFA DEL “PIETRO SELVATICO” DAL SECONDO DOPOGUERRA AD OGGI

TINA BODINI

*L'istituzione, rivolta in origine alla preparazione dei giovani operai, secondo il progetto dello stesso Selvatico, si è trasformata in un laboratorio d'arte in cui i docenti sono “maestri” nel senso più alto del termine.
Il settore dell'oreficeria ne è un esempio.*

Luigi Gaudenzio, per anni docente di Storia dell'Arte presso l'Istituto d'arte “Selvatico” e appassionato curatore della storia della scuola cui aveva già dedicato nel 1943 un opuscolo edito da Le Monnier dal titolo “La regia scuola d'arte ‘Pietro Selvatico’ di Padova”, facendo il punto sulla situazione dell' istituto nel 1967 in occasione del centenario della fondazione, annotava: “E se la lavorazione del legno e del ferro, passata per tanta parte sul piano industriale, non ha più l'antico richiamo di gusto artigianale, tale gusto permane e si accentua invece nel settore dell'oreficeria, della glittica, dello sbalzo, del cesello, dello smalto e dell'arte del tessuto, dove la genialità individuale ha possibilità competitive in un campo che col diffuso benessere della società e con l'attuazione del mercato comune ne andrà incrementando la produzione”¹.

È un'osservazione che mette a fuoco come i grandi cambiamenti avvenuti nell'Italia del secondo dopoguerra nell'ambito dell'economia, della produzione, della società avessero ormai interessato anche l'istituzione scolastica nelle sue finalità e nella sua struttura. Se quella che il fondatore Pietro Selvatico chiamava la sua ‘scuoletta’ era rimasta sostanzialmente legata agli ideali del suo fondatore fino alla seconda guerra mondiale ed aveva fornito un'istruzione diurna, ma anche serale e domenicale a giovani operai mediante il magistero del disegno, in modo da educare “la mano fedele interprete della forma”, questo impianto didattico era già stato messo in crisi da una richiesta di scolarizzazione che andava trasformando una scuola di indirizzo in scuola di massa. Come ricorda Gaudenzio, alla fine del conflitto in quell'anno scolastico '46/'47 che egli definisce “il fondo della depressione”, gli iscritti furono solo 100, contro una frequenza che negli anni '20 e '30 si era assestata su una media di 120-130 allievi dei corsi diurni a cui si aggiungeva un numero ben più elevato di allievi dei corsi serali che erano passati dai 128 del 1920 ai 295 del 1938. Nel 1967 gli iscritti erano già divenuti 439, tutti dei corsi diurni in quanto dall'anno scolastico '65/'66 erano stati soppressi i corsi serali, a riprova di un'evoluzione “rapida e radicale”².

Negli anni '60 l'Istituto aveva ormai perso il carattere di scuola volta al miglioramento della preparazione

dei giovani operai, come previsto un secolo prima dal progetto più volte illustrato dal fondatore Pietro Selvatico di unire nell'insegnamento dell'arte il lavoro e l'istruzione, per formare giovani che siano “pensatori vigorosi e insieme pratici insigni” e poter così contrapporre le tradizioni artistiche ad artigianali di un'Italia finalmente unita alla forza industriale di altri paesi europei contro cui il paese non avrebbe potuto competere.

Un adeguamento al nuovo clima economico e sociale era già avvenuto nel 1959, quando la Scuola d'Arte era stata trasformata in Istituto d'Arte dipendente dal Ministero della Pubblica Istruzione e in una generale riorganizzazione della scuola, che aveva portato alla istituzione di una sede staccata ad Este, la sezione di “Arte dei metalli” era stata ridefinita “Arte dei metalli e dell'oreficeria”, modifica questa che favoriva il recupero di quell'aspetto artigianale che era andato via via perdendosi con la progressiva industrializzazione della lavorazione del legno e del ferro, in particolare nell'utilizzo edile che aveva comportato la sparizione dei “mestieri” di stipettaio, fabbro e lavoratore del ferro battuto previsti nello statuto di fondazione.

L'aumento della richiesta di scolarizzazione ha comportato per l'Istituto “P. Selvatico” una crescita in tempi brevi: pensiamo che mentre negli anni '70 gli iscritti erano nell'ordine dei 400/500 allievi, per divenire 729 nell'84/85, quattro anni dopo erano già divenuti 976, per attestarsi su un numero superiore ai 900 per tutti gli anni '90. Soprattutto per la sezione di Metalli ed Oreficeria, l'aumento degli allievi è stato costante nel tempo: si è passati dai circa 130 degli anni '70, ai 200 degli anni '80, ai 250/270 degli anni '90. Questa espansione è stata molto difficile da affrontare perché ha creato infiniti disagi che non sempre le istituzioni sono state in grado di risolvere tempestivamente (strutture logistiche ed attrezzature sono state presto inadeguate, insufficienti i materiali ed i docenti), ma negli istituti d'arte più che in altri indirizzi, ha messo in crisi un modello didattico consolidato, soprattutto perché ha modificato quel clima particolare, quel lavorare in un'atmosfera comunitaria in cui i docenti sono “maestri” nel senso più alto del termine e operano proponendo le proprie conoscenze e le proprie ricerche a

pochi allievi dotati e motivati, consapevoli della scelta fatta già al momento dell'iscrizione alla scuola.

Tuttavia, malgrado le difficoltà o probabilmente perché queste difficoltà non erano così avvertibili come ora, si è potuta verificare fin dagli anni '70 l'affermazione a livello internazionale della "Scuola di oreficeria padovana", che è un fenomeno strettamente legato all'ambiente della scuola ed ai suoi docenti, anche se non si risolve tutto al suo interno. Vale la pena di ripensarne la storia e gli sviluppi soprattutto nel momento attuale, che registra contrasti e incertezze sul futuro degli istituti d'arte nel previsto riassetto della scuola italiana per il timore che l'adeguamento ai parametri degli altri paesi europei (in cui non esistono indirizzi scolastici simili) comporti la cancellazione di questo modello di formazione che in Italia, vedi il caso di Padova, è espressione di una tradizione secolare che ha saputo adeguarsi nel tempo.

La condizione principale (e non ripetibile forse) che favorì la ricerca fu certamente il felice incontro delle forti personalità dei primi grandi maestri, come Mario Pinton, Francesco Pavan, Giampaolo Babetto, Graziano Visintin, Diego Piazza, legati fra loro da un rapporto di lavoro che nel tempo si era trasformato in amicizia. A loro si univa in un colloquio continuo Giulio Bresciani, la cui presenza affettuosa nell'apparente leggerezza di tono degli incontri giornalieri era sempre acuta e illuminante, anche nei veloci cenni critici che spesso faceva sul lavoro dei colleghi.

In quegli anni '70 la sezione aveva cominciato a caratterizzarsi per una scelta dichiaratamente anti-commerciale ed anti-decorativa, improntata ad una linea di ricerca strutturalista e quasi minimalista, che spesso utilizzava forme geometriche e primarie. Il cubo innanzitutto divenne il modulo di Babetto, Pavan, Pasquale, come pure il prisma, a volte resi in una visione prospettica che apparenta gli oggetti di questo periodo al severo nitore dell'arte quattrocentesca. Forme essenziali e rigorosamente asciutte, in cui i materiali sembrano ripensati per assumere il valore di segno in un discorso che si è fatto "altro" rispetto alla tradizionale oreficeria. L'oro, il niello, il cristallo di rocca o altre pietre semipreziose vi vengono utilizzati come elementi di una costruzione che si configura come oggetto nello spazio, in un gioco di forte contrasto tra matericità delle superfici, senza particolare attenzione al valore dei materiali utilizzati, se non a quella valenza

simbolica e ancestrale che fa dell'oro il materiale nobile per eccellenza, in cui si concentrano l'assolutezza della materia e la spiritualità della pura luce.

Un rigore quello delle opere degli anni '70 che ha assunto un valore di cifra stilistica, ma che dipendeva prima di tutto dall'esigenza di affermare la diversità della ricerca rispetto al contesto commerciale che allora, ancor più di oggi, poteva sembrare l'unico contesto di inserimento del lavoro orafo: al suo interno trasparivano atteggiamenti di una libertà espressiva che nelle ricerche degli anni successivi si è accentuata portando alcuni maestri verso opere fortemente innovative.

In Mario Pinton, ad esempio, è sempre stata prevalente una attenta ricerca sui materiali, trattati con raffinata sensibilità e sottili modulazioni delle superfici, quella stessa sensibilità che si può riscontrare anche nei numerosi artisti che si sono formati alla sua scuola. Nelle sue opere il "concetto" formale diviene materia vibrante che si dà alla luce, pretendendo l'attenzione e la meraviglia dell'osservatore di fronte alla minuziosità della lavorazione che si richiama all'abilità dell'oreficeria antica.

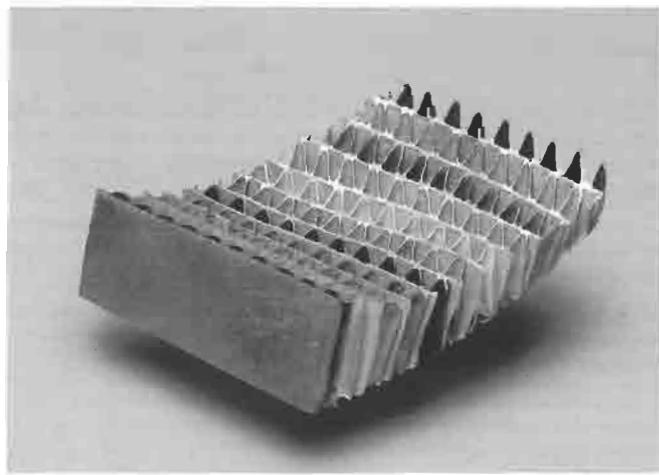
In Francesco Pavan invece, a partire dagli anni '80 l'attenzione si è imperniata particolarmente su nuove lavorazioni dei materiali di cui ha proposto una serie di variazioni affascinanti per creatività e libertà di ispirazione. Sono state dapprima le opere che riprendono la struttura cellulare del cartone, in cui si alternano l'oro, l'alpaca, il rame per creare superfici ondulate che si fanno penetrare lievemente dalla luce dando vita ad un gioco di sottile ombrosità; poi i "tessuti" di materiali metallici diversi, intrecciati e laminati, che pur assumendo le precedenti forme primarie acquistano una leggerezza giocosa nello spiazamento della trasposizione. Una messa in scacco ancora maggiore nelle opere ultime, in cui Pavan ha inserito un sistema di illuminazione che accende una piccola luce all'interno di oggetti inportanti per dimensioni, volumi, materiali, operando una contaminazione di linguaggi dal sapore concettuale più che cinetico: la luce "vera" si muove in essi come un segnale, sembra apparentarli ad oggetti di moda metropolitana newyorkese, ma per la circolazione mentale dei significati allude a quella luce metafisica della materia oro di cui il gioiello si sostanzia.

