

PADOVA

e il suo territorio



Sped. in A.P. - 45% - Art. 2, Comma 20/B, Legge 662/96 - Filiale di Padova

Taxe Percue - Tassa Riccessa - Padova C.M.P.

in caso di mancato recapito, rinviare all'Ufficio Postale di Padova C.M.P., debitore del conto, per la restituzione al mittente che si impegna a pagare la relativa tariffa.

ANNO XVI

90

APRILE 2001

rivista di storia arte cultura

PADOVA

e il suo territorio

5

Editoriale

6

Padova nell'età di Dante e di Giotto

Antonio Rigon

10

Economia e società nella Padova Comunale

Silvana Collodo

13

Una nuova visione del mondo negli affreschi della Cappella degli Scrovegni

Maria Beatrice Autizi

17

Notai e giudici letterati nella Padova del primo Trecento

Giorgio Ronconi

21

Sulla decorazione interna del Palazzo della Ragione

Francesca Flores D'Arcais

25

Restauro nel "bello e meraviglioso edificio del Palazzo della Ragione"

Anna Maria Spiazzi

27

L'oreficeria a Padova nell'età di Giotto

Giovanna Baldissin Molli

30

Giotto e la miniatura a Padova

Marta Minazzato

32

Le monete di Giotto

Bruno Callegher

34

Guariento

Davide Banzato

38

Una giornata del Petrarca a Padova

Antonio Daniele

41

La Chiesa e l'Ospitale di Sant'Antonio di Vienne

Paola Tosetti Grandi

46

Sul ciclo pittorico di Giusto nel Battistero della Cattedrale

Claudio Bellinati

48

La Cappella di San Giacomo al Santo e il suo restauro

Luca Baggio - Costanza Scarano Argirò

52

Jacopo da Verona

Giovanna Mori

55

Parole padovane

a cura di Manlio Cortelazzo

56

Osservatorio di Padova e il suo territorio

57

Rubriche

PADOVA

e il suo territorio

Presidenza

Dino Marchiorello

Direzione

Luigi Montobbio (dir. resp.), Giorgio Ronconi (dir. scientifico),
Paolo Baldin (dir. amm.)

Redazione

Giuseppe Iori, Luciano Morbiato,
Luisa di San Bonifacio Scimemi, Gabriella Villani, Mirco Zago

Consulenza culturale

Antonia Arslan, Sante Bortolami, Andrea Calore,
Francesco Danesin, 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,
Unindustria Padova,
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

Amici del Museo, Amici della Musica,
Associazione Culturale Artistica Città di Padova,
Associazione "Lo Squero",
Associazione Italiana di Cultura Classica,
Associazione Lombardo Veneto, A.V.O., Casa di Cristallo,
Comitato Difesa Colli Euganei,
Comunità per le Libere Attività Culturali,
Consulta Femminile del Comune di Padova,
Convegni Maria Cristina, Ente Petrarca, Fidapa,
Gabinetto di Lettura, Gruppo del Giardino Storico,
Gruppo "La Specola", Gruppo letterario "Formica Nera",
Italia Nostra, Istituto di Cultura Italo-Tedesco,
Progetto Formazione Continua, Società "Dante Alighieri",
Storici Padovani, UCAI, Università Popolare, U.P.E.L.
The Andromeda Society

Progettazione grafica

Claudio Rebeschini

Editore e stampatore

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

Direzione, redazione, amministrazione

35137 Padova - Via Montona, 4 - Tel. e Fax 049 87.50.550
c/c p. 17772351 «La Garangola» - Padova

Autorizzazione Tribunale di Padova

Registrazione n. 942 dell'11-4-1986

Abbonamento annuo: 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:

Giotto: *Risurrezione di Gesù* (Padova, Cappella degli Scrovegni).



Concepito come un codicillo alla mostra "Giotto e il suo tempo", che sta deponendo la sua veste ufficiale ma che continuerà a proporsi nella sua quotidianità, e non soltanto per un pubblico d'occasione, questo fascicolo monografico intende anch'esso ricollegarsi ad uno dei periodi più splendidi e vivaci della storia padovana.

Il Trecento si aprì infatti quando già da un quarantennio sventolava su Padova il gonfalone crociato del libero comune, fautore di un eccezionale risveglio economico, e si doveva concludere sotto l'insegna del carro carrarese, ormai prossimo a lasciare il campo al leone marciano.

Come avviene sovente, la raggiunta prosperità ebbe una parte determinante nella crescita culturale e artistica della città. Senza il denaro, pubblico e privato, non sarebbero sorti edifici imponenti come il Santo e il Salone, Giotto non si sarebbe posto al servizio di Enrico Scrovegni (ma anche dei frati antoniani e della municipalità) e Petrarca non avrebbe accolto l'invito di Giacomo II da Carrara e poi di Francesco il Vecchio.

Se fu per un caso che lo Scrovegni si imbattesse in un pittore geniale nel momento più felice della sua maturazione artistica, o che l'anziano Petrarca decidesse di ricostruire sui Colli Euganei la tranquilla dimora di Valchiusa, non fu un caso l'affermarsi della grandezza di Padova medievale. Grandezza che non va attribuita soltanto a questi fortunatissimi eventi, che le hanno fatto acquistare un'aureola di universalità, ma che va ricercata nell'intraprendenza e nell'operosità dei suoi cittadini e nella saggezza dei suoi governanti, solleciti nel promuovere e nel guidare il suo sviluppo nei diversi aspetti della vita sociale e produttiva.

Lo confermano molte altre testimonianze di storia e di cultura, anche se sono i vari cicli pittorici ad imporsi all'ammirazione di tutti. Ce li hanno conservati alcuni luoghi di culto voluti e finanziati da privati, che per la loro particolare destinazione, e per la raffinatezza dell'esecuzione hanno resistito alle insidie del tempo e degli uomini. Le cappelle-mausoleo degli Scrovegni, dei Carraresi e di altri magnati, anche non padovani, al Santo sono diventate così altrettante tappe di un suggestivo itinerario artistico che mette in mostra il volto più appariscente di una città tra le più colte e fiorenti del secolo.

Ringraziamo chi nelle pagine seguenti ha voluto offrirci qualche spunto di questa inesauribile storia.

G.R.

PADOVA NELL'ETÀ DI DANTE E DI GIOTTO

ANTONIO RIGON

*Città e territorio alla fine dell'età comunale.
Le classi sociali, l'organizzazione politico-amministrativa
e il suo apogeo economico e culturale.*

Un'iscrizione ottocentesca posta sulla facciata di palazzo Romanin-Jacur, in piazza Antenore, ricorda che lì avrebbe abitato l'Alighieri, ospite della famiglia da Carrara e confortato dall'amicizia di Giotto. Nulla prova la dimora del poeta presso i Carraresi e priva di fondamento, è anche la notizia che egli avrebbe studiato a Padova verso il 1285. Resta però la testimonianza autorevole di Benvenuto da Imola, commentatore trecentesco della "Divina Commedia", secondo il quale Dante si sarebbe incontrato con Giotto che stava dipingendo la cappella degli Scrovegni: "Accidit autem semel, quod cum Giottus pingeret Padue, adhuc satis iuvenis, unam cappellam in loco ubi fuit olim Theatrum sive Arena, Dantes pervenit ad locum. Quem Giottus honorifice receptum duxit ad domum suam". Forse l'Alighieri, che fu a Verona e forse a Treviso, soggiornò anche a Padova tra il marzo del 1304 e l'ottobre 1306, come sembra dimostrare la conoscenza che, nella *Divina Commedia*, mostra di avere di ambienti e di personaggi padovani (da Jacopo da Sant'Andrea, posto all'*Inferno* tra gli scialacquatori, a Reginaldo Scrovegni usuraio), ma certamente non amò il clima politico padovano, segnato da un convinto guelfismo e dalla orgogliosa rivendicazione delle libertà comunali anche in prospettiva antiscaligera e antimperiale. Sul piano linguistico, nel *De vulgari eloquentia*, Dante mise in rilievo i difetti del volgare padovano, duro e privo di grazia, che non si prestava a rivestire di forma un'opera di alta poesia; soprattutto rimase estraneo all'entusiasmo filologico, al gusto antiquario e archeologico, all'appassionata imitazione dei classici che spinse gli eruditi padovani del suo tempo alla ricerca febbrile di codici e di testimonianze dell'antichità.

I decenni tra la fine della "tirannide" di Ezzelino da Romano (1256) e l'inizio della signoria carrarese (1318) più che l'età di Dante sono in realtà per Padova l'epoca, culturalmente splendida, che prelude e apre la strada al Petrarca e all'Umanesimo.

La città è tra le poche in Italia a poter disporre di una specie di guida particolareggiata risalente al XIV secolo. Giovanni da Nono, giudice e cronista padovano del primo Trecento, nella *Visio Egidii regis Patavie*, operetta in prosa composta fra il 1314 e il 1318, descrive mura, porte, edifici pubblici. Egli immagina che un angelo

appaia al leggendario re di Padova, Egidio, profugo a Rimini dove si era sottratto alla persecuzione di Attila. Dopo avergli consegnato un libretto contenente la previsione dei futuri destini delle città, l'angelo illustra al sovrano l'aspetto che avrebbe assunto nei secoli successivi. Presenta la cerchia delle mura, le porte, la basilica di S. Antonio, il Palazzo della Ragione, gli edifici comunali e le botteghe ove si vendevano le merci più diverse. Questa fonte letteraria può essere utilmente integrata con documenti iconografici. Un affresco di Giusto dei Menabuoi, databile attorno al 1382, della cappella del beato Luca Belludi nella basilica di S. Antonio, ci mostra il Santo che appare al fedele compagno fra Luca per annunciargli la liberazione da Ezzelino della città, che, in una veduta prospettica, è rappresentata con le sue mura, le sue torri, i suoi palazzi.

Grazie a queste rappresentazioni e a una documentazione d'archivio abbastanza ricca è dunque possibile conoscere piuttosto bene sia la città di pietra (edilizia, assetti urbanistici) sia la città vivente (comunità, vita sociale).

Studi accurati hanno mostrato che, nel corso del Duecento la popolazione padovana crebbe da 10-12 mila abitanti a 30-35 mila. Dal punto di vista demico si può quindi considerare una città di dimensioni medie. Le metropoli come Venezia, Milano, Firenze superavano i centomila abitanti; Bologna ne contava attorno ai cinquantamila, ma Torino oscillava tra i 2500 e i tremila. Come Padova erano Napoli e ... Londra.

La crescita è attestata anche dalla fondazione di nuove parrocchie che da 19 (inizi XIII sec.) passano a 28 (inizi XIV sec.). L'aumento del numero degli abitanti fece sì che, attorno al nucleo più antico delle città, racchiuso entro un'ansa del fiume Bacchiglione e circondato da una prima cinta muraria, sorgessero nuovi borghi via via fortificati (Porciglia, Rudena, Ognissanti, Contrà, Vanzo). Sino al 1195 ci si era limitati a perfezionare un tradizionale sistema di terrapieni e fosse con siepi e palizzate attorno all'anello fluviale; dal 1195 inizia la costruzione di mura portata a termine nel corso del Duecento. Nelle mura, secondo il Da Nono si aprivano 19 porte, quattro delle quali erano considerate più importanti (Altinate, Torricelle, S. Giovanni, dei Molini).

Al suo interno la città duecentesca doveva apparire come un immenso cantiere. Nel giro di alcuni decenni,

oltre alle mura si innalzano palazzi, torri, chiese; si costruiscono ponti e strade, si scavano canali.

Molto più di quanto non appaia ora, la Padova medioevale è anche città d'acque. Canali e corsi d'acqua oggi interrati la attraversavano. Accanto alle piazze, alle strade, ai vicoli, dobbiamo immaginare anche una rete di canali scavalcata da antichi ponti romani, da più recenti costruzioni e, di quando in quando, interrotti da mulini, componente di rilievo del paesaggio urbano medioevale. Amministrativamente, fin dal 1202 la città viene divisa in quattro quartieri (Duomo, Ponte dei Molini, Altinate, Torricelle), ognuno dei quali comprendeva circoscrizioni minori (cinque centenari ciascuno suddiviso in contrade). Con finalità fiscali, giudiziarie e di leva queste ripartizioni si proiettavano anche sul territorio. Ad esempio gli Statuti prevedevano che, per il finanziamento di lavori pubblici e per il sostentamento dell'esercito, i villaggi del territorio versassero le quote previste ai responsabili del centenario cittadino al quale il villaggio afferiva.

Il sigillo comunale, utilizzato dal 1256 al 1405, riporta la scritta: "Muson, mons Athes, mare certos dant michi fines", che precisa i confini storici del territorio: il Muson, affluente del Brenta a nord est, i colli Euganei a sud-ovest, l'Adige a sud, una fascia a est verso il mare. Per densità di popolazione, aspetti urbanistici e amministrativi e articolazione sociale alcuni tra i principali centri del territorio hanno caratteristiche urbane (quasi città). In particolare Monselice, antico "castrum" bizantino, conta circa 5450 abitanti nel 1281.

Nello stesso periodo Piove di Sacco, corte regia prima del Mille, ne ha circa 3500; Este, l'antica *Atheste*, castello degli Estensi e poi di Ezzelino da Romano sino alla conquista padovana nella seconda metà del Duecento, circa 2050; Cittadella, borgo franco fondato nel 1220 dal Comune a difesa del territorio verso Treviso, dove i Trevigiani avevano fondato Castelfranco, meno di tremila. Con questi centri maggiori coesistono numerosi castelli e grandi monasteri ancora relativamente fiorenti come S. Maria di Praglia (cluniacense), S. Stefano di Carrara, S. Maria della Vangadizza (camaldolese). Primo monastero cittadino resta l'antica abbazia di S. Giustina.

Fra città e territorio l'osmosi è profonda: la ricchezza della prima è legata strettamente al secondo. Rispetto al suo contado, che è ricco e complementare nelle sue parti (vite, ulivo, attività estrattive sui colli; derrate agricole con tendenziale surplus di frumento in pianura), la città, in regime di monopolio, esercita la funzione di esclusivo centro di scambio e di distribuzione, grazie anche ad una buona rete di strade e canali navigabili, come quello di una ventina di km che tra il 1190 e il 1201 fu scavato fra Padova e Monselice. Il protezionismo cittadino si manifesta anche con la proibizione ad altri centri (tranne Cittadella ed Este) di tenere mercato e con la difesa delle proprietà dei "cives" e degli enti ecclesiastici cittadini nel territorio. In realtà nobili e borghesi padovani, uomini di legge e delle corporazioni, sono essenzialmente proprietari terrieri.

Famiglie di antica tradizione militare, uscite indenni o quasi dalla dura esperienza della dominazione ezzeliniana e legate alla *pars* della Chiesa e degli Estensi, costituiscono la classe dirigente padovana, assieme ad un ceto di più recenti proprietari terrieri e di prestatori di denaro, a volte assai ricchi, che pure investono parte



Chiesa degli Eremitani, Tomba di Ubertino da Carrara. Modellino della città di Padova (1350 ca).

delle loro sostanze in possedimenti fondiari e castelli. Appartengono a questa élite, ma ad un livello più basso di ricchezza, gli uomini di legge e dell'amministrazione, anch'essi interessati all'investimento fondiario.

Grazie alla forza militare e ad una rete di clientele variamente ramificata, la vecchia aristocrazia terriera, facilmente individuabile grazie alle liste contenute nelle leggi antimagnatizie precedenti e posteriori al periodo ezzeliniano, continua a mantenere posizioni di potere nel contado e peso politico nella vita cittadina. L'esempio più vistoso riguarda i Carraresi che si dicevano di discendenza tedesca risalente all'XI secolo, e che nel secolo successivo esercitavano, quali conti, la giurisdizione in un'area a sud di Padova, facente capo ai villaggi di Carrara e di Pernumia. Nel corso del Duecento essi rafforzarono la propria presenza patrimoniale nella stessa Carrara, nel castello di Agna, lungo l'Adige e si stabilirono in città, contraendo matrimoni di prestigio (con i genovesi Fieschi, i veneziani Gradenigo, i milanesi Della Torre), gettando le basi della futura signoria su Padova. Altre famiglie, come i Dalesmanini, antica casata potente già nel XII secolo, inserita fra i vassalli del vescovo e nelle più alte cariche del comune, detentrici di giurisdizioni signorili e proprietaria di una gran quantità di beni terrieri tra Padova e Venezia, dopo un periodo di offuscamento, durante la denominazione di Ezzelino da Romano, ripresero un ruolo eminente nella seconda metà del secolo, esercitando un netto predominio politico. E se Speronella Dalesmanini, madre inquieta (si sposò più volte) di quel Iacopo da Sant'Andrea che Dante collocò tra gli scialacquatori, inseguiti e sbranati da avido cagne nel canto XIII dell'*Inferno*, nel XII secolo, già prima del figlio, aveva contribuito a dilapidare il patrimonio familiare, un secolo dopo i discendenti si arricchirono col prestito usurario, esercitato alla grande soprattutto verso il comune di Vicenza. Proprio con l'usura antiche prestigiose famiglie riuscirono a conservare con la ricchezza una buona dose di potere. Così i Lemici, già grandi nel XII secolo, si distinsero nella seconda metà del XIII per l'attività di prestito soprattutto a Gerardo da Camino, signore di Treviso, e al comune di Vicenza, così che Dante scelse uno di loro, Vitaliano, per rappresentare gli usurai nel canto XVII dell'*Inferno* assieme a Reginaldo Scrovegni.

A differenza dei Lemici, gli Scrovegni furono gente nuova, legata al vescovo. Il personaggio ricordato da Dante fu agente del vescovo Giovanni Forzaté e si



Basilica del Santo. Cappella Conti: Padova trecentesca, dall'affresco di Giusto de' Menabuoi (part.).

segnalò per i grossi prestiti fatti al signore di Treviso e al comune di Vicenza tra il 1282 e il 1297. Prestatori furono i figli Manfredo, Enrico e il nipote Pietro che, sfruttando le potenti relazioni familiari contratte, misero assieme un embrione di sistema bancario per aumentare il capitale. Alla fine del Duecento, tuttavia, abbandonarono le attività di prestito per impegnarsi nell'acquisto di terre, trasformandosi in proprietari, acquisendo castelli, ostentando la propria grandezza e pietà religiosa con gesti magnanimi. Come è noto, si deve ad Enrico Scrovegni l'erezione della cappella dell'Annunziata, fatta costruire tra il 1304 e il 1305 con gli affreschi di Giotto a suffragio dell'anima del padre Reginaldo.

Alla nobiltà di antica origine si affiancarono dunque nuovi proprietari, mentre interesse per la terra mostrarono anche esperti di diritto e detentori di cariche comunali, che investivano in beni fondiari parte dei proventi della professione.

Possesso della terra, prestito del denaro, redditi derivanti dallo svolgimento di funzioni amministrative sono le principali fonti di ricchezza della classe diri-

Costruttori di città. Dal libro dei Numeri della Bibbia istoriata padovana (ms. Add. 15277 della British Library).



gente padovana. Con l'eccezione del settore dei mulini e nonostante l'incipiente decollo di quello tessile (lino e lana), le attività industriali ebbero uno sviluppo modesto mentre il commercio, legato al mercato locale, non si inserì in maniera significativa nelle correnti del grande traffico internazionale. Di conseguenza, diversamente da altre città, il ceto mercantile risultò in Padova piuttosto debole e di scarso peso nella vita economica e nella direzione politica del comune. Gli uomini delle corporazioni artigiane, d'altra parte, non entrarono mai stabilmente nel gruppo dominante né riuscirono ad assumere il monopolio della vita politica.

Le corporazioni non furono tuttavia semplici associazioni di mestiere e furono in grado di esercitare la loro influenza negli organismi politici comunali. In particolare esse riuscirono a svolgere un ruolo politico, pur senza arrivare mai ad una vera e propria presa di potere, attraverso la "comunancia populi Paduani", vale a dire «il complesso vario e multiforme di tutti i "cives" godenti giuridicamente dei diritti politici di cittadinanza». Ai membri delle corporazioni era anzi riservata una quota delle cariche direttive: su dodici anziani che reggevano la "comunicancia" e la rappresentavano nei consigli del comune, costituendo di fatto dal 1276-1280 il primo organo del potere pubblico cittadino, otto erano scelti tra i componenti delle associazioni di mestiere. Va detto tuttavia che non tutte le arti né tutti i cittadini erano membri della "comunancia", dalla quale erano escluse sia le categorie che non raggiungevano una soglia minima di imponibile sia quelle che superavano un tetto massimo. Estromessi questi gruppi sociali, la "comunancia" era dunque espressione della borghesia più che del popolo come noi oggi l'intendiamo.

Se questa è la base sociale organizzata del Comune, suoi organi costituzionali erano il podestà, eletto annualmente con poteri esecutivi, giudiziari e militari, il Consiglio maggiore, composto a partire dal 1277 da mille membri, detentore del potere legislativo, il Consiglio minore (40 e poi 60 membri), i cui compiti erano di vagliare e approvare le proposte del podestà da sottoporre al Consiglio maggiore. Giudici, notai e una rete di ufficiali minori (stimatori, ingrossatori, cancellieri ecc.) e podestà delle terre soggette presiedevano agli uffici criminali, si occupavano dell'amministrazione, del fisco, dell'esercito. L'accesso alle cariche pubbliche era tuttavia precluso a coloro che nel pagamento delle imposte non raggiungevano il minimo richiesto dagli statuti.

In una situazione in cui una fetta della popolazione veniva esclusa dalla partecipazione alla vita politica e dall'amministrazione della cosa pubblica e non tutte le arti si collocavano politicamente sullo stesso piano, era inevitabile la spinta dei ceti più deboli e soprattutto delle associazioni di mestiere meno rappresentate e protette ad acquistare maggiori spazi nel Comune. Non a caso nel 1293, in un momento di crisi nei rapporti con gli Estensi e di temuti disordini interni, le arti diedero vita ad una nuova forza (perfezionata nel 1295), con connotazioni militari e poi sempre più politiche, che riuniva tutte le corporazioni ("Unione delle fraglie") allo scopo dichiarato di mantenere la città di Padova e il suo distretto in condizioni di pace, come Comune libero dalla dominazione di qualunque tiranno, ma in realtà per costituire un gruppo istituzionalizzato di pressione e difesa degli esponenti minori della "comunancia populi Paduani".

Potente comune, Padova sottomise ad un controllo sempre più stretto il contado, estese nel 1266 il proprio

patronato su Vicenza e nel 1308 conquistò Rovigo. Espandendosi verso ovest e verso sud, entrò però in rotta di collisione con gli Scaligeri di Verona, con gli Estensi e con Venezia. All'interno l'assetto politico si presentava come una costellazione di poteri in difficile equilibrio tra loro. La lotta politica assumeva le caratteristiche dello scontro di fazioni che, sotto l'insegna del gulfismo e del ghibellinismo, coinvolgevano magnati e popolari, uniti spesso da vincoli di clientela e da una rete di relazioni, a più livelli: di contrada, di fazione, di interessi economici dentro e fuori Padova. Torbidi, tumulti e complotti si registrano nel 1265, 1279, 1281, 1312, 1313, 1314 e preludono alla fine del periodo comunale. Nonostante questi episodi e momenti di crisi, sino al 1318 si mantennero tuttavia le libertà comunali. Contemporaneamente si ebbe uno straordinario sviluppo culturale. L'Università dopo il periodo ezzeliniano tornò ad essere centro di attrazione per professori e studenti di ogni parte d'Italia e d'Europa; notai e giudici del comune animano la vita intellettuale. Attorno a Lovato Lovati (1241-1309), giudice, podestà di Vicenza, commentatore delle tragedie di Seneca, autore di un poema latino su Tristano e Isotta, si raccolse un cenacolo di amici, innamorati della antichità classica, ricercatori appassionati di codici, fervidi imitatori degli scrittori dell'antica Roma. Ad essi (Rolando da Piazzola, Zambono di Andrea, Albertino Mussato) si deve la prodigiosa fioritura del primo umanesimo padovano, consacrato dall'incoronazione solenne di Albertino Mussato, nel dicembre del 1315, a storiografo e poeta.