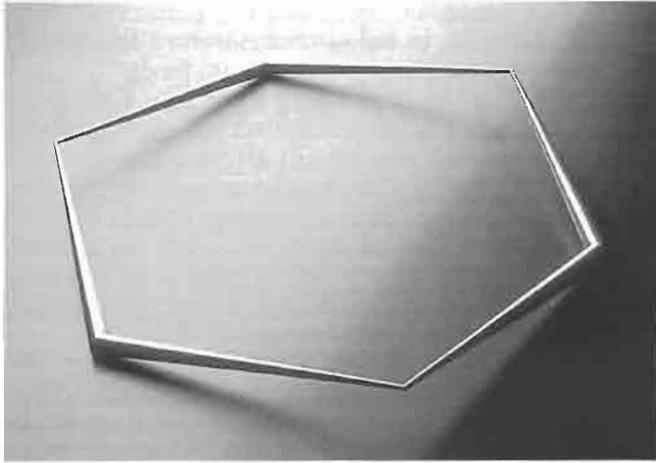
In Giampaolo Babetto, come ha osservato Ralph Turner, il passaggio dalle opere del periodo spaziale ha preso la strada di un'espressione emotiva, che ricorre

Mario Pinton, (Collez. Musée des Arts Décoratifs. Parigi).



Francesco Pavan, Spilla (1889).





Graziano Visintin, *Collana* (1991).

ad immagini di derivazione figurativa³, richiamando in maniera esplicita particolari del Pontormo, che tuttavia non viene rielaborato, ma piuttosto assunto come elemento di un immaginario collettivo italiano e quindi pronto a divenire forma solida e duratura. Un'emozione quella di Babetto che si limita al momento evocativo di un ricordo visivo e che si traduce sempre in precisione esecutiva, in rigore costruttivo: quel rigore che fin dalle prime opere ha fatto di Babetto un artista classico, pienamente padrone dei mezzi, e che riappare anche in opere recenti in cui è più accentuato il peso del gioco cromatico delle superfici, trattate con resine a volte levigate, a volte scabre, nei toni intensi del rosso o del bleu Klein. In esse i colori assumono un ruolo di pittura estranea alla forma del gioiello e proprio per questo loro dichiarato valore di superficie se ne differenziano pur aderendovi, confermando in tal modo l'assoluta autonomia dell'oggetto.

Dalle ricerche degli anni '70 si è mosso con grande coerenza Graziano Visintin, artista sempre più sensibile e raffinato, che ha trovato una propria cifra stilistica nella leggerezza e nella purezza delle forme: le sue collane modulari si sono progressivamente alleggerite nella quantità dei materiali e in una dichiarata rinuncia ad ogni aspetto decorativo, sia esso l'uso del colore o un particolare trattamento delle superfici, assumono il senso stesso di una forma che è nella sua absolutezza di presenza immodificabile.

Altri artisti come Alberto Zorzi e Diego Piazza prematuramente scomparso, hanno proceduto su percorsi personali rispetto alla formazione presso la scuola padovana; Zorzi rinunciando fin dagli anni '80 ad una geometria che sentiva statica e vincolante, per assumere forme piene e plastiche, in cui i pieni si lasciano spesso penetrare assumendo il valore contrario del vuoto, o si separano in una sequenza a catena che contraddice la dichiarata pienezza formale di partenza. Diego Piazza, come ha ampiamente scritto Giorgio Segato in occasione della Mostra postuma che la città di Padova ha allestito nell'oratorio di S. Rocco nel Dicembre '97, aveva assunto la "geometria" come misura, come "correlazione tra micro e macro spazio, tra luogo della materia, luogo del corpo, luogo dell'universo"⁴.

Soprattutto nelle opere innovative degli anni '80, come gli anelli o i gemelli che si incastrano in un "complesso plastico" di cui il gioiello è una parte che

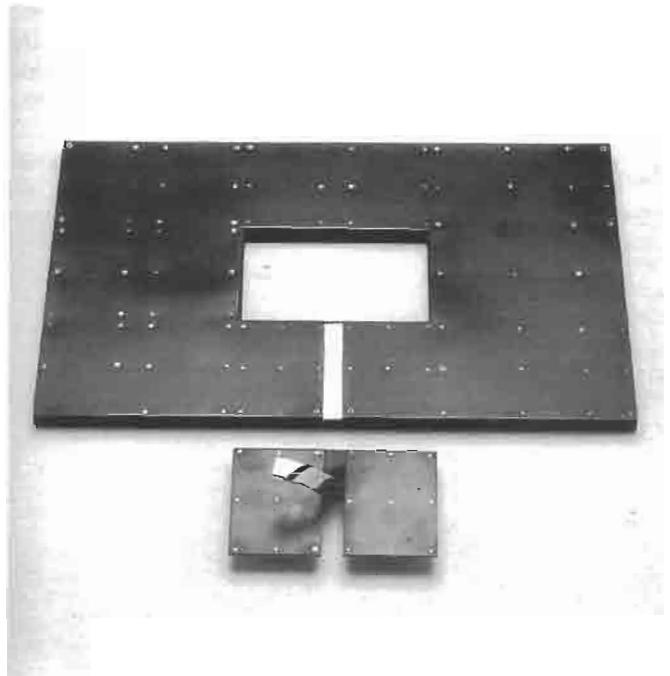
può vivere di vita autonoma, nelle sue relazioni col corpo cui è destinato, ma anche scultura che si mette in relazione con lo spazio, Diego sentiva di poter ottenere con la mediazione dell'oggetto sapientemente costruito quella sintonia armonica tra l'io e l'universo che per lui era una esigenza imprescindibile.

Altri maestri hanno partecipato fin dagli anni '70 alla progressiva affermazione a livello internazionale del gruppo degli orafi padovani, come Renzo Pasquale che si è dedicato prevalentemente ad una oreficeria in cui le pietre assumono un peso preponderante e si inseriscono con la nitidezza geometrica del loro taglio nella stereometria della forma, o Giorgio Cecchetto, che ha adottato a sua volta forme geometriche combinando il cromatismo dei materiali con un atteggiamento giocoso, che propone un uso ludico del gioiello visto come oggetto da toccare, muovere, sentire.

A questi maestri si sono aggiunti numerosi ex-allievi dell'istituto che a loro volta si sono dedicati all'insegnamento all'interno della scuola e che hanno contribuito a continuarne la forte visibilità internazionale partecipando a mostre importanti ed ottenendo anche premi di prestigio.

È una generazione di trentenni, in cui le donne sono ormai in prevalenza, da Maria Rosa Franzin ad Alberta Vita, da Anna Maria Zanella a Lucia D'Avanzo, oltre a Giovanni Corvaja e Stefano Marchetti. Nelle loro ricerche, si evidenzia l'impronta dei maestri che li hanno formati e quel caratteristico gusto della scuola, fatto di rigore progettuale e di estrema attenzione agli aspetti tecnico-esecutivi. In alcuni, come Franzin e Corvaja, emerge una particolare sensibilità nel trattamento dei materiali, in altri uno sguardo avvertito ad esperienze europee nella commistione dell'uso di materiali poveri o estranei alla tradizione orafa. In Anna Maria Zanella soprattutto, che Ralph Turner considera addirittura l'unica voce nuova che in Italia osi forse contrastare la tradizione con la tenacia della gioventù⁵, l'uso di scarti industriali, di lamine di ferro arrugginito, di vetri appuntiti nelle opere dei primi anni

Diego Piazza, *Spilla* (1988).



'90 ha assunto un aspetto di brutalismo dichiarato e scandalosamente provocatorio.

I suoi gioielli poveri e pungenti, in linea con il gusto internazionale per la de-costruzione, fanno emergere forze primigenie che recuperano le operazioni primordiali del forgiare i metalli, del battere e dell'ossidare: nella radicale rottura dei codici tuttavia si propongono sempre come "gioielli", in cui lavorazione raffinata, sensibilità nell'accostare cromaticamente i materiali, abilità nell'uso delle tecniche rimangono valori da affermare e riconfermare.

A distanza di tempo, la scuola orafa di Padova mostra certamente più differenze di atteggiamenti e di finalità che consonanze. Le personalità si sono inevitabilmente allontanate dal linguaggio razionalista e minimalista degli esordi, tuttavia soprattutto sotto l'aspetto della didattica sono possibili alcune considerazioni.

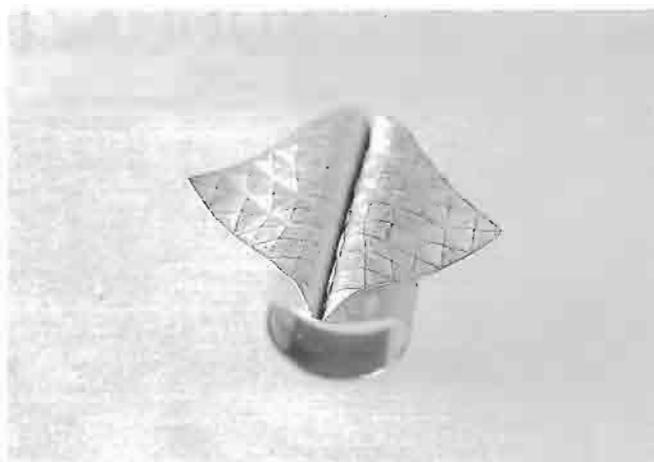
Innanzitutto questo gruppo di maestri ha saputo attivare una didattica aperta all'esterno e si è saputo confrontare con quanto di nuovo stava avvenendo nell'oreficeria di ricerca, in particolare in Olanda e Germania, proponendo esempi e modelli assolutamente dissonanti dalla tradizione della produzione commerciale e dal gusto diffuso.

Nello stesso tempo ha mantenuto viva la consapevolezza della necessità assoluta del "saper fare" proponendo sempre la conoscenza delle tecniche e l'accuratezza della lavorazione come strumenti imprescindibili per affrontare qualsiasi materiale, sia esso il metallo tradizionale come anche le materie plastiche, la gomma o la carta, mostrando che rompere la tradizione non può tradursi nella casualità del gesto o peggio ancora nell'improvvisazione. Quale che sia il materiale utilizzato o il suo uso in rapporto al corpo o all'ambiente, un oggetto di "oreficeria" deve sempre essere progettato come forma, e questa è il risultato finale di molteplici conoscenze che potrebbero essere sinteticamente definite "cultura": cultura però non limitata al campo letterario o storico, ma che comprende il campo scientifico, tecnologico, estetico, percettivo. Una cultura che si realizza nelle operazioni del fare ed è in grado di concretizzare il pensiero nella trasformazione della materia.

Nell'attuale dibattito sul futuro degli Istituti d'arte, gli esiti formativi della sezione di oreficeria di Padova (ed anche i suoi successi di immagine e di prestigio che pur traducendosi in valori commerciali non dovrebbero comunque essere accantonati), potrebbero far ripensare in termini più costruttivi al futuro della scuola, aiutando a superare una schizofrenia di stampo umanistico che purtroppo tende a perpetuare la separazione tra cultura scritta (prevalentemente storico-letteraria) e cultura materiale, posticipando nella formazione il periodo del "fare" ad un generico periodo di formazione "culturale" ed in tal modo finendo per collocare il "fare" come professione se non peggio come mestiere.

Senza accorgersi che il "fare", oggi come nel passato, è uno strumento di conoscenza complesso, ricco e flessibile che può stimolare la curiosità dell'approccio al mondo che ci circonda, che può formare personalità libere e innovative.

Su questo tema Giulio Bresciani aveva espresso la propria posizione nella presentazione scritta al Convegno "Metalla"⁶ e in un intervento che l'avanzare della malattia aveva già reso faticoso. Giulio ricordava che, docente, aveva insegnato che le forme "non sono



Anna Maria Zanella, Anello (1991).

altro che le impronte digitali della storia... Le idee, le ideologie passano, però rimangono le conseguenze delle ideologie che sono le forme"⁷.

Oggi, in un momento di trasformazione, si avverte ancora di più la mancanza di un amico e di un preside come Giulio Bresciani: mancano la sua intelligenza e la sua capacità di essere guida in un confronto dialettico, la sua capacità di mediare aiutando tutti a formalizzare in modo chiaro ed esplicito una pratica didattica. Mi piace ricordare un passo di Focillon che Giulio riteneva particolarmente illuminante.

"L'arte ha inizio con la trasformazione e prosegue con la metamorfosi. Non è il vocabolario dell'uomo che parla a Dio, ma il perpetuo rinnovarsi della Creazione. È invenzione di materie nel momento stesso in cui è invenzione di forme... Nell'atelier di un artista sono scritti dappertutto i tentativi, le esperienze, le divinazioni della mano, le memorie secolari di una razza umana che non ha dimenticato il *privilegio* della manipolazione"⁸.



1) L. Gaudenzio (a cura di), L'Istituto d'arte "Pietro Selvatico" (nel centenario della sua fondazione), Grafiche Erredici, Padova 1967, p. 35.

2) *op. cit.*, p. 34.

3) R. Turner, *Jewelry in Europe and in America (new times, new thinking)*, Thames and Hudson, Londra, 1996, p. 81.

4) AA.VV., *Diego Piazza scultore e orafo*, Il Poligrafo, Padova, 1997, p. 14.

5) R. Turner, *op. cit.*, p. 85.

6) AA.VV., *Metalla, istruzione arte e cultura nella lavorazione dei metalli*, Ditte, Padova, 1995. Introduzione al catalogo.

7) AA.VV., *Metalla*, atti del convegno. Ditte, Padova, 1996, p. 84.

8) H. Focillon, *Vita della forme, seguito da Elogio della mano*, PBE Einaudi, Torino 1990, p. 117.

IL "PIETRO SELVATICO" E L'EDUCAZIONE ARTISTICA

RENATA MACCATO

*Dall'osservatorio dell'Istituto statale d'arte padovano,
riflessioni sullo stato e le prospettive di un indirizzo scolastico che dovrebbe
saper coniugare la formazione storico artistica con la didattica della creatività.*

L'Istituto d'arte di Padova ha le proprie radici nella scuola fondata nel 1866 per volontà di Pietro Selvatico, architetto e critico d'arte, docente all'Accademia di Venezia. Egli teorizzò il neogotico, in sintonia con l'inglese Ruskin e, come lui, lesse le opere gotiche come espressione delle doti creative della società artigiana medioevale. Questa valutazione del lavoro collettivo artigianale lo indusse, parallelamente a William Morris, fondatore dell'Arts and Crafts britannico, a voler recuperare la qualità del lavoro nelle arti applicate, avendo constatato lo scadimento estetico della produzione di oggetti nell'epoca in cui l'industria sembrava puntare unicamente alla quantità. Il rimedio proposto dal Selvatico, la "Scuola di disegno pratico, di modellazione e di intaglio per la formazione di giovani artigiani", mirava, attraverso il disegno, a ricondurre l'esecuzione dei manufatti alla matrice del progetto. Possiamo riconoscere dunque nell'origine della scuola una matrice "modernista", di respiro europeo, all'interno del dibattito e delle esperienze di rivalutazione delle arti applicate che avrebbe trovato, nel 1919, un fondamentale contributo nel Bauhaus.

In condizioni sociali ed economiche completamente mutate, quale può essere oggi in Italia il ruolo di una scuola d'arte rimasta un unicum nel panorama europeo nella fascia dell'istruzione secondaria?

Sulla base del cambiamento delle richieste del mercato del lavoro e, d'altro canto, sulla spinta di un notevole incremento del numero degli allievi, nel corso degli anni '80 la scuola è divenuta sempre meno professionalizzante e ha assunto un carattere genericamente formativo, non sul piano istituzionale ma nella realtà dell'insegnamento. Spesso si iscrivono agli Istituti d'arte allievi che provengono da una poco gratificante esperienza nell'ambito di una scuola ancora basata sulla preminenza dell'acquisizione di concetti astratti. La sfida è rimotivare questi ragazzi valorizzando la loro intelligenza attraverso un percorso cognitivo che parta dall'esperienza sensibile. Alla luce dell'auspicata e troppo lungamente attesa riforma della scuola superiore che ora, nel progetto del ministro Berlinguer, si configura come complessivo riordino dei cicli, è chiaro che l'Istituto d'arte non potrà più proporre una precoce scelta di formazione professionale e una didattica imperniata sull'allenamento alle tecniche artigia-

nali di lavorazione, ma articolarsi in un biennio iniziale di formazione che privilegi appunto i linguaggi visivi e in un triennio pre-professionalizzante. L'Istituto d'arte di Padova si è mosso in questa direzione con l'elaborazione di un proprio autonomo progetto di sperimentazione presentato nel 1993 e in seguito con l'adesione, per la sezione di disegno industriale, al progetto ministeriale denominato "Michelangelo". Questo dibattito sul ruolo e il significato della scuola che, all'interno del "Selvatico", riecheggia quello che si andava svolgendo a livello nazionale anche in diversi convegni organizzati dall'Ispettorato all'Istruzione artistica, vide l'appassionata partecipazione dell'allora preside prof. Bresciani Alvarez. Egli conosceva molto bene l'istituzione e la specificità del "Selvatico" con le sue numerose sezioni, poiché vi aveva insegnato prima Storia dell'arte, poi Disegno geometrico e infine Disegno professionale di architettura e arredamento.

Nell'ambito del convegno "Metalla" sull'arte dei metalli che si svolse, organizzato dal nostro Istituto, nel dicembre del 1995, egli ebbe a dichiarare: "...tendere alla professionalità vuol dire impostare un metodo di progettazione che veda nell'oggetto il centro risolutivo di una rete di reciproche interferenze tra varie discipline. Solo questo atteggiamento progettuale consapevole della complessità del senso dell'oggetto ha dato dignità culturale alla manualità ed ha fatto della manualità un luogo privilegiato della cultura: dunque il 'fare' come strumento primario della conoscenza."

Soltanto se si avrà il coraggio di ridiscutere e ripensare globalmente il ruolo dell'istruzione artistica si potrà far uscire l'Istituto d'arte dalla crisi di identità che l'ha colpito, rifondando il suo valore.

È assurdo, anche solo ricordando le esperienze europee del Modernismo e del Bauhaus, mantenere la dicotomia di licei artistici e istituti d'arte. Le creazioni artistiche debbono sempre avere la funzione di essere simboli, espressioni significative dei bisogni dell'uomo, siano essi solo spirituali o anche pratici perciò, citando Arnheim, "...se l'arte non è arte applicata, non è veramente arte."