Amici di questi letterati furono personaggi della statura di Pietro d'Abano (1250-1315), medico e filosofo, seguace delle dottrine di Averroé, studioso di Aristotele, docente di astronomia e di matematica, viaggiatore indefesso (da Padova a Costantinopoli e a Parigi), condannato dall'Inquisizione per eresia; e Marsilio da Padova (1275 circa-1343), medico, professore di teologia e rettore alla Sorbona, autore del "Defensor pacis", una delle più alte espressioni del pensiero politico medioevale.

Cappella di S. Giorgio: Altichiero, Fuga in Egitto (part.).



Il rinvenimento della supposta tomba di Antenore (1283) e il rilancio della sua leggenda si inserirono con naturalezza in questo contesto culturale; ma si raccordavano anche con la più generale tendenza a ricercare simbolici patronati che, collegando antichissime radici e realtà moderne, dessero alla città e al Comune un'identità rinnovata. È significativo che, nonostante il durissimo scontro che a partire dal 1265 e soprattutto negli anni ottanta oppose il clero al Comune a causa delle immunità fiscali e giurisdizionali rivendicate dagli ecclesiastici, si intensificasse il culto dei santi patroni. A S. Prosdocimo e a S. Giustina, antichi protettori della città e della diocesi, si aggiunse S. Antonio, al cui intervento miracoloso fu attribuita la liberazione di Padova da Ezzelino e in onore del quale con apposito statuto si decretò una pubblica processione di ringraziamento da tenersi ogni anno nell'ottava della festa del santo, giorno nel quale la città era stata liberata. Sul finire del secolo rinverdi il culto per S. Daniele, il cui corpo nel 1295 venne traslato nella cappella della cattedrale fatta costruire dall'arciprete Giovanni dell'Abate. Nonostante il cauto atteggiamento della Chiesa locale e del Papato, il Comune appoggiò vigorosamente il culto per il beato Antonio Pellegrino, morto nel 1267, e attorno al quale si coagularono già nel XIII secolo devozione e patriottismo municipale.

Non mancò chi, tra gli ecclesiastici, avvertì presto il pericolo di concorrenza tra fondazione laica e fondazione religiosa della città: "Hedificatio enim civitatis Paduane facta per beatum Prosdocimum prevaluit illi quam fecit Antenor, prevaluit Prosdocimus Antenori". Così scriveva un anonimo predicatore del primo Trecento, esaltando la prevalenza per fama e dottrina di S. Prosdocimo su Antenore, la superiorità della fondazione vescovile su quella dell'eroe troiano. Ma nella Padova di Lovato e del Mussato, di Marsilio e di Pietro d'Abano il nome di Antenore era destinato a rimanere e a legarsi per sempre, assieme a quello dei santi patroni, ai destini della città. □

Cappella di S. Giorgio: Altichiero, Decollazione di san Giorgio (part.).



ECONOMIA E SOCIETÀ NELLA PADOVA COMUNALE

SILVANA COLLODO

*Dall'iniziale sfruttamento del suolo all'affermazione delle attività industriali.
L'organizzazione socio-istituzionale della città, che portò all'erezione
del prestigioso Palazzo comunale e al consolidarsi dello Studium generale.*

Secondo stime basate su documentazione del 1320, la popolazione di Padova contava a quel tempo 35-40 mila unità. Si trattava di un numero di abitanti assai ragguardevole, in particolare se confrontato con il panorama degli insediamenti urbani in Europa. In ambiente italiano, peraltro, quel valore di stima corrispondeva a posizioni mediane nella graduatoria demografica dei centri urbani. Padova, infatti, veniva a collocarsi su gradini assai lontani dai vertici di Venezia, Firenze, Milano (città che contavano 100.000 e oltre abitanti) ma anche al di sotto di più di una città d'area padana e pure, con tutta probabilità, al di sotto della non lontana Verona che aveva raggiunto i 40 mila abitanti ancora ottant'anni prima e cioè in piena fase ascendente della curva demografica d'area europea¹.

Le dimensioni contenute della popolazione padovana non devono meravigliare. Al di là del ritardo accumulato nei secoli altomedievali, a causa della sua quasi completa distruzione per l'effetto congiunto dei disordini connessi con l'invasione e con l'insediamento delle genti longobarde e della furia devastatrice dei fiumi – *in primis* del *Medoacus* o paleo-Brenta –, la città venne a trovarsi penalizzata dalla particolare configurazione assunta dal sistema economico del periodo. Quando si sia ricordato che il fattore trainante dello sviluppo economico fra alto e pieno medioevo era costituito dal commercio e specialmente dal commercio su lunga distanza, risulterà evidente che i percorsi del traffico attivati dal porto di Venezia con l'entroterra, il mondo alpino e transalpino avevano confinato Padova in una posizione eccentrica e dunque periferica. Ne conseguì, insieme con l'impossibilità a godere dei benefici diretti della circolazione delle merci, l'estraneità della città ai processi di innovazione produttiva che si diffondevano tramite le vie dei mercanti.

Lo scarto registratosi a Padova sui tempi della crescita economica trova precisa testimonianza nella cronologia dello sviluppo della manifattura tessile². In proposito basta un rapido confronto con la situazione di Verona. Mentre, infatti, in questa città, la produzione di fustagni, mezzelane, pannilana era stata oggetto di intenso potenziamento ad opera delle autorità locali fin dalla metà circa del XII secolo – così che i prodotti veronesi già nel Duecento avevano conquistato il mercato italiano –, nel centro euganeo le autorità cittadine intrapresero iniziati-

ve di promozione e incentivazione del prodotto tessile di qualità non prima degli ultimi decenni del XIII secolo. Avvenne così che la piena maturazione dell'industria padovana ritardasse fino all'avanzato Trecento e, ancora, che soltanto in pieno Trecento si affermassero la monetazione locale e l'attività bancaria.

In attesa che diventassero attuali le mete testè ricordate, lo sviluppo economico aveva seguito le strade più tradizionali e più lente dello sfruttamento del suolo a fini agrari. Al riguardo, indicazioni eloquenti risalgono al secolo XI, grazie a notizie sulla cultura intensiva del lino (pianta tessile di importanza antica), che era praticata specialmente nel territorio della Saccisica. La svolta diretta all'incremento della produzione cerealicola si situa invece nei decenni centrali del secolo successivo, quando appunto si moltiplicano le testimonianze su disboscamenti, dissodamenti, bonifiche e su imprese di controllo del regime delle acque, imprese che culmineranno – nei primi anni del Duecento – nello scavo dei canali navigabili di Battaglia e del Piovego. Trovarono allora primo compimento quelle scelte di sviluppo agricolo che dovevano in seguito conoscere tappe ulteriori nell'introduzione della cultura promiscua (cerealicoltura associata alla vite, agli alberi fruttiferi e non, al prato coltivato) e, nel corso del Trecento, nell'organizzazione dei fondi secondo il modello del podere colonico autosufficiente³.

La trasformazione agricola delle campagne – trasformazione che vista a distanza assunse le sembianze di vocazione originaria del territorio padovano – fu un successo carico dei limiti che erano propri delle opportunità tecniche del tempo. Basti pensare alla bassa redditività dell'azienda contadina in ragione, per un verso, della scarsa resa della semente, per un altro, dell'enorme apporto di lavoro umano ai fini della produzione. Da qui, una soglia critica troppo ravvicinata per la gestione dell'azienda o, detto in altri termini, surplus produttivi contenuti e dunque modesti livelli di reddito per i coltivatori e di rendita per i proprietari. Va inoltre tenuto presente che il blocco insito al sistema era rafforzato dal delicato equilibrio intercorrente tra coltivi e incolto nello spazio dato, essendo impossibile ampliare le aree di sfruttamento per la presenza ravvicinata di città concorrenti nel controllo dei territori rurali.

Le limitate opportunità offerte dall'agricoltura rendono ragione della dimensione contenuta del carico



La spigolatura (part.). Dal libro di Ruth della Bibbia istoriata padovana (ms. 212 della Biblioteca dei Concordi di Rovigo).

demografico, a cui s'è fatto cenno all'inizio. Sarebbe però un errore intendere tali limiti come vincoli alla crescita e articolazione della vita associata. Se, come si è ricordato in precedenza, la crisi altomedievale della città era stata gravissima, tanto che appena alla metà circa dell'XI secolo l'insediamento trovò la sua forma urbanistica definitiva per quanto concerne gli elementi di base (grazie alla creazione dell'anello fluviale destinato a proteggere l'abitato dalla divagazione delle acque), è altresì da rilevare che la cittadinanza, a distanza di circa un cinquantennio da quell'impresa, fu capace di difendere una sua propria posizione nel quadro dei conflitti fra Impero e Papato per l'elezione dei vescovi e, poco più avanti, di maturare quel caratteristico profilo collettivo che si sostanziava nell'elezione dei *consules civitatis* (documentati a partire dal 1136)⁴.

Il rapido allineamento alle esperienze politiche delle città dell'Italia centrale e settentrionale trova sicura conferma negli eventi successivi. Prescelta da Federico I imperatore a fungere da perno organizzativo nelle pianure comprese fra Adige e Piave, Padova scelse tuttavia di partecipare alla ribellione dei comuni italiani nei confronti della superiore autorità dell'Impero e, superato il conflitto, fu partecipe della pacificazione giurata tra le parti a Costanza nel 1183.

Le sintonie di percorso con i centri urbani d'ambito italiano furono realtà durevoli nel tempo. In linea con le esperienze degli altri comuni, la città conobbe alla fine del secolo XII quella fluidità organizzativa che doveva sfociare nel superamento della forma consolare di governo e nella sostituzione ad essa del reggimento dell'unico podestà, di estrazione forestiera; nel riordino delle istituzioni di ceto in vista dell'emergenza del corpo giuridicamente unitario dei *cives*; ancora, nei conflitti di giurisdizione e in materia di fiscalità con l'autorità dei vescovi e con l'ordine dei chierici e dei religiosi. Di tali intensi movimenti di trasformazione fu rappresentazione materiale e insieme simbolica l'erezione del grande Palazzo comunale che il cronista Rolandino data al 1215. Un altro grande evento si era

compiuto pochi anni prima: mi riferisco alla nascita dello *Studium Generale*, l'istituzione di alta cultura oggi nota come Università degli studi.

Generato da una migrazione di studenti bolognesi nel 1212, lo *Studium* di Padova si rivelò fondazione niente affatto effimera, a differenza di molti altri casi analoghi. Quasi a rivelare la vitalità del contesto d'innesto, il nuovo istituto coagulò gli interessi locali e pressochè immediatamente li trasformò in forza d'attrazione nel vasto campo dell'intero Occidente. I frutti emersero vistosi allorchè, superati i torbidi del declino politico di Ezzelino da Romano, Padova si trovò al centro di circuiti dei saperi e di processi di mobilità degli uomini di cultura e di scuola, attivi nell'ambito di orizzonti geografici che contemplarono tanto le regioni italiane e le due sponde dell'Adriatico quanto l'Europa continentale e le terre atlantiche.

È impossibile in questa sede richiamare i nomi dei maestri e degli studenti forestieri che frequentarono lo *Studium* padovano nell'età di Dante (o di Giotto, come per l'occasione si dovrà dire). Per il nostro discorso sembra peraltro più proficuo evocare personaggi e movimenti culturali di origine padovana, in quanto gli uni e gli altri sono precise testimonianze dei profondi cambiamenti avvenuti nell'ambiente locale nei decenni a cavallo fra Due e Trecento. Si pensi, per cominciare al già citato Rolandino, notaio d'età ezzeliniana e poi autore di una storia della Marca Trevigiana che meritò nel 1262 di essere letta pubblicamente in "sede accademica" e cioè davanti ai maestri dello Studio e che, ancora ai nostri occhi, si presenta come scrittura storico-letteraria di prima grandezza nel panorama duecentesco; si pensi al teorico della scienza e della medicina, Pietro d'Abano, nella cui biografia vengono a collegarsi Padova, Costantinopoli, Parigi e, ancora, a Marsilio Mainardini (detto da Padova), che fu maestro a Parigi,

La tessitura. Dal libro di Ruth della Bibbia istoriata padovana.



UNA NUOVA VISIONE DEL MONDO NEGLI AFFRESCHI DELLA CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI

MARIA BEATRICE AUTIZI

Attraverso i simboli e l'architettura Giotto rappresenta i nuovi valori religiosi e laici di una città in grande sviluppo.

Giotto rimutò l'arte del dipingere di greco in latino e ridusse al moderno, scriveva sulla fine del Trecento Cennino Cennini, autore del *Libro dell'arte* il primo trattato d'arte in volgare. A sessant'anni dalla morte di Giotto, avvenuta nel 1337, il Cennini decreta il valore rivoluzionario della pittura del grande maestro fiorentino. Giotto, viene riconosciuto come il primo pittore che superò la rigidità dell'arte bizantina e pose le basi di quel linguaggio che, di lì ad un secolo, avrebbe caratterizzato il Rinascimento e la modernità.

Solo oggi, e la bella mostra "Giotto e il suo tempo" ai Musei Civici agli Eremitani a Padova lo conferma, si comincia a vedere in Giotto non più l'artista che precorre il Rinascimento, ma già un interprete dei valori innovativi rinascimentali. Come sosteneva nel '400 Leon Battista Alberti l'arte possiede una "forza divina" e Giotto, pienamente consapevole dei cambiamenti in atto, da imitatore si fa creatore di nuove immagini. Giotto non è più considerato dai suoi contemporanei un "artigiano", come avveniva nel Medioevo, ma un grande artista che, come ricorda lo stesso Dante Alighieri nella *Divina commedia*, ha superato il massimo esponente della pittura fiorentina, Cimabue.

Il pittore fiorentino non è legato ad una sola città: la sua pittura viene richiesta nei grandi centri dell'arte, da Firenze a Roma, da Assisi a Padova, dove lascia opere che destano ammirazione e meraviglia. Opere che non si possono certo considerare "manuali", nel senso loro attribuito nel Medioevo, ma già modernamente intellettuali. Giotto è dunque il pittore che dà una nuova interpretazione alla dimensione religiosa del Medioevo e nella Cappella degli Scrovegni, più che in ogni altra sua opera precedente, integra i valori umani, etici e civili del mondo laico con la visione intensamente spirituale dell'arte gotica.

Giotto è anche l'artista che, più di ogni altro, fonde insieme i valori delle classi sociali presenti a Padova, la nobiltà, il clero, la borghesia emergente. Certamente l'artista è favorevolmente colpito dallo sviluppo economico, artistico ed urbanistico che lo accoglie in città. La vivacità intellettuale dell'Università con i numerosi studenti divisi in "Nationes" accomunati dal latino, la lingua "internazionale" del tempo; la costruzione della grande cinta muraria; l'imponente mole del Palazzo

della Ragione, che ci si apprestava ad ampliare per mano di fra' Giovanni degli Eremitani e che Giotto, qualche anno dopo, si troverà ad affrescare sotto la guida "astrologico-filosofica" di Pietro d'Abano. Per non parlare del culto delle tradizioni antiche e degli eroi omerici, rinato da quando Lovato de' Lovati, nel 1283-1284, aveva voluto riconoscere i resti di Antenore, il leggendario fondatore di Padova, nel sarcofago rinvenuto durante la ristrutturazione del ponte di San Lorenzo.

Nella Padova ricca e popolosa degli inizi del Trecento Giotto dà forma alle sue idee innovative e la Cappella degli Scrovegni ci documenta tale svolta artistica. Lo spazio naturale e architettonico si fa più realistico, le figure assumono un valore plastico, una concretezza mai apparsi prima; i volti e gli atteggiamenti rivelano sentimenti ed emozioni nuovi. Probabilmente Enrico Scrovegni concede a Giotto piena autonomia creativa nella decorazione della cappella annessa allo splendido palazzo che aveva fatto erigere sulle fondamenta dell'antico anfiteatro romano. La cappella, voluta forse ad espiazione delle colpe del padre Reginaldo degli Scrovegni, che Dante pose all'Inferno tra gli usurai, offre a Giotto l'occasione di trasformare uno spazio architettonico in uno spazio pittorico. L'edificio, spoglio all'esterno, appare all'interno come uno scrigno dalla volta a botte interamente affrescato. Uno spazio dove l'"horror vacui" si trasforma nella rappresentazione religiosa dell'intera visione dell'universo cristiano, dall'Annunciazione al Giudizio Universale. Ma al di là della narrazione religiosa appare, sempre e comunque presente, il mondo degli uomini, con la loro serenità o violenza, con l'amore o il tradimento, con la gioia o la tristezza, con la vita o la morte. Tutti i momenti della vita dell'uomo sono rappresentati con una intensa partecipazione e con una capacità di indagare i caratteri di incredibile forza psicologica.

Al di là della semplice lettura delle immagini, Giotto ci trasmette una serie di messaggi laici e religiosi, espressione di un mondo in cambiamento. Nella zona bassa della cappella Giotto inserisce delle specchiature marmoree con rappresentazioni monocrome, contrapposte, delle allegorie dei Vizi e delle Virtù. Nella volta a botte, contrassegnata da uno splendido cielo blu stellato, il pittore dipinge dei medaglioni con i profeti,



Gioacchino fra i pastori.

Cristo e la Vergine. Tema principale degli affreschi sono però gli episodi della vita di Maria e di Gesù tratti dal protovangelo di S. Giacomo. La narrazione, come in un filmato, si svolge su tre zone sovrapposte iniziando dalla parete a destra dell'altare. I riquadri, considerando come un unico riquadro l'Angelo annunciante e l'Annunziata sull'arcone, sono trentanove. Torna la simbologia medievale del numero tre di antichissima origine egiziana, la sua allusione alla Trinità, alla perfezione.

Il racconto sacro si apre con le storie di Gioacchino che, già anziano, presentatosi al tempio per fare i sacrifici di rito, viene scacciato perché il suo matrimonio con Anna non aveva dato figli. Già nel secondo riquadro, che raffigura *Gioacchino che si ritira tra i pastori*, ha inizio la narrazione trasversale, simbolica che va al di là di quanto narrano le immagini. Gioacchino è psicologicamente affranto, umiliato, quasi schiacciato dalla consapevolezza di non godere dell'amore di Dio. Al suo arrivo i due pastori si guardano l'un l'altro imbarazzati, con lo sguardo quasi duro e sembrano voler ignorare Gioacchino. Ma non è così per il mondo degli animali e della natura. La pecora che precede il gregge punta con decisione verso di lui (come non pensare all'Agnello mistico che apparirà dietro alla Croce di Giotto, un tempo esposta nella cappella degli Scrovegni?) e un cane gli corre incontro facendogli gioiosamente le feste. Il vecchio Gioacchino sembra non accorgersi di tutto questo e soprattutto non si avvede del favore di Dio che si manifesta simbolicamente attraverso l'albero che incombe su di lui. La terra brulla esprime desolazione, ma è ravvivata da alberi frondosi che spuntano qua e là. Gli alberi rispondono tutti ad una certa tipologia, solo quello dietro a Gioacchino se ne discosta. La pianta, ben ancorata a terra con le radici, apre infatti i suoi rami in tre diverse direzioni e si trasforma in una croce verdeggiante contro lo sfondo blu del cielo.

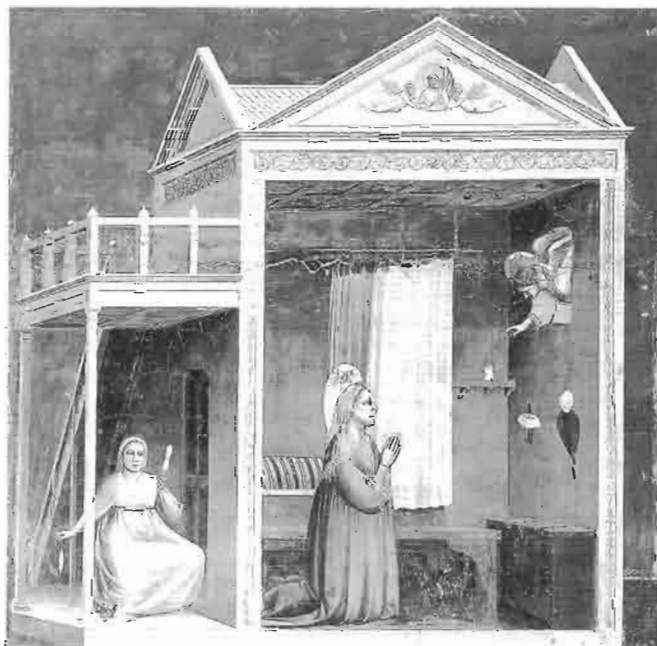
Mentre Anna prega nella sua casa, concepita come una scatola in cui una parete viene annullata per lasciare intravedere l'interno, un angelo porta l'annuncio della prossima maternità. La casa, apparentemente

semplice, è descritta con minuziosa attenzione, la stessa attenzione per le cose che ha il mondo borghese: soffitto in legno, letto con coperta a strisce e cortine, cassettoni, mantice appeso al muro. Sotto il portico, all'esterno, un'ancella sta filando con gesti meccanici. È seduta su un basso sgabello, le ginocchia allargate per avere più libertà nei movimenti: essa sembra accorgersi che, al di là della porta, sta accadendo qualcosa. Forse sente la voce dell'angelo. Ma la casa ha delle caratteristiche particolari. Il tetto a doppio spiovente viene arricchito da timpani triangolari, tipici dell'architettura ecclesiale, uno dei quali con l'effigie di Dio sorretta da due angeli. La casa si trasforma così in un tempio che Giotto, per sottolineare il miracolo, arricchisce di un elegante fregio a spirali. La scena con Anna viene incorniciata da tre lati scolpiti a bassorilievo, con decorazioni degne di un palazzo. Ecco allora che in essa interagiscono i tre mondi che nel '300 segnano la società: il mondo religioso, quello borghese e quello nobile. Sotto l'unificazione del divino la società è una, fatta solo di uomini uguali davanti a Dio.

Il simbolismo continua nel *Sacrificio di Gioacchino* che, ancora ignaro della futura nascita di Maria, madre di Cristo, sacrifica a Dio un agnello di cui appare lo scheletro sul fuoco dell'altare. Il divino si manifesta attraverso l'apparizione della mano di Dio in cielo e dell'arcangelo Gabriele a destra. Gli arbusti, sulla collina, sono spogli, ma davanti all'arcangelo le piante cominciano a fiorire. Il passaggio dalla tristezza alla gioia del miracolo avviene nel riquadro successivo con il *Sogno di Gioacchino*. Un angelo appare in cielo e annuncia il concepimento di Maria da parte di Anna, ormai avanti negli anni. L'angelo tiene in mano un ramoscello che termina con tre foglie, simbolo della Trinità, tutte le piante sul terreno sono ricche di foglie, simbolo dell'avvento di una nuova epoca e, sulla collina, sopra Gioacchino, sorge un ramo frondoso.

Gioacchino torna frettolosamente da Anna e si incontra con lei alla Porta Aurea di Gerusalemme. Anna è accompagnata da alcune donne che sembrano gioire con lei della prossima inaspettata maternità. Dietro a Gioacchino prende forma il pastore che l'ha accompa-

Un angelo appare ad Anna in preghiera.





Gioacchino offre a Dio il sacrificio di un capretto.

gnato. I due sposi si gettano uno nelle braccia dell'altra e si baciano. È l'unico bacio nella storia dell'arte medievale, un bacio spontaneo, pieno d'amore. Il pastore e le donne sorridono, solo la donna vestita di nero (forse in lutto?) nasconde con il mantello parte del viso, imbarazzata. Giotto mostra qui tutta la sua modernità, la capacità di uscire dagli schemi, quella di inventare modi nuovi per esprimere una concezione del mondo che considera il divino come parte integrata nella realtà concreta del quotidiano. I due sposi sono inseriti in una piramide ideale che ci riporta al triangolo della Trinità e le loro figure, su un livello più basso rispetto alle donne, si proiettano verso l'alto grazie all'effetto di trascinamento di una delle due torri che fiancheggiano la Porta Aurea.