Nella nostra epoca in cui l'arte è diventata quasi sempre un fenomeno d'élite, le arti applicate, legate maggiormente alla vita dell'uomo, trovano più facilmente la giusta configurazione per esprimere la concezione dell'esistenza. Assurdo quindi ritenere diverso o addirittura superiore l'insegnamento della pittura o

scultura rispetto a quello dell'oreficeria o della ceramica, si dovrà invece tenere in gran conto il patrimonio didattico tipico degli istituti d'arte della conoscenza di materiali e tecniche nella pratica dei laboratori. Si è andati nella giusta direzione con la sperimentazione del progetto Michelangelo e del successivo progetto per i Licei d'arte per i due indirizzi artistici, istituti e licei, congiunti. Grazie all'autonomia delle scuole, prevista dal decreto Bassanini, si intravede ora la possibilità di uscire dalla rigidità di queste proposte e di farle aderire alle singole realtà scolastiche e territoriali. A scardinare questa linea di innovazione che sembrava definitivamente tracciata, è balenata recentemente l'ipotesi che, proprio attraverso il decreto Bassanini, gli Istituti d'arte vengano equiparati all'istruzione professionale e affidati in gestione alle Regioni, scindendo così la loro sorte da quella dei licei artistici e tagliandoli fuori dal dibattito globale sulla riforma delle scuole superiori, nei programmi delle quali, d'altronde, non compare affatto, nella proposta Berlinguer, l'educazione storico-artistica.

L'educazione all'arte come creatività, nel duplice aspetto di produzione e fruizione, dovrebbe essere presente, nell'ottica di un curriculum continuo, dal primo livello della scuola. Le nuove teorie psicologiche della conoscenza considerano l'arte come la forma primaria di pensiero, intendendo il pensiero come un'attività che si forma a partire dall'esperienza sensibile e dal rapporto con la natura interna ed esterna all'uomo. L'educazione all'arte è dunque fondamentale e, poichè propone l'inscindibilità di intuizione ed intelletto, deve avere un ruolo essenziale per la didattica di tutte le discipline.

Oggi, d'altronde, noi viviamo in un mondo ricco di immagini, forme e segni grafici sempre più complessi, in una "iconosfera" nella quale il codice di comunicazione che più utilizziamo è proprio quello visivo e dobbiamo prestare molta attenzione alla didattica del-



l'arte, oltre che per il suo valore in assoluto formativo, anche per le importantissime finalità di far conoscere e insegnare a rispettare e valorizzare l'immenso patrimonio artistico del nostro paese, consolidare la vitalità creativa che l'Italia ha conquistato in molti ambiti artistici, non perdere il collegamento con le nuove ricerche sui linguaggi dell'arte e le innovazioni tecnologiche.

La scuola superiore di educazione artistica dovrà essere non più professionalizzante ma formativa, con una buona indicazione operativa nell'ambito della comunicazione visiva, dei beni culturali, del restauro, del design, di una produzione di immagini e di oggetti frutto di una manualità "colta". Al livello post-secondario dovrà essere affidata la specializzazione, attraverso corsi di formazione professionale, lauree brevi, corsi universitari o l'Accademia, riformata e parificata all'Università.

Nelle foto: i giovani del "Selvatico" impegnati nei laboratori di tre diversi indirizzi artistici.



OGGETTI PLASTICI DI GIAMPAOLO BABETTO

LUISA BAZZANELLA

*L'arte orafa, fiore all'occhiello del "Selvatico",
è ormai uscita dal limbo delle arti minori
affermandosi anche con "maestri" che onorano la scuola padovana.*

Padova si sta rivelandolo, per l'Italia, una sorta di catalizzatore della ricerca contemporanea sul gioiello. All'inizio degli anni '80 si sono avuti significativi episodi espositivi, ad esempio con una mostra tenutasi presso il Museo Civico di orafi padovani, un gruppo di artisti formati presso l'Istituto d'Arte Pietro Selvatico, in cui si metteva in luce una singolare creatività e originalità; ed ancora con l'incursione della Galleria TOT di Ennio Chiggio nella ricerca orafa europea, risultata altrettanto stimolante e originale.

Via via gli episodi si sono infittiti fino ad arrivare all'apertura di gallerie specializzate nel settore come, per citare solo le più recenti, Officina PD 362 di Paolo Marcolongo e Laboratorio Orafo di Alberta Vita, gestite con energia dagli stessi artisti e costantemente aperte ad un vasto confronto europeo.

Si sono create così numerose situazioni artistiche che non hanno ancora trovato la forza di un progetto sistematico nell'aggiornamento delle tendenze, sostenuto da opportuno dibattito critico.

Recentemente in occasione della mostra "Gioielli americani 1940-1960. Messenger of Modernism", proveniente dal Montreal Museum of Decorative Arts, promossa dal Comune di Padova, Achille Bonito Oliva ha accreditato presso il mondo dell'arte anche gli artisti di gioielli, riconoscendo il valore della loro ricerca all'interno della produzione artistica contemporanea e l'assenza di gerarchia nei vari campi dell'arte. Ha tolto questi artisti, finalmente anche in Italia, dal limbo delle "arti minori", della ripetizione di schemi, di forme segnate dal tempo e meccanicamente ripetute nell'artigianato.

Eguale Germano Celant nella monografia "Giampaolo Babetto. Perpetuum mobile", presentata in occasione della mostra dell'artista tenutasi al Monte dei Pegni per conto del Comune di Padova nell'ottobre 1997, ha ricondotto la sua ricerca all'interno del flusso della storia dell'arte ed ha individuato la sua riflessione e il suo radicamento culturale dall'Umanesimo ai movimenti moderni del De Stijl olandese e del Costruttivismo sovietico. Ha sottolineato il rapporto dialettico con l'espressività contemporanea a lui più affine nella percezione del tempo e dello spazio, come l'arte cinetica del Gruppo N di Padova, o il percorso

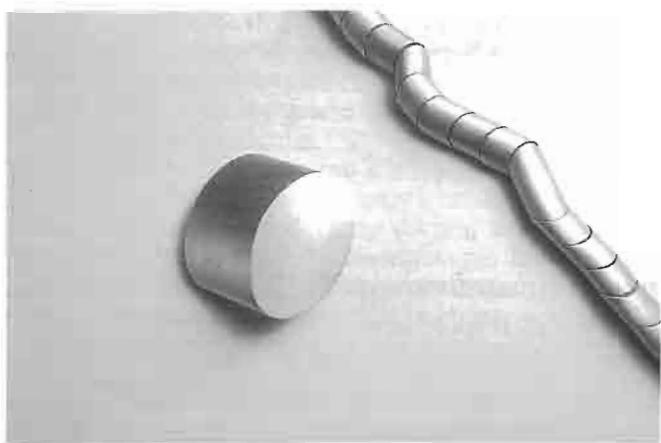
minimale di Sol Le Witt, o di Yves Klein, cogliendo ancora l'insofferenza attuale verso codificazioni e schemi per una ricerca ed elaborazione di valori esperiti nel quotidiano in tutta consapevolezza ed autonomia di pensiero tradotta poi in una elaborazione formale straordinaria nei risultati. Ha messo in relazione l'artista con l'architettura e l'arte in generale, togliendo al suo lavoro qualsivoglia sospetto di subalternità.

Giampaolo Babetto è fra gli artisti che ha scelto come materia irrinunciabile della sua creatività il metallo, in particolare l'oro. Ha raggiunto nella sua manipolazione un'estrema abilità, riuscendo a dominarlo e a accordarsi con esso come se fossero legati da una specie di storia segreta in cui ognuno esalta le qualità dell'altro, da una parte la capacità creativa dell'artista, dall'altra le proprietà intrinseche del metallo.

Negli ultimi lavori l'oro è ridotto a lamine sottilissime, tese ma ancora resistenti, la superficie è segnata da tracciati che indicano lo scarto dei piani e diventano direttrici simboliche dello spazio circostante. L'intensità luminosa dell'oro leggermente velata anche dall'introduzione sulla superficie di pigmenti colorati, continua a variare col variare dei piani, con discrezione, senza negarne la natura, mentre le linee espongono la loro tensione oltre il limite della forma e si propagano nello spazio attraverso l'architettura togliendo al suo lavoro qualsivoglia sospetto di subalternità.

Queste ultime sculture-gioiello, dedicate al corpo, hanno una struttura geometrica complessa ma formalmente controllata, capace di cogliere l'energia vitale per liberarla sul corpo stesso. Sembrano aver recuperato, fra la molteplicità dei valori simbolici accumulati a livello storico, sociale, religioso, il primitivo senso apotropaico dei pendagli antichi, atti a dare sicurezza contro l'ignoto, a difendere la vita contro la morte.

Costante della sua ricerca espressiva, iniziata negli anni sessanta, è l'indagine della sostanza profonda della realtà colta attraverso l'individuazione di forme geometriche elementari. Trova una prima soluzione nella costruzione di catene costituite da anelli fissati l'uno all'altro con perni come strutture molecolari, che permettono un andamento flessibile, sinuoso, leggere come tracce che segnano punti diversi dello spazio corporeo.



Spilla, 1983, oro. Collare, 1982, oro. (Foto di Lorenzo Trento).



Spilla, 1996, oro, argento, pigmento blu. Dalla deposizione del Pontormo in S. Felicità a Firenze. (Foto di Lorenzo Trento).

L'applicazione delle leggi della percezione visiva dà vita negli anni settanta a geometrie piane con superfici mobili dinamicizzate da elementi filiformi o lamette, sensibili alla riflessione luminosa e al movimento. In seguito propone dei solidi, sfere, cilindri, piramidi, isolati e scultorei nella loro perfezione, organizzati all'interno da norme geometriche, leggi auree, proiezioni che armonizzano i rapporti costruttivi illudendo su profondità e pesantezza. In realtà questi inganni nella definizione dello spazio e soprattutto la leggerezza, derivano anche dall'abilità dell'artista nel saper racchiudere all'interno dei solidi un pneuma, un respiro che fa lievitare la materia.

È questo stesso vuoto che viene smascherato con estrema semplicità nelle indagini successive, quando le lamine definiscono la forma accostandosi tra di loro e lasciano scorrere l'aria entro bordi vivi che si limitano a contenere lo spazio e a rivelare a volte una nuova invenzione, il colore applicato all'interno della superficie quasi nascosto come un segreto.

Il colore che va ad accostarsi all'oro, il nero del niello, il bianco, il rosso, il blu delle resine, nei primi tempi si stende compatto, tirato come una lacca giapponese, poi invece diventa opaco, denso, profondo e assorbe la luce come la polvere della superficie lunare. Questo modo di esprimersi così antinaturalistico, sorretto da uno spinto geometrico fondato sulla logica e la razionalità, è frutto di uno sguardo profondo, attento al mondo esterno, ai paesaggi mutevoli, ai "segni" lasciati da altri, in cui l'artista è riuscito a orientarsi e a scoprire segreti equilibri che ricompongono in microcosmi preziosi.

Negli anni ottanta in quest'ottica di attenzione rimane soggiogato, in maniera imprevista, dal Pontormo, una figura singolare nell'ambito del Rinascimento, in nome del quale appare improvvisamente la figurazione, come ricerca di una forma essenziale e ancora come individuazione sottile di valori formali più sensuali e dinamici. Ne coglie l'originalità interpretandone il colore attraverso l'oro che acquista il livore della pittura del Pontormo stesso grazie a segni sottili che graffiano la superficie, controllandone la lucentezza ed evidenziando la valenza mimetica della parte selezionata.

L'operare di Giampaolo Babetto è sempre caratterizzato da un'altissima precisione esecutiva ove intuito, sperimentazione, entusiasmi istintivi e razionalità convivono in un equilibrio sapiente.

Note biografiche

- 1947 Il 24 marzo nasce a Padova.
- 1963-1966 Studia presso l'Istituto d'Arte P. Selvatico, seguendo prima l'indirizzo di architettura e poi quello di arte dei metalli.
- 1966-1968 Frequenta l'Accademia di Belle Arti di Venezia.
- 1969-1983 Insegna disegno professionale e progettazione all'Istituto d'Arte P. Selvatico di Padova. Conosce Ton Berends, direttore della Galleria Nouvelles Images dell'Aia; Alberto Carrain della Galleria Adelphi di Padova.
- 1970-1971 Viaggio in Marocco.
- 1975 Riceve il premio "Herbert Hoffmann" alla Schmuckhaus di Monaco Germania.
- 1979-1980 Insegna arte dei metalli, oreficeria e progettazione come *visiting lecturer* alla Rietveld Akademie di Amsterdam.
- 1983 Si reca a New York. Vince il Gran Premio della Japan Jewellery Design Association di Tokyo. Insegna come *visiting lecturer* alla Rietveld Akademie di Amsterdam.
- 1985 Riceve per la seconda volta il premio "Herbert Hoffmann" della Schmuckhaus di Monaco.
- 1986 Insegna presso la Fachhochschule di Düsseldorf.
- 1987-1988 Tiene un corso di progettazione all'Università di San Diego.
- 1991-1992 Gli viene conferita la medaglia d'oro dello Stato della Baviera.
- 1993 Insegna alla Sommer Akademie di Graz in Austria.
- 1994 Insegna alla Rhode Island School of Design di Providence in USA.
- 1995 Tiene un corso e un ciclo di conferenze alla National Conference of Jewellers and Metalsmith Group of Australia a Melbourne. Insegna progettazione alla Sommer Akademie di Salisburgo.
- 1997 Riceve il Premio speciale "Ring of Honour" della Fondation of the Ring of Honour of the Association of Goldsmiths' Art di Hanau. Vive e lavora ad Arquà Petrarca, Padova.

ANDREA RUBLEV E LA MISTICA ESICASTA

RENATO D'ANTIGA

Dedico a Giulio, con cui ho scambiato più volte opinioni riguardanti aspetti diversi del mondo cristiano orientale (ricordo il suo particolare interesse sulla cosmologia di Cosma Indicopleuste in rapporto all'architettura della cappella degli Scrovegni) questo breve studio su A. Rublev rammentando un nostro colloquio in occasione della mostra "Presenza dell'Invisibile" tenuta presso l'Abbazia di Praglia nel 1989 e dedicata all'arte dell'icona in Russia.

Nel corso della storia il genio teologico del popolo russo si è manifestato in particolare attraverso l'arte dell'icona. Questa, infatti, è da ritenersi principalmente come un trattato dogmatico attraverso cui si rende visibile all'occhio interiore il mistero cristiano della salvezza. L'icona, inoltre, non rivela l'invisibilità dell'inaccessibile essenza (*ousia*) divina, ma ciò che di essa è stato rivelato quando Cristo ha assunto la natura umana, svelando così le prefigurazioni e i simboli veterotestamentari¹.

L'opera iconografica di Andrea Rublev va inserita e ricondotta a quella dottrina delle immagini approvata dal secondo concilio di Nicea (787) che uscì vittoriosa dal confronto con la teologia iconoclasta². La figura di Rublev, inoltre, non può essere dissociata dal contesto storico e religioso in cui egli svolse la sua opera. Non si può, infatti, non rilevare che egli agì nel periodo di consolidamento dello stato moscovita che, grazie all'azione del Gran Principe Dimitri Donskoij, iniziò la riscossa contro il giogo dei Turchi, nel 1380, con la vittoria riportata a Kulilovo. Unitamente a tale movimento di riscossa nazionale, il territorio della Rus' conobbe, soprattutto ad opera di san Sergio di Radonez, un'intensa rinascita spirituale dovuta a diversi fattori. Fra questi risultò determinante l'arrivo di numerosi monaci e vescovi provenienti dai territori balcanici, fuggiti di fronte all'inarrestabile avanzata dei Turchi ottomani. Questi fuggitivi che ripararono nella Moscovia diffusero così nei territori slavi orientali la dottrina mistica elaborata da Gregorio Palamas e Gregorio il Sinaita³.

L'opera di Rublev si può, dunque, esaminare secondo una prospettiva teologica, perché lo stretto legame tra la sua pittura e l'esicasmò è pure testimoniata, anche se indirettamente, dai rari documenti del tempo, come ad esempio l'*Oteščanie* (Ponderazione) di Giuseppe di Volokolamsk quando, parlando di Andrea e del confratello Daniele, sottolinea: "Nel giorno della festa della resurrezione di Cristo, sedendo sui banchi ed avendo davanti a sé le divine e venerabili icone e queste mirando incessantemente, erano ricolmi di grazia divina e di luce. E non solo quel giorno fecero così, ma anche gli altri, quando non attendevano alla pittura"⁴.

Nelle sue icone Andrea, rifacendosi alla dottrina di Gregorio Palamas, intese una trama di luce increata ed immateriale, il cui significato teologico può essere voluto sotto un triplice aspetto: oggettivo, soggettivo e simbolico. Per ognuno di tali aspetti prenderemo in considerazione un'opera significativa del massimo iconografo russo.

Per esaminare l'aspetto oggettivo della luce tabornica si consideri attentamente l'icona della *Trasfigurazione* da lui composta per la cattedrale dell'Annunciazione di Mosca. Tale dipinto si presenta come una raffigurazione paradisiaca, lontana dal dramma interiore riscontrabile, invece, nell'accentuato contrasto cromatico del medesimo soggetto interpretato dal suo maestro Teofane il Greco. Nell'icona di Andrea le sfumature di luce non creano contrasti con i diversi elementi della composizione, anzi, nella roccia il colore sfuma e si dissolve sin quasi a fondersi con lo sfondo dell'icona, come a ricordare e a sottolineare le parole dell'Ufficio della festività della Trasfigurazione che recitano: "O Salvatore, ti sei trasfigurato e la montagna del Tabor si è rivestita di luce"⁵.

Inoltre, la figura di Cristo è quasi circoscritta in una aureola dai toni scuri, in contrasto col corpo luminoso. In realtà tale contrasto non vuole suscitare un effetto cromatico, ma piuttosto descrivere pittoricamente, secondo la tradizione ortodossa, la distinzione teologica esistente fra l'impartecipabile essenza (*ousia*) divina, simboleggiata dal cerchio scuro, e la visione delle energie (*energheiai*) increate manifestate dal volto e dall'abito lucente di Cristo. In questo punto dell'opera l'iconografo rivela il limite e la congiunzione tra l'inaccessibile e l'impartecipabile e ciò che, invece, è accessibile agli uomini: le tenebre e la luce divine.

L'aspetto oggettivo della luce increata è rappresentato da questa visione di Dio *ad extra* che si pone lo scopo di manifestare agli apostoli la sua gloria, lasciandoli stupiti, perché, come sottolinea l'Ufficio del giorno: "Hai fatto splendere su di loro la tua luce"⁶. Essi, infatti, sono ripiegati su se stessi, come tramortiti ed incapaci di scrutare la teofania: non sono stati ancora rivestiti interiormente della luce della resurrezione.

L'aspetto soggettivo della luce increata viene trattato da Rublev e dal confratello Daniele nel mirabile affresco del *Giudizio Universale*, dipinto nella cattedrale

della Dormizione di Vladimir, particolarmente in quella parte dell'opera situata nella volta della navata meridionale, dove i due pittori ritraggono la processione degli eletti, ossia il mistero del regno di Dio interiorizzato nel cuore deificato.

L'influsso dell'esicasmò è chiaramente visibile nel volto e nello sguardo dei giusti estaticamente rapiti, fissi e protesi verso il Trono divino, simbolo dell'essenza divina inaccessibile che attraverso la sua luce trasfigura il volto, ormai nitido, e perciò privo d'ogni residuo passionale. L'abbagliante serenità dello sguardo dei beati rivela al contemplante l'esperienza personale del regno di Dio. Gli occhi degli apostoli, invece, "non sono rivolti verso il trono, ma verso coloro che li seguono come li incitassero a condividere con loro quell'abbondanza di luce che brucia nella loro anima. Il senso interno di questa composizione si rivela mirabilmente nelle parole di Palamas: gli apostoli Pietro e Paolo non solo fanno uscire dalle tenebre coloro che vi si trovano conducendoli incontro a tale luce meravigliosa, ma diffondendola, trasformano in luce e camminano con loro generandoli alla luce perfetta. Così ognuno brillerà come un sole alla prossima venuta del maestro e *Lògos* divino"⁷.