La storia continua con la *Nascita di Maria*, nella casa di Anna, raccontata con minuziosa attenzione in due fasi diverse, e poi con la presentazione di Maria giovanetta al tempio. Nella solennità del momento Giotto inserisce alcuni segni premonitori della vita, fatta anche di dolore, che l'attende. Il Sacerdote l'accoglie, pronto ad abbracciarla, ma sopra di lei appare un gruppo di donne dolenti, simbolo delle pie donne che consoleranno Maria ai piedi della Croce del figlio e, dietro di lei, il ragazzo che porta le offerte al tempio, piegato dalla fatica, sembra portare i pesi che Maria dovrà sopportare nella vita.

La narrazione continua con le Storie di Maria, la Nascita di Cristo e la splendida Fuga in Egitto, dove la montagna prende la forma di una piramide e sembra difendere dai pericoli il gruppo di Maria e di Gesù. Nella *Strage degli innocenti*, realisticamente feroce nella violenza dei carnefici e nel dolore delle madri, il simbolo trapela dallo stagliarsi contro il cielo delle due architetture che si contrappongono. A sinistra Erode è rappresentato in piedi nella loggia di un palazzo, più sotto stanno gli uomini a lui fedeli e i carnefici; a destra, le madri sono raggruppate sotto una costruzione a forma ottagonale che ricorda la parte absidale esterna della Chiesa di S. Francesco a Bologna. Mentre Erode viene trascinato visivamente verso il suolo, le madri disperate sono proiettate verso l'alto, verso il cielo dove i bimbi martiri troveranno la santità e le madri la pace.

Nell'affresco che rappresenta le *Nozze di Cana*, il primo miracolo di Gesù, il tono si fa più dimesso rispet-

to ai riquadri precedenti. L'architettura si apre come un libro e assume una inedita dimensione spaziale. Con concreta, minuziosa, precisione il pittore rappresenta gli elementi dell'arredo, il soppalco in legno sormontato da elementi decorativi, il fregio e la tenda sulle pareti, la porta ad arco, la tavola apparecchiata, le solide anfore sulla destra. Giotto sembra soffermarsi nel piacere della descrizione e svela il suo amore per il benessere e la ricchezza, per la tangibilità delle cose. Anche in ciò egli si dimostra innovativo, già rinascimentale, non apprezzando più il concetto di povertà, che ricordava all'uomo del Medioevo il Cristo nato povero, ma valorizzando invece la ricchezza, motivo di vanto per una famiglia e per l'intera città. Il potere, anche simbolico, si sta lentamente spostando dalla Chiesa alla borghesia. Nella scena colpisce poi la separazione, a tavola, tra gli uomini e le donne, e la figura dell'uomo che



Sogno di Gioacchino.

Incontro di Gioacchino ed Anna alla Porta Aurea.



assaggia il vino sulla destra, contrassegnato da una caratterizzazione che rasenta il ritratto.

Gli alberi frondosi, simbolo di vita, di speranza di una nuova epoca, tornano nella Resurrezione di Lazzaro e nell'entrata di Cristo a Gerusalemme. Tragicamente spoglio è invece il paesaggio del *Bacio di Giuda*, dell'*Andata al Calvario*, della *Crocifissione* e del *Compianto di Cristo*, dove la drammaticità è espressa sapientemente dai gesti e dai volti dei personaggi. La montagna scivola verso il corpo di Cristo depresso a terra e la terra stessa sembra piangere attraverso l'unico albero scheletrico che anima il paesaggio. Gli angeli dolenti sono in cielo, Dio è lontano, gli uomini e le donne sono travolti dalla disperazione. Giotto riporta il racconto ad una dimensione spiccatamente umana, che sembra travolgere la sensibilità dello stesso artista.

Sicuramente Giotto ha conosciuto il dolore e ha sofferto di fronte alla morte e, come gli artisti moderni, traduce in pittura se stesso, la propria sensibilità, le proprie emozioni. La vita è comunque capacità di superare anche i dolori più terribili e nel "Noli me tangere" il pittore ritorna alla vita. Cristo è risorto, la vita annuncia il suo trionfo sulla morte. Cristo, rivestito di una preziosa veste dal bianco tonale, come quella degli angeli, si muove già in una dimensione divina e sotto di lui le piante crescono rigogliose come non mai. Uscendo dal riquadro, allontanandosi dal mondo degli uomini, egli annuncia loro la possibilità della vita eterna.

Nell'Ascensione il divino è espresso attraverso la rigorosa simmetria che contraddistingue i gruppi dei personaggi. Nel Medioevo la simmetria rappresenta il bene, l'ordine, l'equilibrio e quindi Dio. Il trionfo di Cristo prende corpo sulla parete d'entrata della cappella dove il Giudizio Universale lo vede come figura dominante all'interno di un'ellissi di luce policroma. Il suo sguardo va verso i beati, sotto i quali il pittore rappresenta realisticamente, non idealizzato, il suo committente Enrico Scrovegni nell'atto di offrire la cappella alla Madonna.

Enrico, uomo intelligente e ambizioso, interprete di un'economia in espansione, ha il volto scavato, un profilo irregolare, e nel suo gesto di offerta non c'è umiltà,



Nascita di Maria.

ma un dichiarato senso di orgoglio per ciò che egli è. L'uomo sta diventando, consapevolmente, il centro e la misura di tutte le cose. Il pittore, e soprattutto il committente laico, si rendono ben conto del grande valore di propaganda che l'arte possiede, della sua capacità di legare insieme valori ed emozioni, in modo da creare un senso, e quindi un consenso ad una visione della vita che implica una ben precisa dinamica dei rapporti tra gli uomini. Anche in questo il pittore precede gli artisti fiorentini del primo Rinascimento. Se Enrico degli Scrovegni è ancora oggi un personaggio vivo nella memoria, lo deve a Giotto, al ritratto esplicito che l'artista ha tramandato ai posteri e a quello implicito di un'epoca e di un sentire quale magistralmente scaturisce dagli affreschi del grande pittore fiorentino. □

Strage degli innocenti.



Nozze a Cana di Galilea.



NOTAI E GIUDICI LETTERATI NELLA PADOVA DEL PRIMO TRECENTO

GIORGIO RONCONI

Le opere di alcuni dei più noti protagonisti del panorama culturale cittadino – Lovato Lovati e Albertino Mussato, Giovanni Da Nono e Antonio Da Tempo – tra latino medievale, influssi preumanistici ed esperienze metriche in volgare.

La rinascita di Padova negli anni che seguirono la caduta di Ezzelino da Romano ha lasciato testimonianze che sono alla portata di tutti. Non occorre interrogare gli archivi, ricchi peraltro di una cospicua e interessante documentazione, e neppure consultare repertori storici e letterari: basta volgere lo sguardo al Salone o alla Basilica del Santo, o ancora alla cappella di Giotto, capolavori d'arte e di fede che travalicano ogni tempo.

Accanto a questi monumenti celebri in tutto il mondo sarà opportuno richiamarne un altro meno famoso (almeno per i non padovani): la tomba di Antenore. Meno famoso, ma non meno importante per la storia della nostra cultura. L'idea di riconoscere in un'arca, ritrovata durante uno scavo, i resti del mitico fondatore di Padova e di collocarla sotto un capitello fatto erigere, come si usava per le sepolture dei personaggi eccellenti, a ridosso della facciata dell'antica chiesa di S. Lorenzo, era venuta ad un notaio ben noto per la sua attività pubblica, ma soprattutto per i suoi interessi antiquari: Lovato dei Lovati. Costui infatti nutriva una forte passione non solo per le iscrizioni latine, che amava sciogliere e interpretare, in quanto genuino documento della lingua che un tempo aveva unificato popoli diversi, ma per tutte le testimonianze di civiltà di cui s'era fatta portatrice.

Il ceto degli uomini di legge formatosi nell'ambiente universitario padovano era il più ricettivo verso questo nuovo indirizzo, coltivando discipline che conservavano ancora l'impronta del pensiero e della lingua di Roma. Non stupisce dunque che Lovato vi si applicasse, bensì sorprende l'atteggiamento nuovo che presto assunse quell'impegno, in chiave cioè non solo filologica, ma anche civile. Far rivivere la lingua latina nelle forme della classicità, prendendo a modello gli antichi scrittori, significava anche voler riscoprire la nobiltà delle proprie origini, fare di Padova una restauratrice e una continuatrice della civiltà romana. E quanto trasparire dalla stessa iscrizione che Lovato, con orgoglio municipale, volle che venisse incisa sull'arca che conteneva le supposte spoglie dell'eroe troiano, inverando così l'antica leggenda tramandata da Tito Livio e celebrata nei versi di Virgilio.

L'episodio, già ricordato nel primo numero di questa rivista, è emblematico di tutta una temperie culturale promossa da alcuni personaggi della borghesia più colta, che riconobbero nel notaio padovano il caposcuola di quel nuovo modo di leggere gli autori e di comporre nella loro lingua. Purtroppo non sono molte le testimonianze superstiti. Quasi nulla si sa, ad esem-

pio, di un'operetta in esametri eroici che il Lovati avrebbe scritto latinizzando (nell'età dei primi volgarizzamenti) le vicende romanzate di Tristano e Isotta. Lo stesso dicasi per un altro poemetto latino sulle vicende politiche dei suoi tempi, dedicato al nipote Rolando da Piazzola, giudice ed erudito legato alla cerchia dello zio, il *De conditione urbis Padue et peste Guelfi et Gibolengi nominis*. Un codice della British Library di Londra, in cui trascrisse di suo pugno opere di Giustino e di Beda derivandole da manoscritti più antichi, reperiti nel corso delle sue esplorazioni nelle biblioteche di centri vescovili e monastici, ci ha conservato anche quattro epistole metriche da lui composte. Un altro codice miscelaneo, ora alla Biblioteca Marciana di Venezia, ci ha invece trasmesso, assieme a suoi componimenti, alcuni testi poetici scambiati da preumanisti del suo circolo.

Quest'ultima silloge, edita verso la fine dell'Ottocento da Luigi Padrin, è di estremo interesse sia per l'esclusività degli scritti che ci fornisce, sia perché ci aiuta a penetrare nell'ambiente e nelle abitudini del cenacolo animato dal notaio padovano. Certo non equiparabile con quanto avveniva pressappoco in quegli stessi anni a Firenze (si pensi al binomio Cavalcanti-Dante), non solo per la scelta diversa della lingua, ma anche per la mancanza di personalità altrettanto dotate.

Lovato ebbe tuttavia un discepolo che lo superò per ingegno e per fama, a cui poté lasciare la non piccola eredità del lungo esercizio letterario condotto sui classici, e su Seneca in particolare: Albertino Mussato. Lo spazio di una generazione che divide la loro nascita e la loro morte (Lovato: 1240ca-1309; Mussato: 1261-1329) sembra quasi riflettersi nella diversità della loro indole, che il Mussato tratteggia in una curiosa operetta concepita come uno scambio tra padre e figlio, o meglio tra maestro e discepolo, in cui la ponderata saggezza dell'uno si scontra con la generosa intraprendenza dell'altro. Mi riferisco alla *Questio de prole*, un dialogo scandito da una regolare alternanza di quattordici esametri (la stessa misura del sonetto), che ha come interlocutori i due massimi esponenti del movimento, celati sotto la veste di animali cara alla tradizione gnomica latina, tratta dai loro cognomi: Lovato è il Lupo (*lovo*) e Mussato l'Asino (*musso*).

Il Lupo si dichiara contrario ai figli perché turbano la quiete degli studi e le "celesti meditazioni", l'Asino invece considera la prole un ricchissimo acquisto e un segno della predilezione del Cielo: i figli non sono forse il bastone della vecchiaia dei genitori? Lovato replica riportando esempi illustri della storia e del mito



Tombe di Lovato Lovati e di Antenore. Padova, piazza Antenore.

che mostrano come essi siano fonte di dolore. Ma il Mussato insiste sostenendo che è necessario rischiare se si aspira a un successo duraturo. A una nuova obiezione sulle scarse probabilità di una buona riuscita, l'ottimista Mussato ribatte che la fama non si acquista senza combattere e che la corona della vittoria non è per gli ignavi: "Non spargerai alcun seme solo perché il passero non lo disperda? Questo significa rinunciare a combattere contro la morte, che sia Seneca che Catone deplorano, e permettere che la virtù rimanga oppressa. Opponi la virtù al timore! Non rifiutare proprio tu la fama eterna".

Viene il dubbio a questo punto che la prole venga qui intesa in senso metaforico, che il Mussato alluda insomma anche ai prodotti dell'ingegno, ossia alle opere letterarie, frutto di un impegno intellettuale capace di calarsi nella realtà storica del proprio tempo. E quanto egli stesso si proporrà narrando nell'*Historia Augusta* gli avvenimenti contemporanei collegati alla venuta in Italia dell'imperatore Arrigo VII, o componendo nei metri di Seneca la tragedia *Ecerinis*, che riproponeva in chiave di attualità le torbide vicende della tirannia di Ezzelino, per stimolare i concittadini a reagire contro le mire espansionistiche di Cangrande. Gli onori riservati al poeta padovano nel dicembre del 1315 per il compimento di questa impresa, ossia la corona d'alloro conferitagli dal Collegio dell'Università artista e la pubblica lettura dell'opera decretata dal Comune, sottolineavano la doppia valenza di quel riconoscimento, letteraria e politica. Capitò così che Padova rinnovasse per prima un'antica tradizione latina (era noto il precedente di Stazio) incoronando il suo poeta e storiografo con quel "cappello" che invano Dante si attendeva dalla sua Firenze.

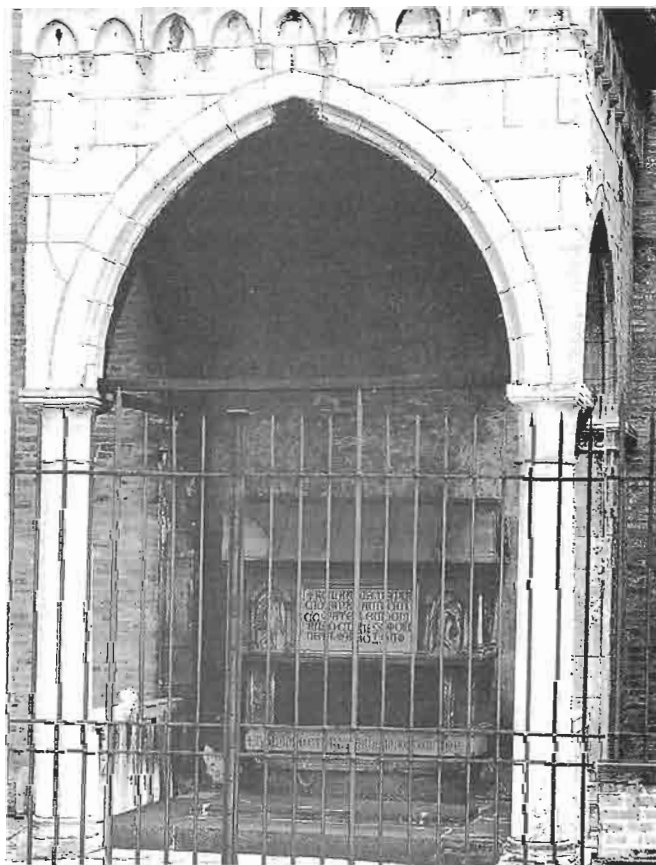
Una certa rivalità fra i due poeti coevi, se mai ci fu, rimase tuttavia sotterranea, e legata a ragioni più di natura politica che letteraria. Il pomo della discordia era Cangrande, stimato da Dante e inviso al Mussato perché costituiva una minaccia per il libero comune padovano. Le milizie scaligere infatti, che alla fine del 1317 avevano occupato Monselice, dopo un anno di tregua si erano presentate nell'agosto del 1319 sotto le mura di Padova, dando inizio ad un lungo assedio.

Il Mussato recatosi in Toscana per cercare aiuti, si

trovava allora a Firenze, convalescente di una malattia. Capitò così che proprio nella patria di Dante componesse e poi dedicatesse al vescovo di quella città, che lo aveva ospitato nel suo palazzo, un'operetta in esametri, il *Somnium*, in cui narra di un immaginario viaggio nell'oltretomba, vagamente ispirandosi all'*Inferno* dantesco, di cui doveva avere qualche conoscenza.

Nell'agosto del 1320, grazie ai soccorsi del Conte di Gorizia (Padova s'era infatti posta sotto la tutela imperiale), i padovani sconfissero Cangrande costringendolo a ritirarsi. Questa vittoria spinse in Mussato, sollecitato anche dal Collegio dei notai, al quale apparteneva, a tentare la strada dell'epica celebrando in tre libri, sul modello di Virgilio e di Stazio, l'eroica resistenza della città e la felice conclusione, a cui non rimasero estranei i suoi celesti protettori, Prosdocimo e Giustina. Se Dante nel *Paradiso* introduce a parlare i grandi santi della chiesa, il notaio Mussato non esita a chiamare in causa lo stesso Gesù Cristo, che rammenta alla supplicante Giustina le colpe dei padovani, causa di quelle traversie: "Per lor peccati i cittadini tuoi/ le meritate pene hanno patite./ degni però di punizion più grave./ Per longa pace era cresciuto a tanto/ l'inordinato superbir, che poi/ baldanzose tenea la tua cittade/ Invidia ed Ira e ingorda Usura e sozza/ Lascivia, ed ogni reo vizio e peccato:/ crudeli uccisioni, odi intestini/ e, qual più suol ne le corrotte e prave terre/ allignar, scellerità nefanda". Il passo, che qui riproduciamo nella inedita traduzione settecentesca Giuseppe Gennari, oltre a presentare uno spaccato realistico della situazione interna del Comune padovano (il ricordo va alla Firenze di Dante, evocata nel canto di Ciaccio), suona anche come la constatazione di una crisi profonda, che dal piano morale si ripercuoteva su quello politico, preannunciando quel processo che avrebbe posto fine alla lotta tra le fazioni e condotto all'instaurazione della signoria.

Monumento che il giurista padovano Rolando da Piazzola volle costruito "sibi et suis" sul sagrato del Santo, riutilizzando reperti romani.



Un altro padovano, attivo in quegli stessi anni, aveva condannato la corruzione dei costumi, rimproverando ai concittadini l'avarizia, origine di frodi e di violenze, e la maledetta usura: il giudice Giovanni da Nono, che esercitò il suo ufficio in Salò fra il 1306 e il 1346. Benché cresciuto nell'ambiente che vide svilupparsi il primo umanesimo, egli si mantenne estraneo all'influenza del Lovato e dei suoi seguaci. Lo si deduce dal rozzo latino dei suoi scritti e ancor più dallo spirito che li anima, pervaso da fantasie di gusto tipicamente medievale.

Il Da Nono ci ha lasciato tre operette che costituiscono quasi una trilogia legata alla storia e alla vita padovana: nel *De hédificatione urbis Patholomie* racconta la leggendaria origine di una misteriosa città tra i Colli Euganei, fondata dagli esuli troiani al seguito di Antenore; nella *Visio Egidij regis Padue* descrive lo straordinario sviluppo di Padova avvenuto ai suoi tempi, vaticinato da un suo mitico re; ed infine nel *De generatione aliquorum civium urbis Padue tam nobilium quam ignobilium* fa una vasta rassegna sulle origini e le alterne vicende delle famiglie padovane.

C'è stato di recente chi ha addirittura proposto di attribuire agli anni giovanili di questo giudice una delle opere più significative della narrativa franco-veneta, l'*Entrée d'Espagne*, poema sulle imprese di Carlomagno in Spagna prima della rotta di Roncisvalle di un anonimo autore che tuttavia si dichiara padovano "della città del troiano Antenore". Pur lasciando cadere la suggestiva ipotesi di un Da Nono poeta, resta indubbio che tra lui e il Mussato sia esistita una certa rivalità. Lo fanno supporre non tanto le divergenze politiche (il Da Nono, assai più conservatore, non manifesta – ad esempio – quelle simpatie per Arrigo VII, palesate invece dal Mussato), ma piuttosto alcuni passi del *De generatione* in cui si accenna malignamente ai natali illeggittimi dell'autore dell'*Ecerinis* e alla sua coronazione poetica.

I due si trovano invece d'accordo nell'odio verso i tiranni, si chiamino Ezzelino o Cangrande della Scala, e nella celebrazione del loro libero Comune, che proprio agli inizi del Trecento aveva raggiunto l'apice del suo splendore. La descrizione della Sala della Ragione, che il Da Nono colloca in chiusura della *Visio Egidij*, segna il punto d'arrivo di un fervore, non solo edilizio, che caratterizzava tutta la vita civile di quegli anni: "*La copertura poi di questo regale palazzo sarà contesta di legni di larice, in forma di nave rovesciata, e sopra questi legni saranno assicurate lamiere di piombo, quante saranno necessarie. E in questa copertura saranno aperte finestre lavorate in vetro bianco, nel quale sarà dipinto in rosso il segno della santa croce della città di Padova. Le dodici costellazioni dello zodiaco e i sette pianeti con le loro caratteristiche rifulgeranno in questo coperto, meravigliosamente affrescati da Giotto, il più grande dei pittori; ed altri astri in oro, con i loro simboli, ed altre figure similmente saranno dipinte nell'interno*". Citiamo dalla versione dell'operetta pubblicata da Giuseppe Fabris.

Quel sogno, che stava allora traducendosi in tangibili segni di potenza e di splendore, si andava però offuscando per l'insorgere delle lotte intestine. La seconda decade del Trecento padovano fu particolarmente segnata dalle profonde rivalità tra guelfi, sostenitori delle libertà comunali, e ghibellini, partigiani di Cangrande, che finirono per ripercuotersi sugli uomini non meno che sulle istituzioni. Di famiglia ghibellina era Antonio Da Tempo, figlio del giudice Buzzaccarino di Antonio Panevino, che seguirà l'esempio paterno amministrando la giustizia in Salò dal 1329 al 1337. La gioventù del Da Tempo, noto soprattutto per aver composto un trattato latino sulle forme metriche volgari, la *Summa artis rithmici vulgaris dictaminis*, che ebbe assai più fortuna del dantesco *De vulgari eloquentia*, fu infatti funestata dalle vicende politiche. La sua famiglia, coinvolta negli odi di parte, si vide costretta a un esilio che, salvo alcuni intervalli, si protrasse fin dopo l'accordo del 1323 coi fuorusciti filoscaltigieri che controllavano il territorio padovano, ratificato



Giotto. La giustizia seduta in trono che pesa i premi e le pene. Padova, Cappella degli Scrovegni.

dal duca di Carinzia nel corso di una ambasceria alla quale prese parte anche il Mussato.

Questi avvenimenti ci aiutano a capire i rapporti politici, ancor prima che letterari, tra il giovane Da Tempo e il maturo poeta laureato, accanito difensore delle libertà comunali. Rapporti che sarebbero rimasti del tutto ignoti se una vecchia pergamena, conservata nella Biblioteca Ambrosiana di Milano e utilizzata per custodire altre carte, non si fosse rivelata uno dei fogli che ospitavano un tempo componimenti in volgare di autori padovani. La scoperta, fatta alla fine dell'Ottocento da Francesco Novati, ci ha così restituito una serie di sonetti (otto, non tutti integri) che il Da Tempo scambiò con Andrea da Tribano, Jacopo Flabiani e Albertino Mussato.