Il terzo aspetto, quello simbolico, è chiaramente manifesto nell'ultima opera di Rublev intitolata la *Trinità*. Tale icona sintetizza tutta l'esperienza esicasta vissuta dall'iconografo, perché in essa, più che nel *Giudizio Universale*, egli è tutto proteso verso la contemplazione divina. L'autore, pur partendo dalla narrazione biblica del Genesi 18, 9, adopera il linguaggio del realismo simbolico⁸ e trasforma i pellegrini che si recano da Abramo in una rappresentazione teofanica, in un'immagine dell'armonia trinitaria.

A. Rublev. Icona della Trinità.



- Rublev. *Giudizio Universale* (Particolare).

Al centro del dipinto campeggia la tavola, simbolo del Trono divino e dell'Agnello; sopra la quale viene posto il calice del dolore e dell'amarezza consumato da Cristo per redimere l'uomo dal peccato. Appare evidente da parte di Andrea l'intenzione di sottolineare la relazione d'amore esistente tra le tre Persone della Trinità. L'amore, infatti, viene manifestato come energia increata, e quindi percepibile, dell'essenza divina, grazie al movimento circolare che lega i tre pellegrini e attraverso il calice della passione che si mostra al mondo. Anche qui Rublev ribadisce il suo legame con l'esicasmò, rivelando al contemplante il volto visibile di Dio circondato dalla sua gloria e prefigura la partecipazione della gloria divina per coloro che sono divenuti coeredi di Cristo.

Non bisogna dimenticare che nel mondo ortodosso, il pittore di icone non è un pittore qualsiasi, ma un iniziato ai vari gradi dell'ascesi e perciò conduce interiormente una vita di tipo monastico che presuppone il conseguimento dell'*hēsychia*, per questo la sua opera deve essere conforme ai modelli spirituali propugnati dalla Chiesa.

1) P. Evdokimov, *La teologia della bellezza*, Roma 1981; P. Florenskij, *Le porte regali*, Milano 1977; Id., *La prospettiva rovesciata*, Roma 1983.

2) R. D'Antiga, *L'icona nella Chiesa ortodossa. Teologia e spiritualità*, Padova 1994, pp. 28-56.

3) R. D'Antiga, *Gregorio Palamas e l'Esicasmò*, Milano 1992; Id., *L'esicasmò russo*, Milano 1996.

4) V. Lazarev, *Rublev*, Milano 1966, p. 96.

5) Vespri del 6 agosto, festa della Trasfigurazione di Gesù.

6) Ufficiatura del mattino del 6 agosto.

7) A. Vassilièff, *André Rublev et Grégoire Palamas* in *Journal du Patriarcat de Moscou* 1960, p. 37.

8) *Ivi*, p. 39.

MATEMATICA E ARTE NEL VENETO

DANIELA BOBISUT

Appunti su due discipline che hanno interagito nel campo della conoscenza dello spazio e della visione.

Da studi sull'arte veneta, in particolare padovana, è emerso un filo conduttore a volte sottile, a volte più consistente che mi ha costretto a riflettere sul rapporto matematica ed arte nel tempo. Esso è apparso continuo sia in campo strutturale che creativo che più semplicemente decorativo, pur con variazioni di modelli o forme dovuti al rigore, alla genialità o all'intuizione dei singoli, ma che hanno presentato costanti tali da fornire spunti di riflessione poiché matematica ed arte risultano due modi complementari di porsi in relazione con la realtà naturale, analitico il primo, in parte intuitivo il secondo, altrimenti, come dice Leonardo, "Non mi legga chi non è matematico nelli mii principi".

Il territorio e la città

Solitamente le città si vedono nei loro riferimenti architettonici, nelle zone di comando che le hanno contraddistinte nei secoli, ma vi può essere un'altra chiave di lettura: come teatro di forme geometrico-matematiche. L'osservazione risulta immediata già dall'analisi del territorio. La zona a nord-est di Padova (da Camposampiero a Borgoricco) è ancor'oggi fortemente siglata dalla centuriatio di quasi duemila anni fa, facilmente constatabile con l'aerofotogrammetria, mentre una veduta aerea di Cittadella ne evidenzia la pianta ellittica e il fotopiano di Padova mostra le ellissi dell'Arena romana e dell'Isola Memmia di Prato della Valle che risultano elementi connotanti la forma urbana insieme alla superficie circolare dell'Orto Botanico, elementi che la cartografia della città¹ non ha mancato di sottolineare nelle vecchie piante, puntualizzando anche le forme geometriche dei bastioni della cinta muraria cinquecentesca. Ma esistono dati meno visibili eppur legati all'urbanistica nascosta della città.

L'abside della chiesa di Santa Giustina è articolata in modo tale da offrire a chi percorre via Cavazzana una serie di curve degradanti, contenute per contro dal rettilineo dell'altro lato della via, che, per mezzo di un raccordo ad angolo, lo conduce a lato della chiesa, e di lì, per scansioni successive, alla fronte, posta lateralmente rispetto al vettore di percorso. Così piazza del Duomo, in cui lo slargo dietro l'abside ne riproduce in negativo la forma, si raccorda al sagrato tramite un passaggio che segue la stessa forma del prospetto laterale².

Lo spazio

Arte, fisica, matematica, soprattutto la geometria, in vari momenti storici, si sono occupate di spazio e lo sviluppo culturale di molte civiltà è derivato dal legame di valenze estetiche, filosofiche e scientifiche a cui si sono intrecciate esigenze psicologiche, epistemologiche e di visione poi unite a considerazioni strutturali da un lato, spirituali dall'altro³; in alcuni periodi storici vi sono stati nessi casuali o interdisciplinari molto stretti (arte greca, Rinascimento, Barocco, Ottocento, Contemporaneità).

Il concetto di spazio è fondamentale in geometria ed arte e si basa sul rapporto che nasce dal confronto delle grandezze che derivano da un'unità di misura. La geometria interagisce con gli spazi dell'architettura e dell'urbanistica in molti modi. Il fruire di uno spazio pone problemi di studio di simmetrie, di equazioni, di proiezioni sul piano cartesiano (dalla tri- alla bidimensionalità ai fini della rappresentazione). Infatti se la percezione coglie la tridimensionalità di ciò che è rappresentato in un campo bidimensionale, solo la conoscenza dell'immagine mentale che ha visualizzato l'opera, la fa comprendere.

Se la totalità del mondo resta qualcosa di discontinuo in Democrito e Platone⁴ e gli artisti fino al '400 hanno cercato di trovare la "mensura naturale" dello spazio, con la teorizzazione albertiana della prospettiva si definisce il significato matematico delle arti. L'unione di arte e scienza sul piano metodologico sviluppa l'identità di artista-scienziato che dura fino a Galileo. Dall'immagine mentale del reale, si passa all'immagine reale della natura, basata su modelli matematici come affermava Galileo: "questo grandissimo libro (io dico l'universo) è scritto in lingua matematica, e i caratteri sono triangoli, cerchi, ed altre figure geometriche senza i quali mezzi è impossibile intenderne... parole".

La cognizione del rapporto esterno-interno di una struttura architettonica, la comprensione del volume che sta aldilà della facciata, è supporto fondamentale per la conoscenza dello spazio costruito dall'uomo e va misurato intuitivamente o razionalmente. La diversità tra il livello sensibile degli oggetti e quello matematico dei concetti è risolto simbolicamente, con figure intermedie, quelle geometriche, che fanno da tramite

tra le immagini mentali dei singoli oggetti e il loro corrispettivo fenomenico.

Gli egiziani prendevano come unità la lunghezza del dito medio e per i greci il criterio estetico era basato su unità di misura, rapporti aurei, proporzioni, ordine e armonia, e le parti e il tutto concorrevano a realizzare un insieme organico e perfetto⁴. Ma sia per gli Egizi che per i miniaturisti medievali che per molti artisti moderni, la visione dello spazio è concettuale.

Giotto è "spazioso" nei coretti segreti degli Scrovegni, ma è nei disegni di Jacopo Bellini o nel San Pietro di Bartolomeo Montagna, già in collezione Papafava ora all'Accademia di Venezia, nei padri della chiesa del Pizolo agli Eremitani, cappella Ovetari, che sono applicate le regole dei toscani.

Come diceva Leon Battista Alberti "La tela dell'artista è come uno schermo di vetro, una finestra attraverso cui il pittore osserva la scena da ritrarre" e la prospettiva è una teoria matematica il cui studio delle ombre può esser risolto in equazioni.

Sia Paolo Uccello che Donatello⁵ operarono a Venezia e Padova e i trattati di Piero della Francesca, "pittore-matematico e l'artista per eccellenza... il miglior geometra del suo tempo", erano noti per il tramite di Luca Pacioli⁶, studioso che pubblicò i suoi trattati a Venezia, sulla scorta delle teorie di Piero e da questi fu ritratto come san Pietro nella Madonna dell'uovo, ma fu anche raffigurato in un dipinto attribuito a Jacopo de' Barbari con un modello in vetro di un piccolo rombicubottaedro, mentre con la mano sinistra che indica una pagina degli *Elementa* di Euclide e sul tavolo è posato un dodecaedro, gran passione della sua vita.

Simmetrie

"Le leggi matematiche che reggono la natura sono all'origine delle manifestazioni naturali della simmetria"⁷ e ancora "Utilità, funzionalità e fascino estetico sono le origini della simmetria nel mondo della tecnologia e delle arti"⁸. Vien quindi lecito chiedersi se l'artista ha scoperto la simmetria dalle forme naturali, perfezionandole e adattandole alla sua sensibilità o se la simmetria ha un'intrinseco valore estetico. L'osservazione della modularità del pavimento di Santa Giustina (fig. 1), le decorazioni stellari degli Scrovegni o dell'abside di Santa Sofia, la pianta di Villa Molin dello Scamozzi, formata da gruppi additivi simmetrici che si proiettano in varie direzioni⁹ potrebbero rispondere ai tentativi di unificare nell'analisi delle simmetrie, discipline scientifiche ed artistiche.