Fa capolino in questi scambi proprio il tema dell'esilio, accennato in un sonetto indirizzato appunto al Mussato. Dopo avere svolto nelle quartine il tema tradizionale della Fortuna che imbriglia chi prima assecondava e soccorre chi aveva da poco schiacciato, sempre repentina e imprevedibile, il nostro autore chiama direttamente in causa il destinatario, apostrofandolo con un monito severo: "Dicol per voi, che mi sete obligato/ per debito civile e naturale/ e non volete, perché siete in stato,/ pagar tutto né parte, e fate male"! Parrebbe trattarsi a prima vista di un invito a saldare un debito pecuniario (sappiamo che il Da Tempo esercitava l'usura), ma la spiegazione più convincente è che l'obbligo fosse di un'altra natura, imposto da ragioni di amicizia e insieme di giustizia. Il rimprovero, in altri termini, sarebbe rivolto al politico che non interveniva in suo favore per ottenere la revoca dell'esilio. Il distico aggiunto alla fine sembra mitigare, con l'invito alla cautela, l'eccesso nell'ardire: "Se con baldeza davanti a voi parlo/ la vostra gran prudentia mi fa farlo".

Non risulta che il Mussato abbia replicato "per le rime", come si usava in questo genere di tenzoni, ma anche senza quella risposta l'interpretazione in chiave politica rimane la più plausibile. Un'ulteriore conferma potrebbe venire offerta dallo scambio trascritto di seguito nella stessa pergamena. Il corrispondente è in questo caso un altro esule filoscaltigero, Jacopo Flabiani, col

quale il Da Tempo si lamenta per il comportamento neghittoso di molti, e in particolare – si precisa nella seconda quartina – di un personaggio assai influente che non si ricorda degli amici se non quando è lui ad averne bisogno. Chi è senza pietà – commenta poi nelle terzine – meriterebbe di essere anche senza potere.

Già Albino Zenatti, seguito più tardi da Giuseppe Billanovich, aveva ipotizzato che l'ingrato fosse il Mussato; a lui sarebbe pure rivolto il rimprovero del Flabiani, che lo accusa d'essersi mostrato amico "enfin ch'el vide la posanza in nui" (riferendosi forse alla pace provvisoria con Cangrande promossa da Giacomo da Carrara nel 1318, che permise il rientro a Padova dei filoscaligeri). Il Flabiani auspica alla fine che quel tale venga ripagato con la stessa moneta: l'augurio colpisce nel segno, perché anche al Mussato toccherà più tardi quella sorte. Morì infatti in esilio a Chioggia.

Non sempre la lotta di parte funestò i loro rapporti. La pergamena ambrosiana infatti, dopo i componimenti sopra accennati, riporta un altro sonetto del Da Tempo diretto a due diversi destinatari: il Mussato e Andrea da Tribano. Ad entrambi il verseggiatore manifesta il profondo vuoto di sentimenti che Amore gli ha procurato, chiedendo consiglio e conforto. Nel sonetto di risposta, che è l'unico componimento in volgare che finora si conosca del Mussato, l'autore riprende il tema dell'ostilità di Amore con versi così artificiosi e contorti (anche per l'uso del bisticcio composto, in ossequio allo schema dell'invito) che non ci fanno certo rimpiangere l'uso del latino seguito nelle altre sue opere. Bisogna abbandonarsi con fiducia alla signoria di Amore, sembra replicare alla fine, perché solo la sua benevolenza può liberarci dalla freddezza del cuore.

Il Mussato non disdegnò dunque (forse per dimostrare la sua abilità anche in simili esercizi funambolici) di porsi sul piano di coloro, e non dobbiamo pensare che fossero tanto pochi, che seguivano il diffuso costume di scambiare versi in volgare. Tuttavia le scarse testimonianze, legate spesso a recuperi casuali, provano la poca fortuna di quei testi, dovuta alla modesta qualità, ma anche al fatto che nel linguaggio poetico il toscano aveva ormai raggiunto il primato sugli altri dialetti, come riconoscerà lo stesso Da Tempo affermando alla fine del suo trattato che la lingua toscana era "la più adatta alla letteratura delle altre lingue, e perciò più comune e intelligibile".

Del Da Tempo, oltre ai componimenti poetici introdotti nel suo trattato per illustrare i vari tipi di metro, sono stati segnalati anche alcuni sonetti scambiati con altri

rimatori padovani, e in particolare con Matteo Correggiaio, il cui canzoniere, pur nella sua esiguità, rimane l'unico documento di un poetare "alto" in volgare, almeno a livello locale, naturalmente modellato sul toscano, tanto da far mettere in dubbio la *patavinitas* dell'autore. Pesava soprattutto sull'ambiente padovano il pregiudizio, introdotto dalla scuola di Lovato, che solo il latino potesse essere la lingua della poesia, o almeno della poesia illustre, refrattaria alla componente cortese. Gli stessi temi erotici richiedevano l'osservanza dei modelli offerti dalla tradizione classica, come farà il Mussato nei *Priapeia*, convinto che l'uso del metro classico fosse sufficiente a rendere incensurabili anche contenuti osceni. Lo sostiene in una epistola metrica diretta ad un altro giudice, Giovanni da Vigonza, nella quale afferma, rispondendo alle critiche dell'amico, che la sua è un'arte senza macchia e inattaccabile, perché regolata da leggi ben diverse da quelle del foro. Le stesse proposizioni ritornano in altre dispute, anche con teologi, in cui pretende di dimostrare l'origine divina dell'ispirazione poetica introducendo curiosi argomenti, che costituiscono un altro interessante aspetto del suo impegno letterario e civile.

Questo atteggiamento elitario, di superiorità culturale derivante dall'uso del metro latino, che poneva Padova decisamente fuori dall'orbita dantesca (un'altra ragione del silenzio dell'Alighieri sulla nostra città?) agirà con ben altri risvolti sul Petrarca. Assai prima di giungere a Padova, infatti, egli non esita a riconoscere i meriti del Mussato, rievocando in un'epistola metrica l'episodio della sua incoronazione poetica ed estendendo l'elogio a tutto quell'ambiente culturale che aveva contribuito a "portare gli spiriti delle Muse fino ai confini delle terre latine".

In un altro testo coevo il Petrarca loderà esplicitamente anche il Lovati, che avrebbe potuto diventare il principe dei poeti della sua e della nostra età se non si fosse dedicato troppo allo studio del diritto, mischiando le nove Muse con le dodici Tavole. La riserva viene subito attenuata da un gustoso aneddoto, che ci presenta un Lovato bonario e faceto alle prese, durante un processo, con un giudice venuto da fuori altezzoso e ignorante. Costui, sentendolo arringare in volgare e non afferrando l'arguzia della risposta di Lovato alla domanda se conosceva il latino, lo scambia per un illetterato. Solo alla fine verrà informato che s'era imbattuto in un erudito "la cui fama – conclude con enfasi il Petrarca – era celebrata in quel tempo non a Padova, ma per tutta l'Italia". □

Sala della Ragione: una delle insegne che caratterizzavano i diversi seggi dei giudici. Il Da Tempo esercitò la sua attività anche al "disco del drago".



SULLA DECORAZIONE INTERNA DEL PALAZZO DELLA RAGIONE

FRANCESCA FLORES D'ARCAIS

*L'intervento di Giotto nella volta con un soggetto astrologico
tra i più complessi e significativi dell'età medievale.
Il grande vano era in origine ripartito in due livelli?
Il rifacimento degli affreschi dopo il devastante incendio del 1420.*

Prima di accennare alla problematica relativa ai dipinti a fresco del Salone, sembra opportuno riassumere la lunga storia della costruzione dell'edificio, così come viene proposta dalla più recente critica sull'argomento¹. Il Palazzo della Ragione, come dice il nome stesso, era sede dei tribunali, e questo non solo in età comunale, ma, sia pure con uso ridotto, anche durante la signoria Carrarese e tutta la dominazione veneziana, fino al 1797. Esso sorse al centro di un articolato complesso di edifici comunali, tra i quali il Palazzo degli Anziani e il Palazzo del Consiglio, ancora in parte esistenti, che si vennero edificando a partire dalla fine del XII secolo, e sorse al centro di un sistema di piazze, le attuali Piazze delle Erbe e Piazza dei Frutti, dove aveva luogo il mercato.

Quanto alla storia dell'edificio, il testo al quale gli storici dell'architettura fanno riferimento è il lungo e articolato saggio del Moschetti, che fino ad oggi sembra essere insuperato quanto a precisione di lettura dei documenti antichi. In parziale contrasto con il Gloria il Moschetti sostiene che l'edificio che verrà chiamato Palazzo della Ragione venne costruito negli anni 1218-19, sotto la podesteria di Giovanni Rusconi. È possibile tuttavia, come sembrerebbe di capire dalle righe che al palazzo dedica il Da Nono e dalla lettura dei documenti fatta appunto dal Gloria, che al posto dell'attuale edificio ne esistesse un altro, di proporzioni ridotte. Che il luogo ove sorge l'attuale palazzo sia stato edificato ed abitato in età precedenti, sembrerebbe addirittura in età romana, è stato del resto di recente messo in luce, durante i lavori di sistemazione del sottosuolo, che hanno messo in luce abbondanti resti di costruzioni molto antiche.

La pianta del palazzo è piuttosto irregolare, a forma di parallelogramma allungato, di circa 80 metri di lunghezza e circa 27,80 di larghezza. Il pian terreno è articolato in una serie di arcate, sostenute da poderosi pilastri, e al centro, nel senso della lunghezza, corre una pesante muratura, quasi una sorta di spina, a sostenere il soffitto del primo piano. Il primo palazzo aveva due piani, ed era alto circa 15,60 metri; era costruito in cotto, e aperto al primo piano in una serie, anch'essa tuttavia irregolare, di monofore, bifore e trifore, e ornato di lesene e archetti pensili sotto la linea del tetto ligneo; quattro ampie scale, adiacenti due a due ai lati lunghi del palazzo, conducevano al primo piano, all'in-

terno del quale si accedeva attraverso quattro porte adorne di bassorilievi.

Il primo piano era costituito da un grande spazio coperto di tetto ligneo a capriate, sostenuto da grandi colonne pure di legno, ed era suddiviso in vani, dove avevano sede i diversi Tribunali, contraddistinti dai nomi di animali, veri o immaginari.

Sia pure nelle proporzioni ampie e nella posizione maestosa, a dominare non una sola piazza ma due, la costruzione non si scostava di molto dalla tipologia degli altri edifici analoghi del Veneto, e più latamente della padania. Il Palazzo aveva, come si è detto, come funzione precipua, quella di essere sede dei diversi tribunali; ma non solo. Il Mor riporta infatti una serie di notizie, ricavate da documenti del tardo duecento, dai quali risulta che nelle sale interne si riuniva il Maggior Consiglio e addirittura la "concio", cioè l'assemblea dei cittadini.

Probabilmente per questo motivo, e anche perché il Comune necessitava di altri spazi per i diversi uffici, e non per mere ragioni estetiche, si deliberò di ampliare il pur grandioso edificio, non più sufficiente. Siamo ai primi anni del Trecento: anni di grande importanza e ricchezza per il Comune di Padova; anni che coincidono con una ripresa edilizia assai significativa, proprio nell'insieme dei palazzi Comunali. Nel 1302 infatti viene costruito da Fra Giovanni degli Eremitani, celebre ingegnere padovano, il Fondaco delle Biade, sul lato est della attuale Piazza delle Erbe (purtroppo distrutto nel 1904); si innalzano e ristrutturano anche gli altri edifici del Comune. Io credo ad esempio che l'ultimo piano del Palazzo del Consiglio, (cioè l'edificio d'angolo con il Volto della corda), di struttura più moderna rispetto ai piani inferiori, sia un'aggiunta di questi stessi anni: nella cornice che corre sotto il tetto e nelle decorazioni delle ghiera delle finestre infatti vi sono elementi del tutto simili a quelli che si trovano nella parte nuova del Palazzo della Ragione.

Ed è un momento questo molto significativo per lo sviluppo edilizio a Padova e più in genere per il fiorire delle arti figurative – si pensi solo alla prolungata presenza di Giotto.

Accanto e oltre il centro civile della città, è sempre ai primi anni del Trecento che viene portata a termine la mole della zona absidale della Basilica del Santo.

L'incarico delle riedificazioni del Palazzo fu dato



Scena di tribunale (Salone, parete ovest). L'artista potrebbe aver rappresentato uno degli interni in cui era ripartita la Sala della Ragione, col soffitto ligneo, e relative colonne portanti, che la separava dalla volta superiore.

ancora a fra Giovanni degli Eremitani. I lavori di ampliamento si svolsero tra il 1306 e il 1309: le pareti del primo piano vengono innalzate ed ispessite e su queste pareti viene innalzata la grandiosa volta a carena di nave ricoperta esternamente di piombo. Poco dopo, attorno al 1319, vennero erette anche le due maestose logge a due piani originariamente coperte da un tetto ligneo, lungo i due lati lunghi, che venivano a coprire le scale.

L'edificio dunque assolveva alle nuove necessità del Comune, ma allo stesso tempo aveva acquisito esternamente e internamente un aspetto tale da essere uno dei più interessanti edifici pubblici italiani.

Io credo, riprendendo un'opinione del Ragghianti e poi del Bozzolato, contrariamente a quanto comunemente si asserisce, che il grandioso spazio interno creatosi con l'innalzamento dell'edificio fosse diviso in due piani forse da un semplice pavimento ligneo sopra la fila degli archetti pensili: al primo piano continuavano ad essere i Tribunali, e al secondo, oltre che alcuni uffici del Comune, poteva essere una grande sala di rappresentanza.

Questa ipotesi mi sembra sia suffragata da molti elementi: innanzitutto la presenza dei tribunali postula la presenza di stanze vere e proprie, con pareti e soffitto, e non già ritagli ottenuti mediante delle semplici pareti divisorie aperte in alto. Si pensi solo agli inconvenienti dovuti ai rumori e alle voci, e al problema del caldo e del freddo eccessivi, d'estate e d'inverno, se i singoli vani non fossero stati adeguatamente coperti da un soffitto. L'aspetto trecentesco dei tribunali doveva essere invece, come suggerisce anche il Bozzolato, assai simile a quanto viene raffigurato appunto nella "scena di Tribunale" sulla parete ovest del Salone; si tratta di una stanza dove siedono il giudice e altri personaggi. Il vano è aperto sul davanti e consente di vedere bene la

parete di fondo che è una riproduzione di una fetta della parete interna del Salone con le sue identiche bifore; e, quello che qui più interessa, la stanza è coperta di un soffitto ligneo sostenuto da eleganti colonne con mensole lavorati: mi sembra evidente che il pittore abbia qui riprodotto esattamente uno dei veri tribunali.

Inoltre, come osserva ancora il Bozzolato, nell'affresco di Giusto de' Menabuoi nella Cappella Belludi al Santo (1382) con la celebre "Veduta di Padova" è chiaramente visibile un cavalcavia che dal palazzo del Consiglio arriva all'alto del palazzo, proprio sotto la linea del tetto, e non più in basso, così da far pensare che ci fosse un collegamento diretto tra la parte superiore del salone, una grandiosa sala di rappresentanza, e i restanti palazzi comunali.

È ancora il Bozzolato a portare l'attenzione sulla descrizione che dell'incendio del 1420 fece Sico Polenton: egli parla di tavole distrutte, di pareti denudate e di molte colonne di legno rovinate e giacenti per terra. Come non pensare che esse avessero sostenuto appunto il grande pavimento?

Il 2 febbraio 1420 infatti un terribile incendio devastò il Palazzo e distrusse la volta. La ricostruzione avviene subito, secondo il modello precedente, ed in seguito vengono anche voltate e quindi coperte di piombo le logge del primo piano; qualche anno dopo viene aggiunta una nuova fila di portici, più bassi, lungo i due lati lunghi, per coprire altri banchi del mercato. Quanto all'interno, contrariamente all'opinione corrente, credo che il grande invasco continuasse ad essere diviso in due zone, una inferiore, dove ancora erano i tribunali, evidentemente ancora posti in vere e proprie stanze, e una superiore, come prima dell'incendio, per rappresentanza, alla quale ora si accedeva non più dal palazzo degli Anziani, ma da una o più scale all'interno dell'edificio. Un'ipotesi suggerita da motivi di funzionalità dell'edificio, ma anche dall'esame dei dipinti parietali.

Il Palazzo subisce ulteriori interventi di restauro nel Settecento, ad opera del Poleni e dell'Orsato (1739-44), restauro che comprende anche rifacimenti della parte pittorica. Infine nel 1756 un terribile turbine scopre il tetto del salone e rovina anche parte dei muri perimetrali. La ricostruzione dell'edificio è affidata a Bartolomeo Ferracina, che nel 1758 inizia i lavori di ristrutturazione. L'edificio prese allora l'aspetto che ha tuttora.

Queste le fasi salienti della edificazione della fabbrica: essa fu anche fin dall'inizio decorata, internamente ed esternamente, di pitture che ne costituiscono uno dei maggiori motivi di richiamo.

Chi visita oggi il Salone nel suo interno si trova di fronte ad una immensa sala, coperta di una volta lignea. Le quattro pareti sono divise in due zone da una fila di archetti pensili che corre al di sopra delle finestre, e sono completamente ricoperte di decorazioni a fresco; nella zona inferiore vi sono anche molti monumenti e lapidi. Tra i dipinti della zona superiore e quelli della zona inferiore delle pareti tuttavia non vi è nessun legame, né tipologico, né stilistico, né iconografico. In alto infatti vi è una decorazione unitaria, un complesso ciclo astrologico, in basso invece una serie di dipinti tra loro slegati e diversificati, per soggetto, per stile e per dimensioni: si tratta di scene di carattere religioso – figure di Santi e Crocifissioni – scene di carattere profano, figurazioni allegoriche, e molti animali – riferiti evidentemente ai relativi seggi dei tribunali. Ed è uno



Padova, Sala della Ragione: visione d'insieme. È possibile che il piano superiore partisse dall'altezza degli archetti mediani.

degli elementi che mi sembra provare che il Salone, anche dopo la ricostruzione seguita all'incendio del 1420, continuasse ad essere diviso in due piani.

Tra i numerosi brani che decorano la zona inferiore delle pareti meritano di essere ricordati quelli più antichi databili al tardo Trecento: la "Scena di tribunale", identificata anche come il "Processo a Pietro d'Abano" sulla parete ovest, attribuibile a Jacopo da Verona, la serie delle "Virtù Teologali e Cardinali" attribuita a Giusto de' Menabuoi e infine il "Comune in Signoria", secondo il Ronchi *pendent* con "Il Comune rubato" che ripropone una tipologia trecentesca, forse ripresa da un prototipo giottesco.

La storia della decorazione dell'interno del Salone è lunga e complessa, e sarà perciò necessario ripercorrerla fin dall'inizio. Le più antiche pitture paiono risalire al 1271: si trattava certo di affreschi decorativi, dove forse potevano essere figurati gli emblemi relativi ai diversi seggi dei tribunali. Di questi primi interventi restano qua e là pochissime, ma interessanti tracce di colore, emersi al di sotto dell'attuale intonaco, sulla parete est.

Ma è dopo la ricostruzione del palazzo ad opera di Fra Giovanni che il Comune volendo rivestire in maniera adeguata la grandiosa volta del salone chiama a decorarla il massimo pittore dell'epoca, del resto già ben noto a Padova, Giotto. La datazione del ciclo dunque deve collocarsi subito dopo il rifacimento del Palazzo, cioè attorno al 1309, e comunque non dopo il 1313, perché essa viene ricordata per la prima volta da Riccobaldo Ferrarese nella sua "Compilatio Cronologica", scritta appunto nel 1312-13.

Una seconda testimonianza di poco posteriore alla

decorazione, e perciò del tutto attendibile, è quella del notaio padovano Giovanni da Nono; nella sua "Visio Aegidi regis Patavi", del 1340 circa vi è una puntuale descrizione dei dipinti del salone: "duodecim coelestia signa et septem planetae com suis proprietatibus in hac coopertura fulgebant a Zotho summo pictorum mirifice laborata, et alia sider aurea cum speculis et aliae figurationes similiter fulgebunt interius". Si trattava di un complesso tema astrologico, ispirato, sembra dal celebre medico e astrologo padovano, Pietro d'Abano.

Dove e che cosa vi fosse raffigurato è problema che ha interessato la critica, se cioè i dipinti giotteschi fossero sulle pareti, dove è l'attuale ciclo astrologico, oppure sulla volta. La lettura attenta del testo dice chiaramente che le figurazioni erano "in hac coopertura". Si trattava probabilmente di una decorazione su tavole affisse a ornare la volta, come è del resto nella tradizione delle volte venete a carena di nave, ad esempio nella chiesa di San Fermo a Verona, e come poi farà anche Guariento nella piccola cappella dei Carraresi.

I dipinti dovevano consistere in un vasto cielo azzurro stellato, come del resto era nella ricostruzione avvenuta dopo l'incendio del 1420, come leggiamo nella descrizione del Savonarola: "... at intra vero auro et auro, deauratis magnis cum stellis ornatum", nel quale erano le figurazioni dei Pianeti e dei Segni zodiacali. È possibile tuttavia che le "aliae figurationes" di cui parla il Da Nono fossero dipinte sulle pareti, appunto dove è l'attuale ciclo astrologico.

Si tratta certamente di una cosa nuovissima e splendida, la cui perdita è stata assai grave per la storia della pittura trecentesca. Una decorazione che dovette costi-

tuire anche dal punto di vista iconografico oltre che stilistico un modello di riferimento non solo per la pittura padovana.

L'incendio del 1420, come si è detto, distrusse la volta del palazzo e quindi anche tutte le pitture di Giotto; nei recenti restauri è stato ribadito che non vi è alcuna traccia di dipinti trecenteschi al di sotto degli attuali, come invece avevano sostenuto alcuni studiosi, quali il Moschetti e il Barzon.

La grande nave fu ancora dipinta, come riporta il Savonarola, con un cielo azzurro con grandi stelle d'oro mentre le figurazioni vennero affrescate solo sulle pareti. Viene ripreso il tema astrologico, ma probabilmente con una figurazione assai più complessa e articolata di quella giottesca, un ciclo che teneva presenti i molteplici suggerimenti degli astrologi del tardo Trecento e del primo Quattrocento, volti ad interpretare, in maniera assai dettagliata piuttosto gli influssi, degli astri sui caratteri e i destini, degli uomini. Si tratta infatti di ben trecentotrentatré riquadri, ove sono raffigurati i Pianeti, i Segni zodiacali, i Mesi e tutta una serie di immagini di animali o di personaggi in particolari atteggiamenti o costumi, atti appunto ad illustrare particolari caratteri dei nati nelle diverse costellazioni: come una sorta di grandioso oroscopo figurato, di ancora non del tutto chiara lettura.

Le immagini astrologiche appaiono inserite in una complessa incorniciatura: si tratta di una finta architettura, alla quale non si è data sufficiente importanza, mentre mi sembra sia una invenzione notevolissima, anche perché, pur se parecchio ridipinti, gli elementi architettonici rispondono alla decorazione originale, come è stato evidenziato anche dai più recenti saggi di pulitura. Le quattro pareti sono scompartite da una serie di pilastri bicolori, rossi e bianchi, dipinti con forte illusione spaziale, e volumetrica, a loro volta suddivisi in tre rocchi sovrastati ciascuno da un capitello a foglie grasse di color rosso; tra i pilastri corrono in senso orizzontale due cornici, pure di colore rosso, a foglie grasse, che sembrano fingere dei fregi in cotto: lo spazio viene così suddiviso in una triplice loggia, le cui aperture sono solitamente ad arco trilobo. Ma la cosa più interessante è che i pilastri dipinti arrivano esattamente al di sotto dei costoloni lignei della carena, più esattamente al di sotto delle mensoline scolpite, che a loro volta sostengono i costoloni, così che i pilastri dipinti sembrano continuare sulle pareti le strutture della volta, o, viceversa, sembra che le mensoline e i costoloni poggino sui finti pilastri, in un interessantissimo gioco illusivo tra architettura reale e architettura dipinta. Come si vede un'invenzione geniale e assai interessante, che acquisisce valore solo se si immagina un avimento reale a sorreggere i finti pilastri, come si è detto fortemente aggettanti, che altrimenti, come è ora, sembrano nascere sospesi nel vuoto.

In questo contesto di finta architettura anche le due scene apparentemente aliene, cioè l'"Incoronazione della Vergine" sul lato est e il "San Marco che distribuisce le elemosine" sul lato ovest, serrate ciascuna tra due eleganti colonne tortili rosse, trovano esatta rispondenza: esse infatti occupano in altezza tutto lo spazio della parete e in larghezza il doppio esatto delle figurazioni astrologiche, così che la chiave di volta dell'arco che incornicia le due figurazioni coincide con una mensolina scolpita. Questo sistema illusivo di forte impatto architettonico e spaziale, al quale le singole figurazioni sono subordinate, presuppone dunque una unica mente

organizzatrice e un'idea compositiva organica, e questo indica chiaramente che l'intero ciclo, con i due riquadri dell'"Incoronazione" e di "San Marco", è stato dipinto unitariamente e non in momenti diversi, anche se da due o più maestri.

All'interno di questa complessa griglia architettonica le figurazioni mostrano chiaramente, pur al di sotto delle pesanti ridipinture, almeno due mani, abbastanza ben distinguibili. Un primo artista, o gruppo di artisti, si caratterizza per un linguaggio molto tradizionale, legato a formule e tipologie tipiche della pittura del tardo Trecento padovano, con riferimenti più o meno precisi agli affreschi della controfacciata della cappella di San Giorgio, o a quelli di Jacopo da Verona nella chiesa di San Michele, o anche alle figurazioni della Bibbia in volgare divisa oggi tra la Pinacoteca dei Concordi di Rovigo e la British Library, certamente padovana e databile sullo scorcio del Trecento. A questo pittore appartiene la maggior parte delle figurazioni, e cioè, come assai bene ha distinto il Ragghianti, i comparti che si riferiscono ai mesi di gennaio, maggio, giugno, luglio, agosto, settembre, ottobre, novembre, dicembre: cioè praticamente tutte le pareti nord e ovest e parte delle altre due pareti. Un secondo maestro interviene nella fascia mediana e inferiore della parete est, a partire dai riquadri che seguono l'"Incoronazione della Vergine" verso l'angolo sud-est, e prosegue nella parete meridionale ancora nelle due fasce mediana e inferiore, cioè dipinge le immagini relative ai mesi di febbraio, marzo e aprile. Si tratta ora di un artista assai più moderno, di linguaggio elegante e aggiornato, pienamente gotico internazionale, tale anzi da proporsi, per alcune felicissime invenzioni, come uno dei protagonisti del nuovo stile in ambito padano.

Le fonti antiche assegnano tutti i dipinti al pittore padovano Miretto e ad "un ferrarese". Quanto al Miretto, è un pittore padovano, molto attivo, anche se di lui non esiste una sola opera certa, documentato a partire dal 1412, e fino al 1455. È probabilmente l'autore dei riquadri più "arcaizzanti" e tradizionali.

L'altro maestro rivela un linguaggio nuovissimo e aggiornato, le cui componenti paiono essere da un lato la pittura lombarda, dall'altro la pittura ferrarese. Recentemente il Volpe, sviluppando una felice intuizione del Ragghianti, cercava di ricostruire la personalità di questo pittore, cui lasciava il nome di comodo Stefano, chiarendone i rapporti e la formazione nell'ambito di Giovanni da Modena, nel momento della decorazione della cappella Bolognini in San Petronio (poco dopo il 1410). Un'ipotesi molto suggestiva e, per ora, quella che mi sembra la più interessante, alla quale potrà portare qualche conferma, più attento, della griglia architettonica che incornicia il "ciclo astrologico".

1) Il testo qui pubblicato è parte del saggio *Note sulla decorazione a fresco del Palazzo della Ragione di Padova*, in *Il Palazzo della Ragione di Padova. Indagini preliminari per il restauro. Studi e ricerche*, Canova, Treviso 1998 (pubblicazione del Ministero per i Beni Culturali e ambientali, Soprintendenza per i beni artistici e storici del Veneto, a cura di Anna Maria Spiazzi).

RESTAURI NEL “BELLO E MERAVIGLIOSO EDIFICIO DEL PALAZZO DELLA RAGGIONE”

ANNA MARIA SPIAZZI

Dagli interventi sugli affreschi quattrocenteschi di Francesco Zannoni al parziale restauro del 1961-63, interrotto per mancanza di finanziamenti. La recente ripresa dei lavori sta riportando in luce interessanti lacerti di decorazione trecentesca.

Dagli atti del Consiglio del Comune in data 25 giugno 1525 si registra: “...ritrovandosi in questa città quel così bello et meraviglioso edificio del palazzo della raggione che rende stupore e meraviglia a chiuno lo contempla, sia supplicato sua Ser(enità che si degni applicarli qualche sorte de dinaro da esser speso ogni anno in ripararlo e tenerlo in acconzo, altrimenti è cosa pericolosa che sia per precipitare, ritrovandose massime hora in malissimo stato che piove in assaissimi lochi che si marcisce il legname, come è notorio a tutti”. La necessità di una manutenzione continua e costante nel tempo per la conservazione dell’edificio e degli affreschi del grande salone viene manifestata con la piena consapevolezza della importanza storica e artistica del Palazzo della Ragione, come pure dei principi e dei criteri generali per un’idonea conservazione del patrimonio pubblico¹.

Interventi di manutenzione e di restauro sono documentati nel Cinquecento (1520, 1556, 1581, 1596, 1606), ma è negli anni tra il 1762 e il 1770 che Francesco Zannoni, con la direzione del dotto abate Antonio Rocchi, sulla base iconografica di una rarissima copia dell’“Astrolabium Planum” di Pietro d’Abano, restaura gli affreschi, in parte ridipingendo e in parte reinventando anche alcune figure. Il degrado già nel Settecento doveva risultare molto esteso se si sentì la necessità di completare iconograficamente il celebre ciclo astrologico nelle parti mancanti². La verifica del degrado, e delle ridipinture troppo estese e talvolta arbitrarie dello Zannoni, prende avvio nel 1908, con la direzione dei lavori e gli studi di Andrea Moschetti. Per la prima volta viene compiuta una dettagliata documentazione dei restauri con un’apposita campagna fotografica. L’intervento, parziale ma significativo, non procede peraltro per la mancanza di finanziamenti ed è soltanto negli anni tra il 1961 e il 1963 che l’auspicato restauro viene finanziato e realizzato. A fine lavori, Andrea Prodocimi, direttore del Museo Civico, pubblica un’ampia relazione sull’intervento e precisa: “...la ridipintura dello Zannoni è stata ora tolta in tutte le parti ove esistevano sottostanti pitture. Fu invece lasciata dove non esistevano altri strati di pitture precedenti”. Inoltre si riscontra: “il rifacimento della cornice, tracce forse d’incendio nell’annerimento dei colori, tracce di

decorazione a disegno geometrico in alcune travi della volta. Le travi con tracce di decorazione risulterebbero originali e riusate, in quanto rimaste incombuste nell’incendio del 1420”³. Dalla relazione di Alessandro Prodocimi non si evince in quale area, ma è da supporre che faccia riferimento ai costoloni della copertura lignea poiché tracce di decorazione sono state rinvenute nel corso dei lavori di restauro della copertura lignea recentemente conclusi nella zona ovest del salone. La decorazione, quantunque frammentaria e abrasa, è stata riscontrata in alcuni segmenti dei costoloni. Come già segnala il Prodocimi, trattasi infatti di elementi frammentari di costoloni lignei riusati.

Con il recente restauro la decorazione non risulta a disegno geometrico, almeno in questa prima parte, come annotava Prodocimi, bensì a motivo vegetale e floreale. Da questa prima ricognizione risulterebbero tre distinte tipologie disegnative, affini nel modello ma non nell’esecuzione, distribuite con la logica del “recupero” di parti lignee antiche conservatesi dopo disastrosi eventi, e in particolare dopo il turbine del 1756 che ha scoperchiato la zona ovest del manto di copertura del salone. Il decoro a fogliame si sviluppa lungo un’asse centrale con un modulo disegnativo costituito da una grande pigna dorata al centro e due fiori quadripetali in alto (fig. 1). Il decoro a pigna centrale è un modello disegnativo molto frequente nei tessuti veneziani della prima metà del Quattrocento e la forma espansa del fogliame rinvia al gusto gotico, senza alcun richiamo a forme geometriche quali si riscontrano nel primo Trecento, negli affreschi di Giotto o dei pittori padovani della prima metà del secolo XIV. Una decorazione a specchiature geometriche, alternate a girali di fogliame, è invece leggibile all’esterno, nel cornicione sotto la merlatura (fig. 2). Con il recente restauro, per ora solo parziale in quanto limitato alla zona ovest, è possibile ora riconoscere le zone originali e quelle di rifacimento che imitano la decorazione presumibilmente trecentesca, forse di età carrarese, se ricollegabile alla decorazione con lo stemma carrarese ancora conservato nella volta della loggia.

All’interno, lungo la decorazione della copertura lignea, è invece riconoscibile in due zone lo stemma, quantunque frammentario, del Comune di Padova e, forse, ma ormai dubbiamente leggibile, il leone “in

moleca" marciano. Recentemente è iniziato anche il restauro degli affreschi sulla parete ovest del salone, essendo stato completato in quell'area il restauro della copertura in piombo all'esterno e della copertura lignea all'interno.

Alle indagini preliminari al restauro aveva fatto seguito il consolidamento degli intonaci dipinti, intervento prioritario al consequenziale restauro della copertura⁴. Con il prossimo restauro in corso sarà possibile portare a compimento il restauro del ciclo di affreschi di soggetto astrologico, opera del pittore padovano Miretto e di un anonimo pittore ferrarese (1420-1435), come pure degli affreschi e rilievi marmorei e in pietra della zona sottostante.

L'intervento risulta complesso, per il degrado subito e gli stessi rifacimenti, e pertanto trattasi di fatto di un intervento di manutenzione con la rimozione della polvere depositata. Le prove di pulitura avviate in alcune scene della parete ovest comprovano il recupero del fondo azzurro, in parte originale e in parte rifatto, che permetterà una maggiore unitarietà di lettura del rapporto spaziale tra architetture dipinte e figure. Lo studio, dopo la pulitura delle parti originali e di quelle ridipinte, a completamento dei rilievi grafici già eseguiti, agevolerà le scelte su eventuali parziali ridipinture da rimuovere. Con la pulitura migliorerà la lettura delle singole scene e dei caratteri stilistici, così da agevolare l'approfondimento dei rapporti intercorsi tra Bologna e Padova e del ruolo svolto dall'ignoto pittore "ferrarese" e del padovano Miretto⁵.

L'esposizione "Il salone mostra se stesso" (1988-1989) ha avuto il merito di presentare ad un vasto pubblico l'importanza storica e artistica del palazzo della ragione, della sua unicità e singolarità, e soprattutto l'urgenza di un intervento globale⁶. I lavori avviati sono ora il seguito positivo di un programma triennale che, alla sua conclusione, restituirà alla città il ciclo pittorico più importante della cultura figurativa gotica-cortese a Padova.



1. Salone, copertura lignea, decorazione del costolone ligneo, particolare.

2. Salone, facciata sud, cornicione, particolare.



1) Anna Maria Spiazzi, "Gli affreschi restaurati dal Cinquecento al Novecento", in *Il Palazzo della Ragione di Padova. Indagini preliminari per il restauro. Studi e ricerche*, a cura di Anna Maria Spiazzi, Treviso 1998, p. 82.

2) A. Moschetti, *Gli antichi restauri e il ritrovamento degli affreschi originali nella Sala della Ragione*, "Bollettino del Museo Civico di Padova" XIII, 1910, pp. 35 - 52.

3) A. Prosdocimi, *Restauro degli affreschi del palazzo della Ragione*, "Bollettino del Museo Civico di Padova" LI, 1962, pp. 7 - 40.

4) Le indagini preliminari, finalizzate allo studio del degrado e della tecnica di esecuzione degli affreschi, sono state compiute con finanziamenti ministeriali negli anni 1989-1992, e in parte con finanziamenti del Comune di Padova. I risultati sono stati resi noti con la pubblicazione sopracitata. Il consolidamento degli strati preparatori degli affreschi è stato eseguito negli anni 1997-1999 con il finanziamento del Comune di Padova. Il restauro degli affreschi sarà effettuato con finanziamenti ministeriali.

5) F. Flores D'Arcais, *Note sulla decorazione a fresco del Palazzo della Ragione di Padova*, in *Il Palazzo della Ragione*, cit., p. 18.

6) P.L. Fantelli, *Trent'anni di interventi sul Salone*, in *Il Palazzo della Ragione*, cit., p. 19.

L'OREFICERIA A PADOVA NELL'ETÀ DI GIOTTO

GIOVANNA BALDISSIN MOLLI

La portata innovativa dell'arte di Giotto fu recepita anche dagli orafi padovani e veneziani. Alcuni reliquiari antoniani, ornati da placchette a smalto traslucido, mostrano significative consonanze con l'arte pittorica padovana del Trecento.

Il Medioevo è per l'oreficeria un periodo di straordinario splendore. L'orafo è considerato artista per eccellenza, è ricercato e corteggiato dai potenti, principi, signori ed ecclesiastici di rango, che richiedono oggetti in metallo prezioso, ornati da gemme e smalti, lavorati con antiche tecniche attuate con scaltrita perizia (lo sbalzo, a esempio, e l'ammirata filigrana), destinati alla persona come segni di rango e di potere, o all'arredo della tavola, all'uso liturgico e devozionale. Si confà alla mentalità dell'uomo medioevale la ricerca della materia preziosa, ulteriormente valorizzata dalle lavorazioni aurificiarie: *materiam superabat opus!* L'ingegno e la perizia dell'artefice oltrepassano e accrescono il valore del materiale, e lo splendore delle pietre e delle paste vitree inserite nei castoni, accordate allo scintillio del metallo prezioso, ha trovato in quei secoli attuazione in straordinari capolavori, la cui esistenza è spesso oggi affidata a descrizioni o testimonianze grafiche, ma che talora, soprattutto per quanto riguarda gli oggetti di uso liturgico, è riuscita a passare indenne attraverso gli anni, le guerre, i furti e le leggi di confisca per giungere fino a noi.

Nel vasto e complesso panorama dell'oreficeria europea conosciamo relativamente poco della situazione veneziana e veneta, che non registra documentazioni dell'alto periodo medioevale. Ma alla ripresa vigorosa della vita urbana, con il progressivo instaurarsi del regime comunale e corporativo, a poco a poco gli artigiani escono dall'anonimato e, analogamente a quanto accade nelle altre città europee, anche a Padova i primi nomi che i documenti ci consegnano, di artefici che acquistano beni e ne dispongono nel testamento, sono quelli degli orafi¹.

Non disponiamo di oggetti eseguiti *in loco* nel corso del Duecento, ma una produzione locale senz'altro dovette esistere se il cronista Rolandino da Padova, ricordando il *Castello d'amore*, una festa tenuta a Treviso cui parteciparono i nobili padovani nel 1214, ricorda le coroncine d'oro ornate di pietre preziose colorate che adornavano il capo delle fanciulle. Nel 1278 il vescovo Giovanni Forzaté intervenne personalmente per approntare il corredo della nipote Almengarda di Teduce, promessa sposa a Enselmino degli Enselmini: varie onces di perle servirono *pro drezatura et girlanda*, vale a dire una coroncina per il capo, secondo un costu-

me prediletto dalle donne dell'epoca. Più avanti, nel 1306, un documento tirolese ci parla di pagamenti versati all'orafo padovano Silvestro, per l'esecuzione di cinture². In quel momento le botteghe erano già ubicate nella *ruga aurificum* di piazza delle Erbe e nel corso del regime signorile dei Carraresi nuove norme legislative mirarono a tutelare la qualità dei prodotti padovani, stabilendo le percentuali delle leghe e introducendo norme precise sulla doratura e l'utilizzo delle pietre preziose, in una generale affinità di intenti che apparenta la legislazione padovana a quella coeva veneziana, peraltro più severa, articolata e precisa³.

È del resto con l'avvento del regime dei Carraresi che l'oreficeria padovana compie uno scatto di qualità, senz'altro sollecitata dal livello elevato della committenza, che richiedeva gioielli e suppellettili di gusto sofisticato, in grado di reggere il confronto con quanto si andava elaborando nei centri signorili padani. Contemporaneamente, se possiamo fissare questo decollo alla fine del primo terzo del secolo, altri fatti concomitanti, esterni in qualche modo a Padova, incentivarono e consentirono la crescita e il raffinamento della produzione. Va in primo luogo ricordato che il trasferimento della sede papale ad Avignone (1309-76) spostò nella città francese artisti italiani, e in particolare orafi senesi, maestri della nuova tecnica dello smalto traslucido che tanta parte avrà negli sviluppi successivi dell'oreficeria europea. È noto difatti che l'orafo senese Guccio di Mannaia per primo sperimentò le straordinarie possibilità, di valenza sottilmente pittorica, date da una lastrina di metallo prezioso, appena incisa (l'orafo Benvenuto Cellini nel Cinquecento parlerà di uno spessore pari a due fogli di carta) e quindi ricoperta da un sottilissimo strato di smalto colorato, che consentiva di vedere la raffigurazione del fondo. Il capolavoro di Guccio, il calice eseguito all'inizio degli anni novanta del Duecento per la basilica di Assisi, si pone quale capostipite della nuova tecnica, che ha trovato espressione anche in una serie di croci-reliquiario, una delle quali appartiene al Tesoro della cattedrale di Padova ed è esposta alla mostra di Giotto⁴. Tale manufatto fu donato alla chiesa padovana dal vescovo Ildebrandino Conti, diplomatico e amico di Petrarca, frequentatore della corte avignonese, dove venne senz'altro eseguita la base della croce, che reca un punzo-



Orafo padovano, seconda metà del XIV secolo: Reliquiario del dito di Sant'Antonio (Padova, basilica del Santo, Tesoro).



Orafo padovano, secondo quarto del XIV secolo (Reliquiario del bicchiere di Aleardino, Padova, basilica del Santo, Tesoro).

ne in uso nella curia al tempo di Giovanni XXII (1316-34). È invece probabile – a questa conclusione porta l'analisi stilistica del manufatto – che la croce-stauroteca vera e propria sia di qualche tempo antecedente e di esecuzione, forse, lucchese, in un momento in cui, sulla scia di Siena, anche Lucca godette di un fervido periodo in fatto di oreficeria. Le placchette a smalto della croce ci documentano dunque la prima evoluzione di tale tecnica, ancora con diretti riferimenti allo stile di Guccio di Mannaia.

Tuttavia l'arrivo nel Veneto dello smalto traslucido e

la presenza a Padova, in anni di poco antecedenti, del genio pittorico di Giotto, hanno generato, rispetto alle formulazioni toscane, risultati di inedita novità, per la giuntura, attuata non sappiamo se da maestranze veneziane o padovane, della tecnica dello smalto traslucido con le novità formali della cappella degli Scrovegni. Alla mostra due oggetti straordinari consentono di apprezzare le primizie dello smalto traslucido veneto: si tratta del calice di serpentino, appartenente alle raccolte del Tesoro di San Marco, e del reliquiario del bicchiere di Aleardino, conservato nella basilica del Santo. La possibilità di poter confrontare direttamente questi due oggetti – entrambi, per motivi diversi, di straordinario fascino – per la prima volta messi vicini, permette di valutare appieno quanto le novità formali giottesche fossero state recepite anche dagli smaltatori⁵.

Il primo oggetto è di bellezza stupefacente: una coppa in serpentino grigio-verde, polilobata, forse opera costantinopolitana del XII secolo, montata a Venezia su una base di argento dorato, ornato a sbalzo e arricchito di placchette a smalto con le figure degli Evangelisti. Nel Medioevo questi pezzi, provenienti dall'impero romano d'Oriente, erano ricercatissimi e molto rari: la bellezza della pietra e la difficoltà della lavorazione in spessori sottili rendevano ciascun manufatto un pezzo assolutamente unico e il Tesoro di San Marco è il più ricco al mondo di oggetti di questo genere⁶. Quanto alla montatura, se l'ornato a sbalzo con uccelli di passo e di rapina entro un ornato a foglie di quercia si riallaccia tanto alla tradizione della miniatura veneziana che ai coevi esempi degli smalti senesi, va detto invece che nelle raffigurazioni a smalto un inconfondibile accento giottesco promana dai saldi volumi degli evangelisti, che presentano soluzioni (l'angelo simbolo di Matteo con il busto frontale e il volto in profilo) riprese direttamente dal ciclo di affreschi padovano. Noi percepiamo oggi nettamente la salda impostazione volumetrica delle figure, in quanto la parziale caduta dello smalto consente di leggere la lastrina incisa con una netta accentuazione dei valori strutturali rispetto a quelli cromatici, e purtuttavia il contrasto del marmo grigioverde sul dorato della montatura, interrotta dal profondo blu degli smalti, rischiarati da sottili virate di colori contrastanti, ci fa percepire la novità di questo pezzo, dove la nuova tecnica toscana viene interpretata alla luce della sensibilità tutta veneziana per il colore.

L'alta qualità, giocata sul filo di un perfetto equilibrio tra le parti, che caratterizza il calice di serpentino, si traduce in un timbro più sommerso nel reliquiario del bicchiere, commemorante uno dei più celebri miracoli del Santo, il cui intervento lasciò indenne il fragile contenitore di vetro scagliato a terra dell'eretico Aleardino⁷.

Profondamente diverse furono la committenza e la volontà artistica che presiedettero alla fattura dei due oggetti: il primo legato all'aulica committenza dogale, il secondo intimamente connesso alla semplicità francescana. Pur tuttavia l'ornato a sbalzo è assai simile, e ancora più prossimi al mondo giottesco sono i caratteri stilistici delle placchette a smalto, soprattutto in quella con la *Stigmatizzazione di san Francesco*, molto vicina all'analoga scena affrescata nella sala del Capitolo del convento antoniano.

Il Tesoro della cattedrale non ha, all'altezza cronologica del primo terzo del Trecento, suppellettili liturgiche da accostare ai due manufatti che abbiamo considerato. Possiamo peraltro notare che i documenti e gli inventari del Santo e della *Ecclesia maior* padovana ci fanno ritenere che proprio a partire da quel momento i due Tesori

(che ci sono pervenuti relativamente indenni attraverso i secoli) registrino uno scatto quanto a incremento numerico e qualità⁸. Inoltre la presenza nel reliquiario del bicchiere di Aleradino di draghi realizzati a sbalzo trova un corrispettivo nelle descrizioni dei preziosi paramenti liturgici della cattedrale, che negli inventari trecenteschi sono più volte descritti *cum avibus de auro, cum animalibus partim viridi et partim violateis, cum draconibus et stambechiis per totum binis et binis, et dracones ipsi habent allas alii virides alii albas et alii bladas*.

Nel Tesoro antoniano è conservato anche il reliquiario (in origine forse un candeliere, destinato a un ambiente cortese) del letto della Vergine e di san Modesto, il cui fusto a un certo punto assume la forma di un drago con le ali aperte e la bocca spalancata, a testimonianza di un gusto per il mostruoso che, se tanta parte avrà nella produzione padovana del bronzetto rinascimentale, era già ben radicato nei tessuti e nelle oreficerie del Trecento.

Il calice di serpentino e il reliquiario di Aleardino fanno parte di un insieme di oggetti, calici e vasi sacri, di affini caratteri stilistici, generalmente ricondotti alla responsabilità di un solo artefice, designato con il nome di Maestro del serpentino. Di questo artefice attualmente non siamo in grado di precisare l'origine, veneziana o padovana, ma dobbiamo supporre, in entrambi i casi, la possibilità che si spostasse tra i due centri, maturi per esperienze artistiche originali e aggiornate.