Ma esistono anche variazioni alla simmetria che non per questo tolgono qualità estetica ai pavimenti di San Marco o alle Potestà, Angeli del Guariento che reggono la bilancia pesanime¹⁰, ora al Museo civico di Padova, o traslazioni di progressioni geometriche modulari, i cui esempi dalla tarda antichità in poi sono svariati in campo decorativo.

Forme

"Non era stato Giotto a tracciare un cerchio, pensò? No questa era matematica" fa dire Hemingway¹¹ a un suo personaggio e di "circoli" nell'arte padovana ne troviamo parecchi. Da quello che regge l'impostazione strutturale della cupola del Battistero di Giusto da Menabuoi, al simbolo bernardiniano, peraltro fiammato, della lunetta nella facciata del Santo, alla già menzionata forma dell'Orto botanico.



1 - S. Giustina. Particolare dell'interno.

Dall'intreccio di tante circonferenze, secondo le cosiddette spirali di Fraser, nasce nel '500 a Venezia, quella che Rosa Mentasti Barovier definisce la "più importante invenzione del Cinquecento in campo vetraio"¹², cioè la filigrana a retortoli, lavorazione a fasce parallele di fili di vetro lattimo o colorato, variamente intrecciati a spirale, che hanno avuto fortuna grazie anche al design contemporaneo¹³.

Così spirali intrecciate rimandano alla volta della Basilica di San Marco, forse su progetto di Paolo Uccello, variazioni elicoidali fanno guardare con rinnovato interesse le scale ad elica del Semimario Vescovile di Padova e della scuola della Carità di Venezia o riecheggiano, su scala ridotta, nell'unicorno dell'arazzo fiammingo del Museo Civico degli Eremitani, la forma derivata dal dente di narvalo, carica nel passato di valenze simboliche e salutifere.

Per le altre forme: quadrati, triangoli equilateri e sferici, ellissi, romboidi, pentagoni, esagoni, le griglie e i reticoli che da esse si compongono, atti a rivestire o ricordare spazi in progressioni aritmetiche o geometriche, lascio al lettore il divertissement di individuarne numerosi esempi, ricordando che una figura geometrica può essere considerata sia in funzione del calcolo matematico, che di fini strutturali o estetici.

Solidi

Per Platone non esistevano corpi più belli dei poliedri alla cui costruzione sussistevano leggi geometriche e, aldilà della loro valenza simbolica (il tetraedro rappresentava il fuoco, l'ottaedro l'aria, l'icosaedro l'acqua, il cubo la terra), i solidi regolari vennero entusiasticamente ripresi nel Rinascimento e sviluppati nelle loro molteplici configurazioni. Ma, sui Colli Euganei, nel Padovano, è avvenuta una notevole scoperta: durante uno scavo è apparsa la raffigurazione di un dodecaedro etrusco di più di 2500 anni fa¹⁴, definito intuitivamente ben prima dei solidi platonici.

Straordinaria è per certi versi, la raffigurazione di due dodecaedri stellati, intarsiati in marmo sul pavi-

mento di San Marco sulla soglia della porta sinistra che dal narcece immette in chiesa e al centro della navata (fig. 2), opere di Paolo Uccello compiute tra il 1425/30, se si pensa che la scoperta "geometrica" di tali configurazioni va ascritta a Keplero nel 1619. Ma la basilica veneziana non è l'unica a possedere tali anticipazioni perché anche nella Chiesa di San Pantalon sono presenti tarsie marmoree di tal genere¹⁵.

Frattali e merletti

Nel 1904 il matematico svedese H. von Koche presentò una figura, esempio di curva non derivabile in nessun punto che, attraverso trasformazioni espresse algebricamente, acquista forme assimilabili alle trine veneziane. Alla base della configurazione è la teoria della misura frazionaria e la geometria dei frattali risulta adatta per studiare la complessità delle forme della natura e la loro evoluzione. È sorprendente come, dall'inserimento in calcolatore di un semplice algoritmo si siano ottenute immagini inaspettate per irregolare regolarità e complessità tanto da mutarsi in costruzioni altamente astratte, in immagini estetiche, in seguito commercializzate in video, cartoline, magliette etc. Infatti "qualsiasi iper-oggetto a n dimensioni può esser manipolato matematicamente tramite un computer"¹⁶.

Inoltre, poiché la grafica computerizzata fornisce in tempo reale al matematico l'opportunità di studiare le proprietà geometriche delle curve e delle superfici nel momento stesso in cui si operano su di esse delle trasformazioni negli spazi a tre e quattro dimensioni è possibile manipolare "una qualsiasi proiezione tramite proiezioni e rotazioni come se fosse un modello che stiamo osservando attraverso la finestra del videoterminale del nostro elaboratore"¹⁷.

Si visualizzano così fenomeni matematici difficilmente intuitibili e, in alcuni casi, si rende comprensibile l'immaginario matematico, ma i disegni esplicativi non sempre sono efficaci perché illudono di conoscere concetti astratti o aspetti della matematica moderna. Per contro alcune tendenze di arte contemporanea si basa-

no sulla grafica computerizzata, creano un diverso impatto estetico sui fruitori e la visualizzazione di "fenomeni" artistici viene a coinvolgere non solo gli artisti ma anche esperti in computer graphics e matematica in cui arte e scienza portano avanti ricerche multigruppi. □

1) Cfr., per citare solo qualche esempio, la pianta idealizzata del Maggi del 1449 a forma di cerchio, quella del Dotto, Muraglie Nuove etc. del 1623 (da A. Portenari, *Della felicità...*), quella del Viola Zanini del 1658 in cui l'Arena è un cerchio perfetto al pari dell'orto botanico, quella del de Witt del 1729 (sta in *Gallerie Agreeable du monde*), quella di anonimo (da Salmon, *Lo stato presente di tutti i paesi*) del 1751 in cui sono visibili le forme geometriche dei bastioni e quella del Valle del 1784.

Illuminante risulta inoltre la lettura di un brano tratto dal *Dialogo dei massimi sistemi* di Galileo "...per determinar, come spesse volte accade, la grandezza di diverse città, intera cognizione par di avere (alla gente) qualunque volta sanno la quantità dei recinti di quelle, ignorando che può esser un recinto eguale a un altro, e la piazza contenuta da questo assai maggiore della piazza di quello. Il che accade non solamente fra le superfici irregolari, ma fra le regolari, delle quali quelle di più lati sono sempre più capaci di quelle di manco lati, sì che in ultimo il cerchio, come poligono di infiniti lati, è capacissimo sopra tutti gli altri poligoni di egual circuito".

2) A. Marcolli, *Teoria del campo*, Milano, 1994, pp. 340-28.

3) Cfr. Kant, per cui lo spazio è una facoltà dello spirito.

4) E. Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica*, Milano, 1961, p. 53.

5) Cfr. i rilievi di Donatello al Santo o le opere musive a San Marco tratte da disegni di Paolo Uccello.

6) I suoi trattati: *Summa de Arithmetica, Geometria, Proportioni et Proportionalità* (1494) e *De Divina proportione* (1509), entrambi pubblicati a Venezia, riprendono larghi stralci di esercizi dei testi di Piero della Francesca, il *Trattato d'Abaco* e il *De corporibus regularibus*, che sembra copiato alla lettera e tradotto in volgare. È merito del Pacioli aver approfondito il problema dei rettangoli aurei e dei rapporti musicali che tanto influsso ebbero sui *Concerti* e sulle *Veneri* di Giorgione e Tiziano.

Gli Elementi di Euclide, furono pubblicati a Venezia dal Pacioli nel 1505 in latino e dal Tartaglia in volgare nel 1543; A. Durer, definito "il miglior matematico" del suo tempo, fu più volte a Venezia (1494-5, 1505) e incontrò Jacopo de' Barbari, che gli mostrò delle figure costruite con mezzi geometrici. La sua opera *Istruzioni per misurare con la riga e il compasso*, edita in Germania nel 1525, fu apprezzata in Italia tanto da averne un'edizione a Bologna nel 1570, Del modo di formare un pentagono, descritto da Alberto Durer. 1494/5.

Daniele Barbaro, *La Pratica della Perspectiva*, Venezia, 1569 Sala Bolognese, 1980, Forni.

7) H. Weyl, *Simmetria*, Milano, 1975, Feltrinelli.

8) I. Hargittai, *Simmetry: Unifying Human Understanding*, Voll. I e II, Oxford, 1986-91, Pergamon Press.

9) D. Bobisut, *Le ville dello scamozzi*, sta in *Veneto*, Ottobre, anno VI, 1995, Marano vicentino, Stocchiero sta in *Veneto* ottobre, anno VI, 1995.

10) Per il concetto di rottura o come variazione della simmetria v. M. Emmer, *La Venezia perfetta*, Venezia, 1993, Centro Internazionale della grafica di Venezia, pp. 30-35.

11) E. Hemingway, *Di là dal fiume e tra gli alberi*, Milano, 1965, Mondadori.

12) R. Mentasti Barovier, *Il vetro veneziano*, Milano 1982, Electa, pp. 91-3.

13) V. la recente mostra a Brescia (1997) di vetri di Carlo Scarpa e quelle sempre di vetri di Archimede Seguso a Palazzo Ducale a Venezia nel 1991, dove si affrontavano anche problemi di solidi di vetro.

14) A. Marcolli, *Teoria del campo*, 2, Firenze, 1991, Sansoni, p. 134.

15) D.G. Maccato, *Storia della chiesa parrocchiale e collegiata di S. Pantalon*, Venezia, 1797.