Nel catalogo della mostra sono stati schedati altri due reliquiari del Tesoro antoniano, che non è stato possibile esporre. Il primo è quello del dito di sant'Antonio, appartenente alla tipologia dei reliquiari a statuetta. Si tratta difatti di una piccola scultura, raffigurante il Santo che regge e quasi sembra porgere ai devoti la teca, lavorata con fine spirito architettonico, ove è collocata la reliquia. In questo caso non solo va rimarcata la particolare finezza della decorazione a smalto nei partiti ornamentali del nimbo e della teca, ma soprattutto – e in questo il reliquiario si apparenta alla grande pittura padovana dell'ultimo terzo del secolo – la volontà ritrattistica, dispiegata in un sentire sottilmente patetico e insieme intensamente imperioso, come se la forza del libro della Sacra scrittura, che Antonio stringe nella mano sinistra, trasmettesse al *doctor evangelicus* la forza di quell'eloquenza che conquistò le folle che l'udivano.

La così acuta caratterizzazione individuale va messa in rapporto alla cultura di Altichiero e degli altri frescanti padovani degli ultimi decenni del secolo, a sua volta nutrita da radici giottesche. Infine anche il reliquiario del Tesoro antoniano della pietra del Getsemani, del dito di san Ludovico e di altre reliquie offre motivi di confronto con la coeva pittura. La forma particolare del ricettacolo, un cofanetto di spiccato carattere architettonico, che negli inventari è comunemente denominato *arca foederis*, denota come la sensibilità particolare e molto avanzata che l'arte padovana trecentesca mostra nei confronti della resa dello spazio tridimensionale, aveva toccato anche gli orafi. In questo caso è possibile proporre confronti con le architetture dipinte nei cicli ad affresco e nella miniatura, dove piccoli padiglioni, torrette, palazzetti, minuscole cappelline, sono strettamente confrontabili con il reliquiario.

Resta molto più sfuggente la produzione padovana trecentesca di carattere profano. Indicazioni in questo caso ci vengono non solo dagli inventari (il professore universitario e astronomo Giovanni Dondi dell'Orologio nel 1389 aveva coppe, bicchieri, confettiere e posate in argento e argento dorato) ma anche dai dipinti e dagli

affreschi. In tal senso è proprio Guariento, il pittore padovano di cultura più sofisticata e prossima al gusto cortese, ad aver inserito nelle sue opere particolari come spille, corone o cinture che possiamo pensare vicine alla produzione coeva.

Per l'oreficeria profana non siamo in grado di distinguere dei caratteri stilistici veneziani rispetto ai padovani. Quanto per il momento conosciamo fa ritenere che gli orafi veneziani ebbero modo di maturare una fondamentale esperienza al tempo della nuova incorniciatura della Pala d'oro della basilica di San Marco, ornata di pietre preziose contraddistinte da montature tanto particolari da aver consentito l'attribuzione alla botteghe veneziane di un gruppo di gioielli rinvenuti in punti diversi del Veneto (a Murano per esempio e a Verona). Il lavoro esperito sulla Pala d'oro dovette avere una ricaduta positiva sull'industria locale. Nel Veneto, dalla metà del Trecento, prese quota una produzione di gioielli di gran lusso la cui esecuzione, originale e scaltrita, partecipa alla generale tendenza dell'arte aurificaria del tempo di rialzare la gemma sulla montatura, come avevano iniziato a fare gli orafi impegnati nella sistemazione della Pala d'oro e come documenta Guariento, pittore della corte carrarese, realizzando la splendida spilla che chiude il mantello del Faraone raffigurato negli affreschi della cappellina della Reggia, oggi sede dell'Accademia Galileiana di Scienze Lettere ed Arti.

1) Rinvio a *Botteghe artigiane dal Medioevo all'età moderna. Arti applicate e mestieri a Padova*, a cura di G. Baldissin Molli, Padova 2000, p. 24, con ulteriore bibliografia.

2) Per i documenti e altri riferimenti bibliografici rinvio al mio saggio *"Debième adure tuti li ornamenti de oro i quali porta vostre moyere e vostre fiole ale rechie"*. *Note sull'oreficeria padovana del Trecento* nel catalogo *Giotto e il suo tempo*, a cura di M. Cisotto Nalon, Padova, Museo degli Eremitani 25 novembre 2000 - 29 aprile 2001, pp. 262-275 e alle schede nn. 42-45, pp. 403-411.

3) L'oro veneziano doveva essere a 24 carati, quindi più ricco di quello padovano, a 14 carati. Erano inoltre più articolate le leggi relative all'impiego delle pietre preziose. Inoltre il controllo dei prodotti che uscivano dalle botteghe degli orafi spettava a ufficiali nominati dal Consiglio dei Dieci. A Padova invece erano i gastaldi, i capi della corporazione, ad accertare la corrispondenza dei requisiti fissati dalle raccolte statutarie.

4) Sullo smalto traslucido senese si veda il recente E. Cioni, *Scultura e smalto nell'oreficeria senese dei secoli XIII e XIV*, Firenze 1998, con ampia bibliografia precedente.

5) L'importanza e la novità di questi manufatti erano state messe in rilievo nel fondamentale studio di G. Mariani Canova, *Presenza dello smalto traslucido nel Veneto durante la prima metà del Trecento*, Atti della prima giornata di studio sugli smalti traslucidi, Pisa, Scuola Normale Superiore, 24 maggio 1983, a cura di A.R. Calderoni Masetti, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", s. III, 14 (1984), pp. 733-755.

6) Si veda il fondamentale testo *Il Tesoro di San Marco. Il Tesoro e il Museo*, a cura di H.R. Hanloser, Firenze 1971.

7) Sul Tesoro della basilica del Santo si veda *Basilica del Santo. Le oreficerie*, a cura di M. Collareta, G. Mariani Canova, A. Spiazzi, Padova, Roma 1995: il tesoro della cattedrale non dispone di uno studio recente, si veda peraltro A. Moschetti, *Il Tesoro della cattedrale di Padova*, "Dedalo", 26 (1925), pp. 79-109 (I), pp. 277-310 (II).

8) Prima le registrazioni relative ad oggetti in metallo prezioso sono poco frequenti; soprattutto nel caso della cattedrale si accenna a vasi sacri e ampolle in vetro.

GIOTTO E LA MINIATURA A PADOVA

MARTA MINAZZATO

Riflessi dell'arte giottesca, fino ad una vera e propria ripresa dei soggetti dipinti agli Scrovegni e forse del ciclo astrologico al Palazzo della Ragione, sono riscontrabili anche in preziosi manoscritti miniati conservati principalmente in biblioteche padovane.

Nel secolo che vide Padova abbellirsi, all'interno di chiese e palazzi, di magnifici dipinti ad opera di diversi artisti, primo fra tutti Giotto, grande impulso ebbe anche la miniatura, costantemente aggiornata sulla pittura contemporanea. Sfogliando i manoscritti miniati a Padova nel corso del XIV secolo, si può quindi, in un certo senso, seguire l'evolversi della pittura trecentesca.

Non potendo soffermarsi sull'intera produzione miniaturistica padovana del secolo in questione, ci si limiterà a presentare alcune testimonianze di come le innovazioni di Giotto, che secondo Cennino Cennini "rimutò l'arte del dipingere di greco in latino e la ridusse al moderno", furono trasferite nella prima metà del Trecento sulle pagine di codici di committenza principalmente religiosa. La cattedrale per prima, e successivamente il convento francescano di Sant'Antonio, diedero il via ad un rinnovamento dei libri liturgici, per adeguarsi alla nuova consuetudine della curia romana, secondo quanto aveva stabilito, ancora nell'ultimo quarto del Duecento, papa Nicolò III. Ed è proprio la serie dei sei *Antifonari responsoriali de nocte*, eseguiti per il capitolo della Cattedrale (ora alla Biblioteca Capitolare mss A14-16 e B14-16), a fornirci il primo esempio di adesione al nuovo linguaggio giottesco, seppur con qualche ingenuità, nella ricerca di profondità spaziale, nell'attualizzazione del racconto, e conferendo corposità alle figure. Il miniatore cita inoltre intere scene degli affreschi della Cappella Scrovegni (*Cattura di Cristo*, *Compianto di Cristo morto*, *Annunciazione*, *Ascensione* e *Noli me tangere*) o singoli particolari, come nella miniatura con *Santa Lucia che prega Sant'Agata per la guarigione della madre*, in cui proprio la figura della madre malata, seduta in un interno, riprende la figura dell'ancella che fila nell'affresco con l'*Annuncio dell'angelo a sant'Anna*. Sinora per la datazione di questi *Antifonari* si è fatto riferimento ad un documento del 19 luglio 1306, contenuto in un registro di spese della Cattedrale (*Diversa X*, 41, c. 12 v), in cui si parla di un'ingente somma di denaro ricevuta da un certo *Gerarducius* per la realizzazione di un antifonario in più volumi, due dei quali risultano a quella data già legati e quindi miniati. Da una più approfondita analisi

di tale registro si è giunti però alla conclusione che quel documento non si riferisce all'antifonario in questione, dato che non specifica di quanti volumi sia composto e soprattutto se sia *de nocte*. Tale nota potrebbe riguardare l'esecuzione di un antifonario *de die*, di cui si inizia a parlare già nel 1305 e per il quale sono segnalati pagamenti fino al 1308. Infatti il primo documento in cui viene citato espressamente un antifonario *de nocte*, anche se non c'è la certezza che si tratti del nostro, risale al 1307. La datazione della serie verrebbe quindi spostata leggermente più avanti.

Col procedere dal primo all'ultimo volume della serie, conclusa nel corso del secondo decennio, il Maestro degli Antifonari padovani traduce con sempre maggiore disinvoltura ed accresciuta narratività il linguaggio giottesco. E ciò accadrà a maggior ragione, anche in altre sue opere successive, tra le quali una *Divina Commedia* della British Library di Londra (ms Egerton 943), eseguita probabilmente all'inizio del quarto decennio (forse il più antico esemplare di *Commedia* illustrata in area padana), fonte straordinaria di soluzioni iconografiche per successive miniature in manoscritti danteschi.

I cinque nuovi *Lezionari* per la Cattedrale (Biblioteca Capitolare, mss A18-20, B12-13) sembrerebbero invece realizzati negli anni venti, dal momento che l'autore delle miniature mostra di conoscere, non solo gli affreschi di Giotto, cui rimandano il *Noli me tangere* del terzo volume (A20) e il *San Gregorio* del quarto volume (B12), ma anche la pittura giottesca elaborata dal Maestro del Coro Scrovegni intorno al 1320 e dai maestri riminesi, documentati agli Eremitani nel corso del terzo decennio. Le forme più possenti e massicce dei primi tre volumi sembrano cedere il passo a soluzioni più ammorbidite ed eleganti negli ultimi due, contenenti il Proprio ed il Comune dei santi, accostabili per certi aspetti alle miniature degli *Statuti di Verona* del 1327 (Verona, Biblioteca Civica, ms 3036).

In ambito francescano pare invece eseguito, nei primi anni venti, un *Libro d'ore* di committenza trevigiana (Londra, British Library, ms Add. 15265) nelle cui miniature a piena pagina sono riprese, sia pur in chiave più "greve e popolaresca" alcune scene della Cappella Scrovegni.

Ma l'opera più significativa realizzata nel corso del secondo quarto del secolo per il convento francescano del Santo è la nuova serie di *Antifonari responsoriali* in diciassette volumi, di cui ne restano quattordici, segnati con le lettere dell'alfabeto. La serie vide all'opera diversi artisti, ognuno con tratti ben distinguibili, attivi in uno o più volumi. Al linguaggio del Maestro del Coro Scrovegni sembra richiamarsi il Maestro dell'Antifonario F, spesso affiancato dal Maestro delle foglie spinose, ancora più arcaizzante, così chiamato per il motivo delle foglie puntute, dai colori aciduli, che contraddistingue i suoi interventi.

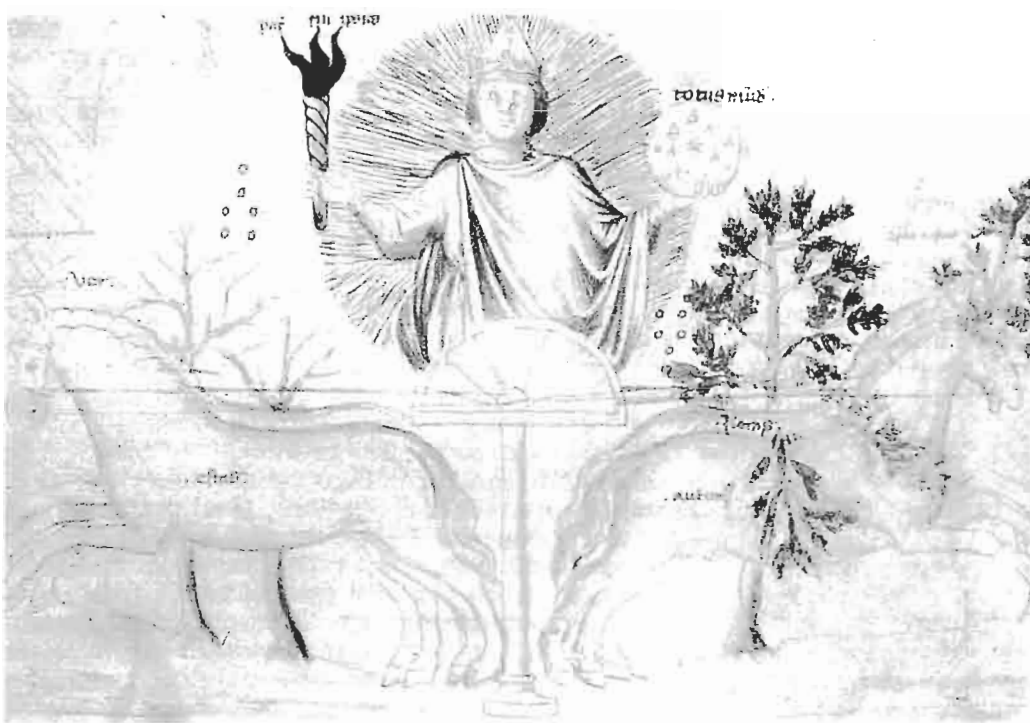
Un'interpretazione del giottismo in chiave più raffinata ed elegante, quasi guarientasca, propone invece il Maestro dell'Antifonario G, nell'unica iniziale figurata del volume, sola opera pervenutaci di questa mano. Ad un artista considerato bolognese, per un certo espressionismo che traspare dalle sue miniature, si attribuiscono gli Antifonari K, L, P, Q e S. Ma l'artista più grande che prende parte alla decorazione della serie, bolognese o bolognesizzante che fosse, è l'autore della maggior parte delle miniature dei corali A, B e M, nelle quali esibisce una squisita eleganza nelle scelte cromatiche, una fantasia sfrenata nella decorazione dei fregi marginali ed una grande creatività nell'illustrazione *ad litteram* dei diversi responsori, per favorire la memorizzazione dei testi liturgici da parte dei frati, non sempre molto istruiti. Il linguaggio più maturo adottato da questo maestro, ed insieme alcuni particolari nella foggia degli abiti femminili, farebbero pensare ad un'esecuzione più tarda rispetto agli altri volumi, tra fine quarto e inizi quinto decennio.

A conclusione di questo sintetico sguardo non si può dimenticare un codice di carattere profano, probabile testimonianza di quei *duodecim celestia signa et septem planete cum suis proprietatibus* dipinti da Giotto nel Palazzo della Ragione e perduti nell'incendio del 1420. Si tratta di un *Liber Introductorius* di Michele Scoto, conservato nella Bayerische Staatsbibliothek di



Antifonario, c. 232r, iniziale M con *Noli me tangere*, Padova Biblioteca Capitolare, ms. A16.

Monaco (ms Clm. 10268), i cui disegni acquerellati dei pianeti e delle costellazioni mostrano una monumentalità spiccatamente giottesca. La moda degli abiti indossati dalle costellazioni è di primo Trecento e corrisponde a quella dei personaggi di Giotto agli Scrovegni, ma il segno leggero ed elegante e certa forbitezza nella struttura disegnativa fanno pensare ad una realizzazione più tarda, tra gli anni venti e trenta. L'opera si deve con ogni probabilità ad una committenza laica, forse legata allo Studio patavino, presso il quale aveva insegnato, tra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento, Pietro d'Abano, medico, filosofo e astrologo, considerato l'ispiratore del ciclo astrologico del Salone. □



Per ulteriori approfondimenti in materia si rimanda a: *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra a cura di G. Baldissin Molli, G. Canova Mariani, F. Toniolo, Padova, Palazzo della Ragione e Palazzo del Monte, Rovigo, Accademia dei Concordi 21 marzo-27 giugno 1999, Modena 1999; M. Minazzato, *La miniatura a Padova nel Trecento*, in *Giotto e il suo tempo*, catalogo della mostra a cura di M. Cisotto Nalon, Padova 25 novembre 2000-29 aprile 2001, Milano 2000, pp. 234-247 e *Schede 24-29* a cura di P. Benozzo, M. Magliani e M. Minazzato, in *Giotto e il suo tempo*..., pp. 360-377.

Michele Scoto, *Liber Introductorius*, c. 85v, Sole München, Bayerische Staatsbibliothek, ms Clm 10268.

LE MONETE DI GIOTTO

BRUNO CALLEGHER

Benché risalga alla fine del sec. XI il diritto di coniazione conferito dall'imperatore al vescovo di Padova, solo nella seconda metà del Duecento comparvero i "piccoli" della Repubblica padovana usati probabilmente da Giotto, pagato con moneta di ben altro valore, per retribuire le sue maestranze.

Intorno alla metà del XIII secolo anche a Padova, come in molte altre città dell'Italia settentrionale, si verificarono profondi cambiamenti economici. Una simile trasformazione è desumibile con tutta evidenza dalla documentazione archivistica cittadina relativa a quel periodo, indagata anche in recenti studi. In effetti le registrazioni di mutui, di atti notarili, di fidejussioni e di sentenze su controversie legate al prestito di denaro permettono di ricostruire e conoscere in maniera piuttosto approfondita la pratica alquanto diffusa del prestito ad interesse per sostenere le varie attività economiche del momento. L'esercizio del prestito di denaro, ovviamente, coinvolse un gran numero di persone appartenenti per lo più ad un mondo artigianale, così intraprendente da essere in grado di dar vita ad una fitta trama di legami economici e professionali con l'ambiente ecclesiastico, amministrativo e universitario cittadino. I maggiori prestatori di denaro anticipavano somme consistenti ai monasteri o all'episcopio, facendosi carico dei rischi derivanti dal dover dipendere da un esiguo numero di clienti nel caso di insolvenze o crisi economiche, ma nello stesso tempo avvantaggiandosi per i rapporti diretti e preferenziali con le maggiori autorità e istituzioni cittadine¹. In una simile situazione è possibile quindi supporre che in quegli anni a Padova fosse aumentata la domanda di denaro e l'impiego dello stesso per cui, molto probabilmente, si crearono le condizioni per una diffusa circolazione monetaria, accompagnata dall'esigenza di tempi piuttosto rapidi nel rifornimento di moneta effettiva per finanziare le varie operazioni commerciali, dalle più usuali e modeste, alle più grandi e impegnative come la costruzione di un monastero, l'accensione di mutuo per pagare dei debiti pregressi oppure il finanziamento di un intervento di interesse cittadino².

Appare perciò essenziale chiedersi a quale moneta concreta facessero riferimento le numerose citazioni di conto attestate nei documenti del XIII e dell'inizio del XIV secolo, perché almeno fino a tutto il periodo di dominazione ezzeliniana a Padova non era stata in funzione una zecca.

Il primo riferimento ad una possibile moneta di Padova è contenuto in un diploma del 1094, che ricorda come l'imperatore Enrico III avesse concesso al vescovo Bernardo il diritto di coniazione. Anche senza voler entrare nel merito dell'autenticità del documento, a tutt'oggi non si conoscono emissioni di Bernardo e

neppure dei suoi successori per cui si può ritenere che Padova non si sia avvalsa del diritto di conio fin dalla concessione, come del resto avvenne per altre importanti città come Mantova³. Le varie autorità trovarono forse più vantaggioso usare le monete di altre zecche i cui valori, di fatto, finirono per essere recepiti anche come unità di conto negli atti amministrativi cittadini. In quegli anni, inoltre, nella parte nord orientale dell'Italia si era formata un'estesa area monetaria dominata dalle emissioni di Venezia e di Verona, in stretto rapporto tra di loro. Le varie formule "*libras denariorum venecialium vel veronensium*" molto frequenti negli atti di quel periodo testimoniano appunto l'appartenenza anche della città di Padova al sistema monetario veronese-veneziano, con la conseguenza di essere anche soggetta ai vari mutamenti e alle scelte monetarie talora competitive prese o da Verona o da Venezia. Una riprova di questo la si può trovare all'inizio del Duecento, quando la situazione complessiva all'interno di quest'area monetaria iniziò a cambiare perché Venezia diede corso a una nuova moneta, il grosso⁴, destinata in particolare alle grandi transazioni e ai mercati orientali, ma che incontrò un enorme successo anche nella terraferma veneta e nei territori orientali. In seguito alla coniazione del grosso, però, per Venezia divenne antieconomico continuare a produrre il denaro piccolo, per cui ne fu sospesa la coniazione. Lo spazio lasciato libero nell'ambito della moneta piccola fu prontamente occupato dalla zecca di Verona che con il suo denaro crociato riuscì ad esercitare un largo predominio tanto da diffondersi ampiamente in tutta l'area del sistema veneziano-veronese. In questo stesso ambito, verso la metà del Duecento, facendo leva su antiche concessioni imperiali, comparvero le emissioni di Trento, Brescia, Mantova e anche di Padova, quest'ultima in una data compresa tra il 1256 e il 1271⁵.

È il famoso denaro con al dritto la stella a sei punte in circonferenza puntinata e legenda CIVITAS; al rovescio compare di nuovo la stella a sei punte, ma con legenda DE PADVA (illustrazione n.1). La cronologia dei piccoli della Repubblica padovana non è ancora del tutto sicura, ma poiché la data del 1271 si riferisce al primo documento che cita espressamente moneta di Padova (*libris quinquaginta quatuor denariorum Padue*)⁶ è logico dedurre che la coniazione sia precedente e forse non di molto successiva al 1256, anno in

cui terminò il dominio di Ezzelino e la città riconquistò la sua autonomia.

Fin dall'inizio il ruolo svolto dalla moneta padovana, il denaro piccolo con la stella, non fu soltanto locale. Se esaminiamo la distribuzione dei ritrovamenti soprattutto in contesti archeologici, essi risultano attestati non solo nella terraferma veneta ma anche in regioni piuttosto lontane, come il Tirolo, la Carinzia, la Croazia e la Bosnia. La spiegazione di ciò va ricercata nel fatto che il piccolo padovano, inserito nel sistema veneziano-veronese, circolava ed era scambiato quanto meno all'interno di quell'area monetaria, ma con possibilità di diffondersi anche nei territori confinanti con la stessa⁷. Per un motivo analogo è inoltre possibile che i debiti o i crediti riportati nei documenti patavini della stessa epoca ed espressi in denari veneziani o veronesi, venissero in realtà saldati con moneta effettiva di Padova, soprattutto nel caso di valori non troppo elevati. Solo con la riforma del doge Lorenzo Tiepolo (1268-1275) Venezia riconquistò il suo predominio anche nell'ambito della moneta piccola, grazie alla coniazione di un nuovo denaro svalutato. Tuttavia se questi interventi riuscirono a vincere la concorrenza del crociato di Verona che uscì dal mercato, non eliminarono del tutto le monete delle città lombarde e soprattutto il denaro con la stella di Padova in quanto fin d'allora le autorità cittadine sembrano esser state in grado di sfruttare fino in fondo i vantaggi derivanti dall'inserire proprie monete in sistemi preesistenti e consolidati. Il rinnovato dominio monetario di Venezia, anche per i piccoli nominali, e la contemporanea diffusione della moneta padovana durarono almeno fino al 1311-1312. A rafforzare la preminenza veneziana contribuì nel 1285 l'emissione di una nuova moneta, il ducato d'oro, ad opera di Giovanni Dandolo (1285-1289) (illustrazione n.2), dello stesso titolo e dello stesso peso di altre due precedenti monete d'oro, il genovino e il fiorino, che avevano reintrodotta l'impiego del metallo giallo nei sistemi monetari dell'Occidente. Ovviamente il ducato veneziano ebbe una notevole diffusione ben al di là del territorio della Serenissima in quanto strumento idoneo ed efficace per onorare i contratti o le transazioni più importanti.

Sono questi anche gli anni di attività finanziaria degli Scrovegni che si arricchiscono prestando denaro ad usura e che di certo avevano una buona pratica di cambi e di rapporti tra monete della terraferma veneta con quelle veneziane. Fu proprio un membro di questa influente famiglia, Enrico, a chiamare Giotto incaricandolo di decorare la cappella di famiglia⁸. Purtroppo non sono sopraggiunte notizie dirette e precise né sull'onorario di Giotto né su acquisti di materiali o pagamenti di stipendi alle maestranze assunte per una così impegnativa opera. Tuttavia è possibile immaginare che il pittore toscano sia stato pagato proprio con moneta d'oro o d'argento, quasi di sicuro in ducati o grossi veneziani, e che a sua volta abbia distribuito una parte del suo onorario cambiandolo in grossi o più facilmente in denari piccoli dei dogi Lorenzo Tiepolo (1268-1275), Jacopo Contarini (1275-1280), Giovanni Dandolo (1280-1289) e Pietro Gradenigo (1289-1311) se non addirittura in piccoli di Padova. L'ipotesi non dovrebbe essere lontana dal vero, se si pensa che qualche decennio dopo, un altro pittore allora molto famoso e attivo tra Padova e Venezia, il Guariento, per gli affreschi del Palazzo Ducale, tra il 1365 e il 1368, percepì una somma di 250 ducati d'oro all'anno. Agli apprendisti e ai garzoni della sua bottega veniva versato un salario di 3 grossi al giorno per un importo complessivo annuo di circa 15 duca-



1. Denaro piccolo della zecca di Padova (ante 1271-1338 circa), con la stella a sei punte al dritto e al rovescio.

2. Ducato di Giovanni Dandolo, zecca di Venezia (1280-1289) Dritto: .IO. DANDVL / .S.M.VENETI; doge in ginocchio davanti a San Marco che gli consegna un'orifiamma su cui è la croce; lungo l'asta DVX.

ti d'oro⁹. Tornando a Giotto, possiamo dunque supporre che gli Scrovegni per l'onorario e per le spese sostenute nel realizzare il ciclo di affreschi abbiano pagato con moneta effettiva di Venezia (grossi o ducati), mentre Giotto avrebbe dato ai suoi dipendenti o collaboratori forse una moneta di minor conto, più immediatamente spendibile negli scambi quotidiani, vale dire il denaro piccolo di Venezia oppure il denaro con la stella della città di Padova. □

1) In proposito cfr. soprattutto S. Bortolami, *Fra "alte domus" e "populares homines". Il Comune di Padova e il suo sviluppo prima di Ezzelino*, in *Storia e cultura a Padova nell'età di S. Antonio*, Padova 1985, pp. 3-78.

2) Alcuni documenti riguardanti i prestiti a Padova nel corso del Duecento sono stati proposti in A. Beggio, *Prestito e prestatori nella società padovana del primo Duecento*, tesi di laurea, Università di Padova, a. a. 1997-1998, rel. prof. A. RIGON. Ringrazio l'autrice della ricerca per aver depositato in consultazione una copia della sua tesi presso la Biblioteca del Museo Bottacin di Padova.

3) Sul mancato esercizio del diritto di conio cfr. A. Saccocci, *Le origini della zecca di Mantova e le prime monete dei Gonzaga*, in *Monete e medaglie di Mantova e dei Gonzaga dal XII al XIX secolo*, I, Milano 1996, pp. 127-154, in particolare le pp. 127-136.

4) Sulle cause e sulle conseguenze dell'introduzione del grosso, come pure sulla sua cronologia, cfr. A. Saccocci, *Tra Bisanzio, Venezia e Friesach: alcune ipotesi sull'origine della moneta grossa in Italia*, "Quaderni Ticinesi di Numismatica e Antichità Classiche", XXIII (1994), pp. 313-341, in particolare pp. 338-339 con bibliografia sull'argomento.

5) In proposito cfr. G. Gorini, *La monetazione dell'età di S. Antonio nell'Italia Settentrionale*, in *S. Antonio. 1231-1981, il suo tempo, il suo culto e la sua città*, Padova 1981, pp. 281-283; A. Saccocci, *La moneta nel Veneto medioevale (secoli X-XIV)*, in *Il Veneto nel Medioevo*, Verona 1991, pp. 245-262, in particolare pp. 253-258.

6) Per questo documento cfr. L. Rizzoli-Q. Perini, *Le monete di Padova descritte ed illustrate*, Rovereto 1903, p. 95, documento V. Per una coniazione precedente il 1271 cfr. Gorini, *La monetazione dell'età di S. Antonio* cit., p. 281.

7) A. Saccocci, *Circolazione di moneta padovana nel Medioevo*, "Rivista Italiana di Numismatica", XC (1988), pp. 471-482, con carta distributiva dei singoli rinvenimenti e dei ripostigli.

8) Ho potuto consultare il dattiloscritto di A. Saccocci, *Nelle tasche di Giotto (moneta e arte nel '300 italiano)* redatto in occasione di una fortunata mostra (Museo Bottacin, aprile-ottobre 1989) che prese il nome proprio dalla prima parte del titolo del citato testo: *Nelle tasche di Giotto*. Da questo stesso contributo ho ricavato le informazioni relative alle somme corrisposte al Guariento. Della manifestazione si occuparono R. Barilli, *Quell'usuraio di Giotto, goloso di monete sonanti*, "Corriere della Sera", 8 aprile 1989, M. Bona Castellotti, *Pittori a suon di ducati*, "Il Sole 24 ore", 27 agosto 1989.

Ringrazio sentitamente il prof. A. Saccocci per avermi fornito il testo inedito e per l'aiuto datomi nella stesura di questo contributo.

9) Per queste notizie cfr. nota precedente.

GUARIENTO

DAVIDE BANZATO

Pittore padovano, operoso per oltre un trentennio negli anni centrali del Trecento, ha tradotto la lezione di Giotto in termini "cortesi", adottando con maestria e raffinatezza le soluzioni linearistiche del gusto gotico.

Guariento è la prima figura di pittore padovano a essere supportata da una certa dovizia di dati e la cui carriera, documentata dal 1338 al 1367, sia stata ricostruita con puntualità.

L'artista nacque forse intorno al 1310, figlio di Arpo. È chiamato pittore dai documenti già nel 1338, quando abitava a Padova in piazza dei Legni; si può quindi pensare che avesse cominciato a lavorare probabilmente nel decennio precedente il 1335. Si è ipotizzata una sua provenienza dalla vicina Piove di Sacco, dove possedeva dei beni. Si formò in un ambiente saturo di elementi giotteschi, forse a contatto del "Maestro del coro Scrovegni" e alla scuola dei riminesi attivi in città intorno al 1324 mentre, all'inizio della sua attività, i contatti con Venezia dovettero essere di scarsissimo rilievo. Il pittore si presenta immediatamente in possesso di una completa formazione, che perfezionò con coerenza negli oltre trent'anni di un percorso stilistico durante il quale arrivò a percorrere numerosi aspetti del gusto gotico internazionale.

Fu il primo artista operoso a Padova per il quale sia ricostruibile un rapporto tanto stretto con la committenza da renderlo qualificabile nei termini di vero e proprio pittore di corte. Buoni rapporti sono documentati anche con gli ambienti religiosi, con l'arciprete di San Martino di Piove di Sacco, con gli Eremitani e con i frati del Santo. La speciale considerazione della quale godette nella cerchia carrarese è attestata, oltre che dalla continuità dell'operare, anche dalla presenza in qualità di testimone in una serie di atti ufficiali legati alla corte.

La prima opera nota e firmata di Guariento è la *Croce* del Museo di Bassano, proveniente dalla locale chiesa di San Francesco, accostabile all'interpretazione riminese, e già gotica, del giottismo, per l'accentuato plasticismo e la delicatezza coloristica. È documentariamente databile al 1332 e la scritta che compare a fianco del piccolo delizioso ritratto della donatrice ci permette di identificare costei con Maria dei Bovolini. Di questo primo momento è anche una tavola raffigurante il *Busto del Redentore* di proprietà del Museo Bottacin, forse originariamente tabellone superiore di una croce dipinta, immagine di severa nobiltà formale.

Il *Polittico dell'Incoronazione*, ora a Los Angeles alla Norton Simon Foundation, è datato 1344 e fu eseguito per il Duomo di Piove di Sacco su incarico dell'arciprete Alberto, familiare dei da Carrara, ai cui buoni uffici forse il pittore dovette successive commissioni. Ai lati delle figure della Vergine e del Redentore sono raffigurati i fatti della vita di Cristo, mentre nella cimasa, ai lati della Crocifissione, memore delle esperienze precedenti ma intensificata nel patetismo espressivo, stanno alcune scene della vita della Madonna. Qui l'adesione a formule giottesche è modulata con colorazioni tenui e con un gusto linearistico tipicamente gotico, caratteristico di questa fase. Opere che potrebbero essere sistemate negli stessi anni, o di poco successive, sono il *Trittico* di collezione privata bergamasca, dalla ricca cornice intagliata di impronta nettamente veneziana, l'*Ascensione* della collezione Cini, la *Madonna dell'Umiltà* di collezione privata bolognese e la *Croce* del Fogg Art Museum di Cambridge Massachussets.

In questo nucleo di opere si osserva una serie di tendenze linguistiche che il pittore svilupperà con il procedere della carriera: una sempre più consapevole accettazione di stilemi linearistici gotici, un colorismo luminoso che si vale di frequenti cangiantismi, una tendenza all'amplificazione spaziale che sfrutta elaborate ambientazioni architettoniche, un forte gusto realistico nella definizione degli episodi minori e dei ritratti.

Quasi certamente entro il 1351 eseguì la decorazione ad affresco delle tombe di Ubertino e Jacopo da Carrara, la cui parte scultorea era stata realizzata dallo scultore veneziano Andriolo de' Santi. I sepolcri erano originariamente ospitati nella chiesa di Sant'Agostino, dopo la cui distruzione, all'inizio dell'Ottocento, furono trasportati agli Eremitani. Della decorazione pittorica della tomba di Jacopo, che doveva essere costituita da un vasto affresco che ricopriva la parete sulla quale insisteva il monumento, rimangono alcuni frammenti. Un *Ritratto* è ora al Museo di Innsbruck mentre i lacerti con *L'incoronazione della Vergine* e due *Ritratti di Carraresi* sono esposti nell'abside maggiore della chiesa degli Eremitani; uno di questi ritratti potrebbe essere pertinente al sepolcro di Ubertino, la cui datazione più probabile è verso il 1345. Il colori-



Guariento, Schiera di angeli armati (arcangeli?). Padova, Museo Civico.

simo delicato è il mezzo che usa per manifestare un'attenzione verso il reale che non scade mai nel popolareggiante. Il suo linguaggio è sempre alto e si adegua ai desideri di una classe dominante colta e raffinata, che emergeva nel momento della più splendida stagione culturale vissuta dalla città. Non mancano, nello stesso tempo, contatti con la pittura di Venezia, percepibili nell'elaborato trono a nicchie e nell'abbondanza delle decorazioni delle vesti, che denoterebbero una precisa conoscenza, avvenuta forse anche attraverso Andriolo de Santi, di quanto veniva elaborato nell'ambiente di Paolo Veneziano, il cui gusto bizantineggiante viene combinato con una terminologia gotica. La volontà descrittiva è fortemente accentuata e si spinge fino a delineare i più minuti particolari realistici, come si nota nelle vesti e nelle architetture, la cui imponenza è accresciuta dall'evidente impostazione prospettica.

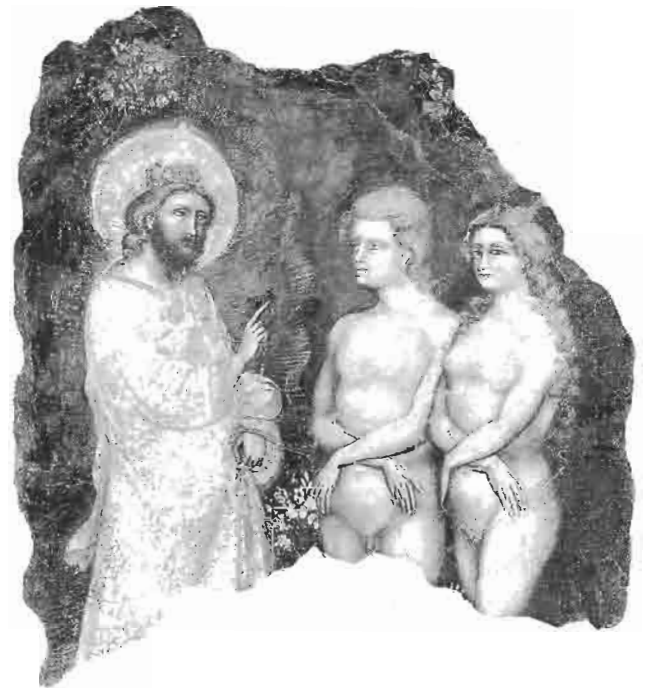
Il contatto con la bizantineggiante Venezia emerge da una delle opere più ambiziose del pittore, la decorazione della cappella privata della corte carrarese, sita nell'ala del palazzo che ora ospita la sede dell'Accademia Galileiana di Scienze Lettere ed Arti. Dopo il 1345, forse prima del 1349, la loggia dell'ala occidentale del palazzo di ponte della reggia fu chiusa per inserirvi una cappella a uso privato dei principi. Le pitture dovevano essere già state compiute prima della visita a Padova del futuro imperatore Carlo IV, nel 1354 ospite dei Carraresi. Le vecchie guide della città descrivono l'ambiente affrescato con le storie dell'Antico Testamento che rimangono ancora sulla parete di destra della sala. Sono due fasce divise da un fregio chiuso in alto da una serie di archetti gotici intrecciati e, in basso, da finte riquadrature marmoree. Nella stessa sala si trovano altri lacerti staccati, originariamente pertinenti alla parete di sinistra. Il fregio è una narrazione continua, anti-giottesca quindi, ed esemplata forse sulla narrativi-

tà di esempi bolognesi; comincia con le storie di Noè seguite da quelle di Abramo, Mosè, Ezechiele e Giuditta. È tutto quanto resta di una più ampia decorazione, in parte demolita nel 1779 quando si volle ampliare la sala per usarla per le adunanze dell'Accademia. Gli episodi sono resi con numerosi particolari realistici, paesistici e urbani, creando una dimensione laica che si insinua nel generale tono di una raffinata eleganza di corte e forza i limiti rappresentati dall'iconografia veterotestamentaria. Lo stesso raffigurare personaggi in eleganti vesti alla moda indica una precisa volontà di contestualizzare nel contemporaneo l'evento biblico-religioso.

Il soffitto era decorato da una serie di tavole, le cui prime dettagliate descrizioni sono successive allo smembramento del complesso. La tavola rappresentante la *Vergine* doveva essere collocata al centro del soffitto, mentre le figure degli Evangelisti dovevano essere poste ai quattro angoli. La teoria delle tavole delle *Gerarchie angeliche*, inclinate e legate da un'elaborata carpenteria gotica, doveva formare una fascia decorativa intermedia tra gli affreschi e la copertura, mentre le piccole figure di *Cherubini* dovevano essere ordinate in una fascia continua lungo uno dei lati brevi.

La maggior parte delle tavole sono divenute proprietà dei Musei Civici di Padova (Museo Bottacin) dal 1902, altre sono state disperse in musei e collezioni private. Si colgono qui forti accenti veneziani con particolari riferimenti alla pittura bizantineggiante di Maestro Paolo e ai mosaici di San Marco, ma fortissimi sono anche gli elementi gotici, riconoscibili nell'elaborato linearismo delle vesti e nella delicatezza e trasparenza sfumata dei colori. Guariento anche qui riesce a intro-

Guariento, La cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre. Padova, Accademia Galileiana.





Guariento, Visione di Sant'Agostino. Nella cornice inferiore simboli astrologici. Padova, Chiesa degli Eremitani.

durre momenti di vivace realismo narrativo, come si può osservare nelle figure di mendicanti in ginocchio di fronte all'angelo o nella scena di naufragio. L'iconografia degli angeli mostra sicure conoscenze teologiche ed è raro trovare nella pittura del Trecento una così sapiente differenziazione delle gerarchie.

A partire da questo momento Guariento approfondì le sue conoscenze matematiche e prospettive, favorito anche dagli studi che su queste discipline erano allora condotti all'Università patavina. Forse verso la fine del sesto decennio fu chiamato a Bolzano dove eseguì la decorazione, distrutta nel 1944 per cause belliche, della cappella di San Nicolò nella chiesa di San Domenico.

Intorno al 1361, a testimonianza della fama raggiunta, eseguì la decorazione per la tomba del Doge Dolfino nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia, della quale ci rimangono quattro *Figure allegoriche*, purtroppo rovinate e frammentarie, piuttosto vicine, nella loro eleganza, a quelle che compaiono nello zoccolo dell'abside maggiore della chiesa degli Eremitani di Padova.

Gli ultimi affreschi padovani rimastici sono il principale documento di una nuova fase di ardita e del tutto nuova prospettiva, destinata a proiettare la sua impronta su tutta la pittura in città nell'ultimo trentennio del secolo. Nell'abside maggiore degli Eremitani, in spazi di un'ampiezza inusitata, Guariento aveva dipinto il *Giudizio Universale e le storie dei santi Agostino, Giacomo e Filippo*. Sui pilastri interni erano raffigurati quattro santi per lato; il sottarco era decorato con mezzi busti di santi. Sulla parete di destra, distrutta nel 1944, si trovavano le scene con i santi Marco, Luca, San Giacomo e Agostino. Distrutti anche gli affreschi della crociera, nelle cui vele erano raffigurati i *Dottori della Chiesa* mentre lo zoccolo era affrescato con i *Pianeti e le sette età dell'uomo*. La scomparsa di oltre la metà della decorazione mutila irrimediabilmente l'effetto scenografico dell'insieme. Le architetture dipinte dilatavano gli spazi, talora raffinatamente suddivisi in più ambienti, con un intenso effetto illusionistico, costituendo un fatto assolutamente innovatore nel panorama della pittura del Trecento nell'Italia nordorientale. La modernità di queste impostazioni si comprende bene solo se rapportata al clima preumanistico della cultura padovana e alla presenza di Francesco Petrarca alla corte carrarese. Data la presenza di collaboratori – fra questi probabilmente il Semitecolo – vi sono alcune parti nelle quali si nota un certo scadimento qualitativo; la concezione generale è comunque raffinatamente calibrata e si colgono, soprattutto nella fascia decorativa, piccoli autonomi capolavori di aristocratica eleganza. I caratteri accentuatamente gotici delle figure e l'abilità nella resa paesistica e nell'orchestrare le masse dei personaggi permettono di datare questi affreschi ai primi anni sessanta, quasi sicuramente entro il 1365 epoca intorno alla quale Guariento si recò nuovamente a Venezia.

Questo viaggio fu compiuto dall'artista per realizzare un'impresa che ci fa ben comprendere l'importanza della sua pittura anche fuori Padova. Si tratta del celebre *Paradiso* dipinto nel 1365-1366 per Palazzo Ducale, una complessa macchina architettonica voluta dal Doge Marco Cornaro. Il vastissimo affresco, gravemente danneggiato nel corso dell'incendio del 1577 e ricoperto quindi dalla tela di Tintoretto di analogo soggetto, fu ritrovato nel 1903 e rappresenta, sotto una



Guariento. Vestizione di Sant'Agostino. Padova, Chiesa degli Eremitani.

serie di archeggiature gotiche che creavano uno spazio immaginario sovrapposto a quello reale, una moltitudine di angeli e beati, disposti secondo un elaboratissimo ordine compositivo a far da cornice alla scena dell'incoronazione della Vergine. È l'opera che diede a Guariento la maggiore notorietà e fu celebrata da tutti gli scrittori di cose veneziane per la brillantezza dei colori che purtroppo oggi non possiamo più cogliere, visto che ci si presenta ora con un aspetto quasi monocromo. Lo sfarzo di questa decorazione esercitò una notevole influenza sulla pittura tra le lagune almeno fino all'inizio del Quattrocento, in particolare su pittori quali Lorenzo Veneziano, Nicolò di Pietro e Jacobello del Fiore fino a Giambono, cioè su quegli artisti che portarono alle estreme conseguenze il linguaggio gotico.

Guariento, dopo essere tornato a Padova alla fine del 1367, forse avrebbe dato l'avvio alla famosa *Sala degli uomini illustri* nella Reggia, avvicinandosi quindi alle esperienze figurative "preumanistiche" degli ultimi decenni del secolo.

Nel 1370 risulta già morto. La sua influenza sulla cultura figurativa del suo tempo fu determinante. L'operazione da lui condotta di tradurre il giottismo in termini gotici, la sua sempre più convinta accettazione di stilemi linearistici, la grande abilità spaziale e prospettica, il gusto per la ripresa di minuti particolari realistici, gli aspetti precocemente "cortesi", furono la prima impostazione e l'ideale filo conduttore di tutto quanto avvenne nella pittura a Padova negli ultimi tre decenni del secolo XIV.

UNA GIORNATA DEL PETRARCA A PADOVA

ANTONIO DANIELE

Nel racconto "Il copista", Marco Santagata immagina una intensa giornata padovana del poeta (13 ottobre 1368), fra ricordi del passato, propositi artistici e funesti presagi, dentro una cornice di solitudine.

Capita a volte che uno studioso si innamori a tal punto dell'oggetto delle proprie indagini da assolutizzarlo, da farsene quasi una estrema ragione di vita, perdendo anche quel controllo intellettuale e quella distanza necessaria all'oggettività che sempre si richiedono in lavori di ricostruzione storico-filologica: "ché spesso occhio ben san fa veder torto". Non è il caso di Marco Santagata che al Petrarca ha dedicato la maggior parte dei suoi studi e al *Canzoniere* un ancora recente poderoso commento (Milano, Mondadori, 1996), andando a collocarsi amorevolmente nella lunga schiera degli esegeti che dal Quattrocento ad oggi hanno interrogato la lirica petrarchesca ora per trarne oracoli biografici, ora illuminazioni e stimoli formali, ora arguzie di lingua e di senso, ora l'esatta volontà testuale (concomitantemente al riaffiorare in epoca positivista e scientifica degli autografi che ci tramandano i *Rerum vulgarium fragmenta*).

La vicenda umana e artistica del Petrarca ci è nota: e in ragione del preservarsi a noi di autografi e manoscritti a lui riferibili, di una oculata memorizzazione del proprio agire nella pratica conservativa delle lettere perseguita tutta la vita (*Familiari*, *Senili*, *Disperse*, ecc.) e, infine, di una cospicua serie di annotazioni di carattere diaristico-operativo che accompagnano i suoi scritti e persino i suoi libri di studio.