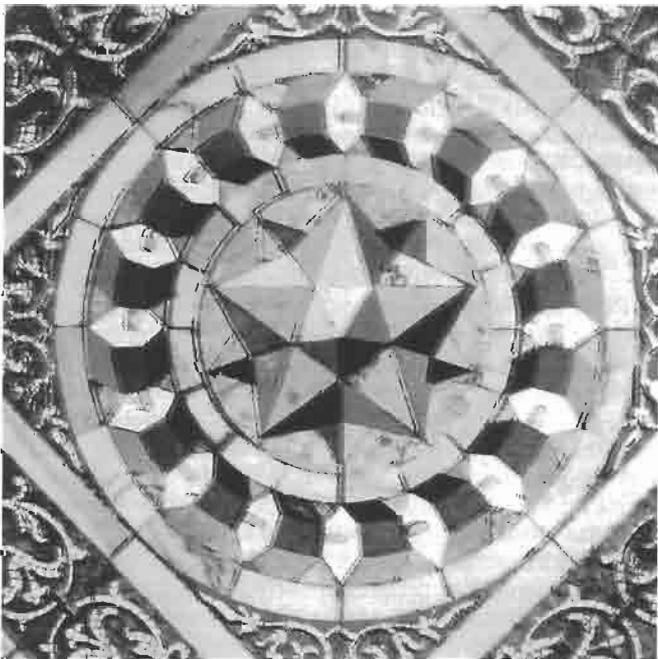
16) M. Emmer, *Arte e matematica visiva*, sta in *Arte e Matematica*, Atti del convegno di Vasto, 1997, pp. 126-135.

17) B. Mandelbrot, *Gli oggetti frattali. Forma, caso, dimensione*, Torino 1975, Einaudi.

- E. Castelnuovo, *Pentole, ombre, formiche. In viaggio con la matematica*, Firenze, 1993, La Nuova Italia.

- A. Gasbarrini, *L'arte digitale*, sta in *Arte e Matematica*, Atti convegno di Vasto 1997, pp.156-168 e bibliografia in esso contenuta.

2 - Dodecaedro stellato nel pavimento della Basilica di S. Marco.



INCONTRI A PADOVA NEI MESI DI APRILE - MAGGIO '98

Accademia Galileiana - Ente Petrarca

Lectura Petrarce e conversazioni petrarchesche

Via Accademia 7, ore 17.30

2 Aprile - "Il sonetto CCCXLIV" (Tiziano Zanato)

16 Aprile - "A proposito del Trionfo della Morte" (Alberto Tenenti)

23 Aprile - "Solea da la fontana di mia vita" (Beatrice Bartolomeo)

30 Aprile - "Il sonetto CLXVIII" (Maria Luisa Doglio)

Accademia Internazionale della Cultura e delle Arti,

Dipartimento Musica - Villa Contarini - Piazzola sul Brenta, ore 11.00

3 Maggio - José Angel Ramirez Ragoitia - chitarra

10 Maggio - Ensemble di chitarre "Sesta in re"

Direttore José Angel Ramirez (Paolo Altafini - Tullio Carboni
Giuliano Lazzaroni - Davide Mazzoni - Laura Pasquali)

17 Maggio - Duo Flauto Chitarra

Valeria Astolfi - flauto, Maria Silvia Massimi - chitarra

24 Maggio - Mediterraneo Sax Quartet

(Francesco Gallo - Emiliana Sanzio - Luigi Cioffi - Stefano Montella)

31 Maggio - Monica Fioravanti - arpa

Casa di Cristallo - Via Altinate 114 - 116, ore 17.00

20 Aprile - "Il pesce elettrico" (Enrico Fovanna)

27 Aprile - Discussione sulla collana "Voci negate" e "Trilogia della fanciulla" di Neera, in occasione della riproposta del romanzo "Lydia" (Paola Azzolini e Gian Luca Baio)

4 Maggio - "Serate d'inverno" e "Il tramonto d'un ideale" (Adriana Chemello e Luciana Tufani)

11 Maggio - "Il recupero della Valle Millecampi (Andrea Colasio) con diapositive.

Centro Turistico Giovanile "La Specola"

Studio Teologico del Santo, ore 17.30

XIV Corso - "Antichi ospedali e luoghi di assistenza a Padova - Storia e arte"

3 Aprile - "Lo spedale giustiniano" (Daniela Bobisut)

17 Aprile - "Chiesa di S. Francesco e Scuola della Carità" (Visita guidata dagli animatori culturali ambientali)

28 Aprile - "Ospedale Giustiniano. S. Maria ad Nives e Ca' Lando" (Visita guidata dagli animatori culturali ambientali)

8 Maggio - "I presidi antitubercolari nella Padova di inizio secolo" (Giuliano Lenci)

12 Maggio - "Chiesa di Ognissanti e la ruota per gli infanti abbandonati" (Visita guidata dagli animatori culturali ambientali).

Circolo Storici Padovani

Cinema Excelsior, ore 16.30 - Tel. 655719

4 Aprile - "La via della seta, un grande viaggio lungo le antiche carovaniere" (Anna de Pieri) (con diapositive)

18 Aprile - "Una natura morta 'viva': la canestra di Caravaggio alla pinacoteca Ambrosiana di Milano" (R. Mambella) (con diapositive)

27 Aprile - Sala della Gran Guardia ore 9.30: "Convegno sulla storia, arte e progetti della piazza dei Signori" (Sante Bortolami, Andrea Calore, Marco Maffei, Adriano Verdi).

Convegni Maria Cristina

c/o Antonianum - Centro giovanile, ore 16.30

21 Aprile - XVII Edizione Premio Letterario Convegni Maria Cristina: riunione della giuria locale per esaminare le opere di narrativa italiana segnalate. Il premio verrà assegnato il 19 maggio nella Protomoteca del Campidoglio

28 Aprile - Problemi energetici ed inquinamento ambientale prof. Lino Mattarolo

12 Maggio - Il Giubileo cristiano prof. Alberto Vecchi

26 Maggio - Incontro con Don Roberto Bevilacqua all'Opera della Provvidenza Sant'Antonio

Dante Alighieri

6 Aprile, ore 21.00 - Museo Civico - Presentazione del libro "Padova Felix. Atlante Iconografico della Cappella di Giotto" (Anna Maria Spiazzi, Davide Banzato, Luisa Scimemi)

22 Aprile, ore 17.00 - Loggia Amulea - "Il lavoro dell'uomo, crisi di senso e di modernità" (Alessandro Dri)

Iniziativa "Uselli Ruzza" - via M. Sanmicheli, dalle ore 16.00 alle 19.00

Seminario di aggiornamento per docenti delle scuole medie superiori della provincia. "La cultura della negazione da Leopardi al Novecento"

21 Aprile - "Buzzati o il brivido stregato" (Antonia Arslan)

28 Aprile - "Vitalità e negatività nella narrativa degli ultimi vent'anni" (Giulio Mozzi)

Istituto di cultura Italo - Tedesco

Via dei Borromeo 16, ore 18.00 - Tel. 663474-663332

5 Maggio - "Il problema etico nell'indagine filosofica occidentale con particolare riguardo al pensiero tedesco. Le più recenti e stimolanti proposte" (Stefano Martini)

6 Maggio, ore 17.30 - Ciclo cinema - film "Rapacità" (dott. Umberto Bodoni)

12 Maggio - Ciclo "La pittura tedesca dalle origini al '500" - "I Maestri del ritratto: Hans Holbein" (Sergio Ferro Jessi)

19 Maggio - Ciclo "La grande stagione del Lied Tedesco - R. Wagner" (Ovidio Paghione)

26 Maggio, ore 17.30 - Ciclo cinema - film "Aguirre furore di Dio" (Umberto Bodoni)

28 Maggio - Ciclo "Incontro con l'Opera Lirica Werther" (Ovidio Paghione)

Università Padovana dell'Età Libera (UPEL)

Istituto Tecnico Commerciale "P.F. Calvi", ore 15.30

- Ciclo "Padova tra ieri e oggi"

8 Aprile - "Antenore tra Storia e Leggende" (Lorenzo Braccesi)

15 Aprile - "Musiche e balli della tradizione popolare veneta" - canta Roberto Braccesi

22 Aprile - "Padova in celluloide" (G.B. Brunetta - Mirco Melanco)

29 Aprile - "I veneti nel mondo" (Associazione "Padovani nel Mondo")

- Ciclo "La Costituzione Italiana vecchia e nuova"

6 Maggio - film "Salvatore Giuliano" (Antonio Rubini)

13 Maggio, ore 16.00 - "La donna e la Costituzione Italiana" (Giuliana Beltrame)

20 Maggio, ore 16.00 - "La Costituzione Italiana e la nuova" (Sara Caon)

- Ciclo "La Parola ai Corsisti"

27 Maggio, ore 16.00 - "Tracce di memoria" (Franco Busetto)

3 Giugno, ore 16.00 - "Melodramma e vita vissuta" (Fedora Minto)

10 Giugno, ore 15.30 - film "Pretty woman" (Antonio Rubini)

Università Popolare

Camera di Commercio ore 17.30 - Tel. 8755474

1 Aprile - "La spiritualità nel '600 veneto" (Alberto Vecchi)

8 Aprile - Gran Guardia - "Roma il grande teatro barocco" (Camillo Semenzato)

15 Aprile - "Galileo scienziato e filosofo naturale (Paolo Campogalliani)

22 Aprile - Gran Guardia - "La drammatica avventura del Caravaggio" (Camillo Semenzato)

29 Aprile - "Immagini di Galileo e dell'impresa scientifica nella storiografia dell'ultimo trentennio" (Mario Quaranta)

6 Maggio - "La scienza nella letteratura dopo Galileo"

14 Maggio - Gran Guardia - "Galileo, Bruno, Campanella, di fronte al potere della Chiesa, ovvero tre processi politici" (Mario Quaranta)

20 Maggio - "1798, dopo Campofornio: gli Austriaci a Padova" (G. Monteleone)

27 Maggio - Chiusura anno accademico - Documentario "Carosello due" (Silvio Basso).