Ma proprio la conoscenza estesa e approfondita dei dati noti della vita e dell'arte del Petrarca, il lungo studio e il grande amore devono aver spinto Santagata a compiere un'operazione insieme affettuosa e distanziante nei confronti del suo autore: quella di raccontare (inventare) la parte in ombra della biografia petrarchesca, partendo però dal dato reale, dalla testimonianza certa e assodata. Nessuno mi toglie dalla testa che il filologo si sia fatto narratore per un bisogno non dico sacrilego di 'sporcare' il suo idolo e in qualche modo liberarsene, ma certo per dare nerbo di vita vissuta e concreta ad una astrazione intellettuale, a una biografia per vari aspetti edulcorata e come rarefatta. Santagata ha dunque dato forma di fantasia letteraria a questa sua ossessione di ricerca: ha tentato di dire il non detto (ma tuttavia ipotizzabile) di una vita che

essendosi svolta sotto il velo protettivo dell'arte, da tale arte è stata anche soverchiata e repressa. Così – ci pare – questa breve narrazione (*Il copista*, Palermo, Sellerio, 2000) scioglie un voto di studioso: dice l'immaginato, il plausibile di un'esistenza che peraltro ci è nota nelle sue forme più esposte, politiche e artistiche, ma resta in ombra (l'altra faccia della luna) per quanto riguarda il privato, il vivere quotidiano dell'artista.

Il Copista è il resoconto innanzitutto di una giornata (il 13 ottobre 1368) di Francesco Petrarca a Padova. Ma nella descrizione di questa giornata entra anche in ballo un impietoso bilancio della vita, uno sguardo retrospettivo che coglie aspetti tragici e sottintesi dell'apparentemente gloriosa esistenza del poeta laureato. Tra malanni di salute e umor nero il poeta, nella ricostruzione amara di Santagata, si avvia sulla strada del declino fisico verso una convinzione di fallimento o quantomeno di sterilità, al di là degli esiti e dei consensi universali: "Non provava più la voglia di esplorare strade nuove, rifuggiva dalle fatiche dell'invenzione. Riscriveva e riscriveva. Ma quel ruminio era un sostituto, un vizio che lo lasciava insoddisfatto. Il getto di idee e di immagini che un tempo gli sprizzava dal cuore si era lentamente, ma inesorabilmente, assottigliato" (p. 21).

Il copista del titolo è naturalmente Giovanni Malpighini da Ravenna, entrato diciottenne come collaboratore in casa del Petrarca su raccomandazione di Donato Albanzani che l'aveva sperimentato come allievo e conosciuto come promettente studioso. Dal 1364, a Venezia e a Padova, aveva convissuto con il Petrarca, aiutandolo a riordinare le *Familiari* e copiare nel codice ora alla Biblioteca Vaticana (Vat. Lat. 3195) il grande *Canzoniere* del poeta. S'era fatto subito stimare, oltre che per la sagacia della sua intelligenza, per l'esattezza ed eleganza delle sue trascrizioni. Al Petrarca non erano sfuggite le qualità intime del giovane, la profonda cultura classica che si portava dietro, e ne provava ammirazione: "Giovanni leggeva sotto le righe. Un cane da tartufi, da citazioni. Annusava la presenza di Claudiano con il solo aiuto di un avverbio, di una banale particella. Aveva un orecchio da musicista

delle parole: bastava che una clausola variasse il ritmo e quello individuava sicuro la partitura di un Calpurnio. Accidenti, se era colto e che sensibilità stilistica!" (p. 28).

E in più il Malpaghini gli ricorda il figlio Giovanni, morto di peste a Milano nel 1361: per via del nome, certo, ma anche per una affinità che sembra sfiorare la consanguineità. Ma proprio al Malpaghini era legata una delle delusioni più gravi del poeta, a causa di quell'abbandono inopinato che aveva interrotto così repentinamente una collaborazione e un'amicizia. Il 21 aprile 1367 il giovane scribe aveva lasciato a mezzo la copia del *Canzoniere*, s'era allontanato per cercare la sua ventura; dopo qualche peripezia era tornato di lì a un mese. Ma il rapporto non era stato più lo stesso. Dopo un anno Giovanni se ne era andato definitivamente. Questo è quello che sappiamo, le ragioni vere del distacco sono intime, segrete. Il racconto cercherà di dare alla fine spiegazione di questo incontro traumatico tra umanisti a confronto, quasi un contrasto tra generazioni.

La narrazione si alterna tra vicenda giornaliera (quel 13 ottobre 1368) e rievocazioni del passato recente. Così, mentre il poeta si estenua in una lettera controvoglia al napoletano Guglielmo Maramauro, si libera di un affannoso bisogno corporale, riprende in mano il testo della canzone *Standomi un giorno solo alla finestra*, ripercorre anche i suoi lutti e le sue gioie familiari: ripensa alla morte del nipotino Francesco nel maggio di quello stesso anno, ricorda l'incontro dell'estate con il Boccaccio che gli aveva fatto visita

nella Padova di Francesco da Carrara. I rapporti tra i due scrittori sono immaginati improntati a sincera intesa e reciproca taciturnità: "Loro due si intendevano al volo: l'uno capiva lo stato d'animo dell'altro senza spiegazioni. Così, almeno, a lui sembrava. Fin dalla prima volta aveva avuto l'impressione che i silenzi imbarazzati di quell'uomo dall'umore balzano, a volte allegramente sfrenato, ma più spesso intristito da cupa melanconia, fossero i silenzi di chi sa e rispetta ciò che ha capito. E gli sembrava che pure Giovanni, sotto i modi ossequiosi nei quali costringeva le sue manifestazioni di amicizia, pensasse la stessa cosa di lui" (p. 47).

E ancora si immagina che la canzone *Standomi un giorno* (che parrebbe contenere talune suggestioni boccacciane) sia stata ripresa e compiuta proprio su sollecitazione del Boccaccio: ipotesi suggestiva benché romanzesca e non lontana forse dal vero, se si intenda come accertato il cordiale stimolo dato dal certaldese (almeno in termini morali) alla prosecuzione dei *Rerum vulgarium fragmenta*.

Così, dunque, si metterebbe in moto nuovamente la canzone delle visioni, per supposti stimoli esterni concomitanti, non ultimi quelli del Boccaccio, recente visitatore. Di essa sappiamo dagli autografi che fu compiuta (partendo da un precedente schizzo delle prime due stanze di cui non si conserva traccia) dall'alba al tramonto di quel 13 ottobre 1368 che assurge qui a giornata esemplare del poeta: attorno alla sua composizione certa ruota la rievocazione fantastica di una vita insoddisfatta e di un'arte sempre in bilico tra pienezza

Giovanni Boccaccio. Affresco di Andrea del Castagno nel Museo di Sant' Apollonia a Firenze.



Petrarca. Incisione di Luigi Gobbato dedicata "ai concittadini padovani", tratta da un disegno di Stefano Tofanelli (1752-1812).



dell'ispirazione e maestria manieristica dell'artista consumato. Santagata finge di dar credito a un Petrarca atrabiliare, tormentato da un sesso non pienamente pacificato, mosso dalle stizze e dagli acciacchi dell'età, talmente autocritico da irridere anche se stesso e la propria invenzione poetica. Tutto il racconto è inventato, ma tutto ha un fondamento – si è detto – su documenti e dati noti, come se lo studioso-narratore, dimessa la sua veste di critico, avesse voluto indossare la palandrana del poeta e divinare i suoi pensieri. Ne risulta una curiosa, affascinante miscela di penetrazione critica e di illazione libera, di oggettività e di invenzione: sempre tuttavia privilegiando una linea interpretativa che tiene del racconto *noir*.

Ma i processi elaborativi del mito di Laura, la svolta sostanziale segnata nel *Canzoniere* dalla canzone allegorica delle visioni (anche con le ipotizzate perplessità organizzative e simboliche della manifestazione di quel mito) si possono sottoscrivere: “Gran bella trovata davvero fissare in un sei di aprile il primo incontro con una donna che ventun anni dopo sarebbe morta un sei di aprile! E anche ora non aveva cambiato idea sul fatto che verso la fine del libro fosse necessario richiamare solennemente quell'evento tragico. Smetterla con il solito lamento e fornire di quella morte una interpretazione più impegnativa, quasi filosofica. Simboli, aveva pensato, un profluvio di simboli e di allegorie. L'impianto gli era chiaro, ma le due stanze che aveva scritto non gli piacevano per niente. La prima non andava proprio. Quella storia del cane bianco e del cane nero, il giorno e la notte, era una allegoria da studente di retorica” (p. 58).

Una tale rilettura della vicenda umana del Petrarca, per voler essere estrema, non può andar tuttavia separata da una qualche volontà di dissacrazione: ed è in questo cimento di ragioni sotterranee e ragioni evidenti che si vuole ripensare i fatti della poesia con gli occhiali della malizia, come per pareggiare un conto aperto degli studiosi con le fissazioni di un poeta e della sua passione amorosa liricizzata e sublimata, quasi oltre il limite di ogni ragionevolezza. In questo modo anche il mito di Laura si materializza in una banale vicenda di sfasature amorose, di circostanze mancate, di rifiuti e accettazioni alternati: “Di donne ne aveva possedute, alla faccia della castità, ma una bellezza come quella non l'aveva più incontrata. Se la portava dentro: più di una volta, mentre faceva all'amore con una delle tante puttane che avevano consolato la sua solitudine, gli era capitato di chiamarla per nome. E pensare che era stato proprio lui a rifiutarla. Sì, perché dopo, dopo che lui era diventato un poeta famoso, era stata lei, la gentildonna sdegnosa, a farsi avanti. E lui aveva detto di no. Nessuna ripicca. Figurarsi se avrebbe mai rinunciato a un boccone come quello per una stupida rivincita. È che non avrebbe proprio potuto: quella donna era ormai diventata una parte di lui stesso, una sua creatura, una figlia” (p. 63).

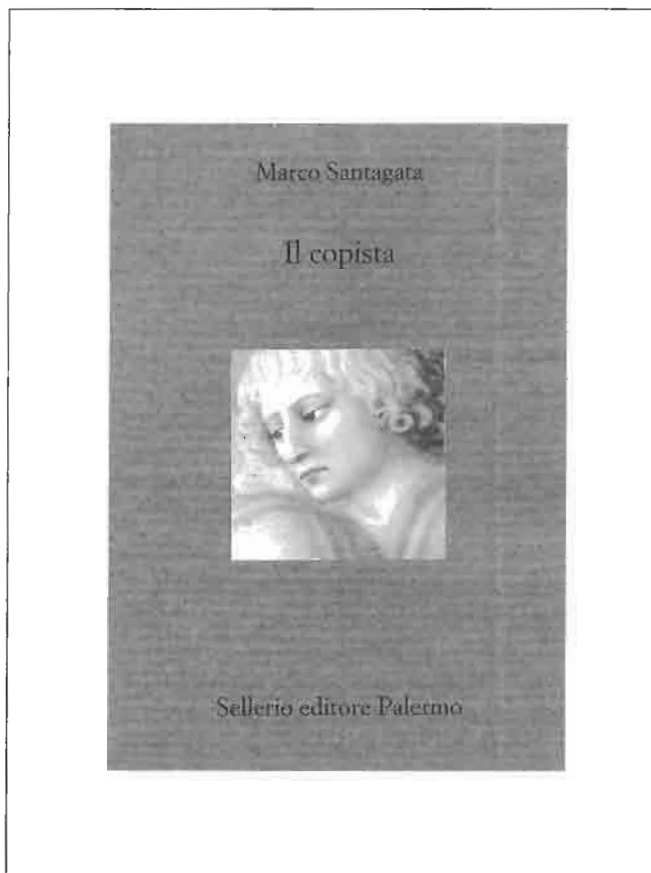
Il racconto procede nello sviluppo della giornata del Petrarca, con prospezioni sul passato e funesti presagi sul futuro, dentro una cornice di solitudine. Anche Giovanni Dondi, il dottore scienziato (e poeta) si immagina che bussi alla porta dell'amico. Ma come medico curante egli viene respinto e rimandato al giorno dopo: troppo intensa e convulsa di propositi artistici e di

ricordi è la giornata del poeta. Su tutto incombe una tristezza anticipata di morte, cui le evocazioni poetiche, le ‘visioni’ della canzone in questione hanno dato la stura; e la canzone chiude, nel congedo, con “un dolce di morir desio”.

Ma non è più Laura il punto dolente ormai dell'esistenza del Petrarca. Laura è letteratura e perciò rappresenta la riuscita della sua vita. Quello che lo turba è l'abbandono pur tra il consenso dei potenti (perciò pensa di far venire a sé la figlia Francesca), la morte dei più cari, e quel Giovanni Malpaghini che l'ha lasciato in asso. Si adombra nel Malpaghini, rinnovata, la inquieta sfida verso il Petrarca di Giovanni suo, figlio naturale, e proprio per opera di questo giovane letterato che si presume pur lui figlio carnale del poeta. È questo il colpo di teatro del racconto: due esistenze separate e distinte che si riconoscono come necessarie e dipendenti eppure non riescono a convivere: troppo ambiguo e troppo viscerale è il loro rapporto e, come tra padre e figlio, pieno di attriti e di rivalità, di sfida anche letteraria.

Chissà se Santagata ha proprio colto la verità più riposta del Petrarca, se ha dato sostanza alla parte ignota della sua vita. Di sicuro ha tentato di dar consistenza e un Petrarca ‘segreto’, un Petrarca suo personale: e, se non in tutto, almeno per alcuni tratti potrebbe non essere andato lontano dal segno. □

Copertina del volumetto dell'editore Sellerio contenente il racconto di Marco Santagata.



LA CHIESA E L'OSPITALE DI SANT'ANTONIO DI VIENNE

PAOLA TOSETTI GRANDI

*Una documentata ricostruzione delle origini del monastero padovano,
istituito da Giotto degli Abati, che conserva nella chiesa lacerti di affreschi trecenteschi,
fra cui un crocefisso di ispirazione giottesca.*

Una notizia preziosa, ancorché ignorata, dell'abate Giuseppe Gennari (Padova 1721-1800) ci offre la battuta d'inizio per la ricostruzione filologica delle vicende edilizie di uno tra i siti edificati più antichi della nostra città, giunto a noi lungo un cammino di più di sei secoli: il complesso conventuale e ospitaliero di Sant'Antonio di Vienne.

Nell'opera *Dell'antico corso de' fiumi in Padova*, una passeggiata storico geografica del 1776 attraverso la città, ricca di digressioni artistiche, il Gennari descrive le vicende edilizie e le vicissitudini del ponte di pietra di San Leonardo, caduto nel 1375, ricorda gli edifici sacri e le chiese a ponente del centro urbano: "Finalmente la chiesa di S. Antonio di Vienna in contrada della Savonarola fu eretta nel MCCCXLIX sopra un fondo donato a F[rate] Zoto degli Abati di Firenze da Leopoldo di Pietro de' Giustignani cittadino Padovano della contrada di San Leonardo"¹.

La notizia è di prim'ordine, perché documenta la circostanza e il carattere precipuo di un'iniziativa edilizia padovana del 1349, che ebbe lo stesso donatario e lo stesso corso in un'altra impresa tre anni prima a Venezia: Sant'Antonio di Castello. Dall'opera di Flaminio Corner, *Ecclesiae Venetae*, apprendiamo che Marco Catapan e Cristoforo Istrego offrirono un terreno bonificato presso la punta di Sant'Elena "a Goto degli Abbati Fiorentino, Priore nella Congregazione de' Canonici Regolari di Sant'Antonio di Vienna [...] acciocché in essa fondasse una Chiesa, e Monastero, sotto l'invocazione del Santo Abate suo particular Protettore. Accettò il Priore la pia offerta, ed ottenutane prima la permissione da Niccolò Morosini Vescovo di Castello, dispose la fabbrica della nuova Chiesa, ne' di cui fondamenti pose la prima pietra [...] nel giorno solenne di tutti i Santi, correndo l'anno del Signore 1346"². L'aspetto originario del complesso si desume dalla veduta di Jacopo de' Barbari della Biblioteca del Museo Correr di Venezia (fig. 1).

La fisionomia dell'istituzione di frate Zoto e la prassi della donazione si evincono per la prima volta da *Venetia città nobilissima* di Francesco Sansovino, che precedendo gli altri storici trascrive anche l'epigrafe con la memoria della posa della prima pietra della chiesa il giorno di Ognissanti del 1346, ora conservata presso il Seminario Patriarcale di Venezia³. L'iter del permesso ecclesiastico e del consenso del governo all'edificazione si ricava dalle testimonianze del Corner e di Gianfrancesco Pivati, per quest'ultimo alla voce *Venezia* nel decimo volume del *Nuovo dizionario scientifico e curioso sacro-profano*: la

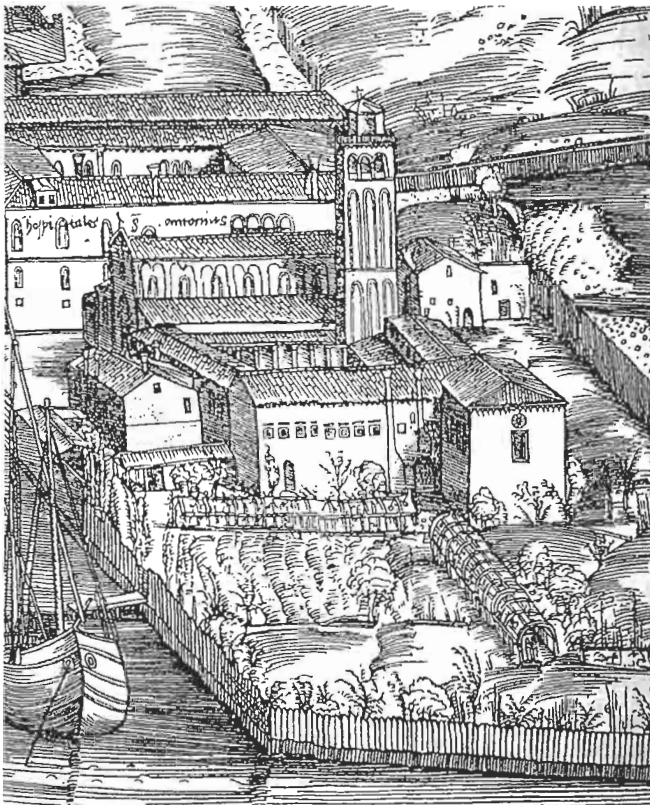
notizia del Gennari, intersecata con quelle delle fonti veneziane, suggerisce identiche modalità nella fondazione padovana; la menzione di Giotto degli Abati è il filo conduttore della mia ricostruzione.

Punta Sant'Elena a Venezia venne progressivamente strappata alla palude grazie a lavori di bonifica che a partire dal 1334 mirarono alla realizzazione di un sito edificabile. Secondo la testimonianza delle fonti, generose elargizioni dotarono il priore dell'ordine dei frati ospitalieri antoniani, frate Giotto degli Abati, dei denari necessari all'edificazione nel 1346 di una chiesa, di un monastero e di un ospedale, gestito in collaborazione con una scuola o frateale laicale, la cui esistenza è attestata da un rilievo oggi perduto, ma disegnato dal Grevembroech nel 1759, posto a decorazione dell'edificio della scuola, raffigurante *Sant'Antonio benedice laici e religiosi dell'ordine*, datato nell'epigrafe esplicativa al 1 settembre 1355, anno che rappresenta l'*ante quem* per l'edificazione.

Frate Giotto, la cui famiglia era nota come benefattrice agli ospitalieri antoniani presenti in Firenze fin dai primordi dell'ordine⁴, divenne, comprensibilmente da queste premesse, fondatore nel Veneto delle istituzioni ospitaliere antoniane, successive alla prima precettoria italiana di Ranverso nella Val di Susa⁵; egli ottenne sicuramente il consenso delle autorità laiche ed ecclesiastiche, perché si fece promotore di iniziative di riscatto ambientale e sociale del territorio, che tornavano vantaggiose sia al governo che alla chiesa: la bonifica di ampi tratti di laguna paludosa e inoltre la fondazione di strutture religiose e assistenziali a Venezia, secondo le testimonianze di Corner e Pivati, nonché la qualificazione di un'area che, a Padova, si stendeva a ponente, quasi disabitata e aperta alla campagna, come ci ricorda Gennari.

A Venezia l'azione di frate Giotto, avviata e incoraggiata dalle iniziative caritative di Marco Catapan e Cristoforo Istrego, espressa con il favore del doge Andrea Dandolo e del vescovo Nicolò Morosini, aveva incontrato molti sodali, ricordati nell'epigrafe celebrativa del 1346. Alcuni avevano avuto nei loro figli i continuatori del loro impegno: è questo il caso del procuratore e benefattore Nicolò Lion, il cui figlio Domenico donò alla chiesa, per il costo di 300 ducati d'oro, il polittico di Lorenzo Veneziano, ora alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, terminato nel 1359, memore del priore Giotto degli Abati nell'iscrizione dedicatoria scompartita in due tabelle ai lati del pannello centrale con l'*Annunciazione*⁶.

A Padova la posa della prima pietra della chiesa di Sant'Antonio di Vienne avveniva con cerimonia ufficiale il 31 maggio 1349, data coincidente con quella della



1. Jacopo de' Barbari, Veduta di Venezia 'a volo d'uccello' da sud, xilografata nel 1500; particolare della Punta Sant'Elena con il complesso di Sant'Antonio di Castello (Venezia, Biblioteca del Museo Correr).

donazione di Leopoldo Giustiniani⁷. Il donatore ottemperava, come si evince chiaramente dalla lettura del documento stilato in quell'ultimo giorno del mese, festa di Pentecoste, all'obbligo filiale di soddisfare il legato della madre Agnese, defunta presumibilmente durante l'epidemia⁸. Pochi mesi dopo un decreto del signore Giacomo II da Carrara del 28 settembre 1349, approvava la donazione di Leopoldo Giustiniani in deroga a precedenti limitazioni delle proprietà ecclesiastiche e la prosecuzione dei lavori edilizi intrapresi. A Padova ancora nel 1353 si costituiva la fratealea laicale di Sant'Antonio di Vienne, a cui aderivano anche il priore dell'ordine e il donatore: a questa data venivano infatti redatti gli statuti e le matricole nei quali si faceva riferimento alla chiesa e all'ospitale, secondo modalità e tempi strettamente connessi alla stessa istituzione lagunare⁹ (fig. 2).

Il consenso delle autorità alle iniziative antoniane è evidente anche dalla coincidenza tra eventi politici e celebrativi dell'ordine: la fondazione di Padova segue a stretto giro di mesi la violenta pandemia del 1348 e precede di poco l'indizione dell'anno giubilare 1350. La primavera del 1349 segna un momento importante nella vita politica di Giacomo II da Carrara e del vescovo della città Ildebrandino Conti; essi ricevono a Padova la visita del cardinale Guy de Boulogne, conte di Montfort, sceso in Italia come paciere tra le riottose signorie del centro-nord, per proporre una tregua necessaria a rendere sicure le strade in vista del Giubileo¹⁰. I festosi ricevimenti per il cardinale a Ponte Molino¹¹ fecero forse da cornice alla posa della prima pietra della chiesa di Sant'Antonio di Vienne.

L'attivismo edilizio che caratterizza i momenti successivi a laceranti sconvolgimenti del tessuto sociale, come una energica riconferma della volontà di contrastare con l'operosità umana la morte peggiore, la peste nera, fa da spinta propulsiva alla nascita del complesso monastico padova-

no. La provenienza alto borghese dei Giustiniani, i donatori, ricchi beccai¹², rivela la volontà di contrizione e penitenza, che i ceti imprenditoriali manifestavano per esorcizzare l'implicita condanna della chiesa per i loro alti profitti.

Le fonti padovane memori del complesso di Sant'Antonio di Vienne non citano mai il priore né la donazione: solo la lettura comparata delle fonti veneziane citate e della testimonianza del Gennari consente di legare il nome di frate Giotto degli Abati agli edifici antoniani ospitalieri di Padova e di Venezia.

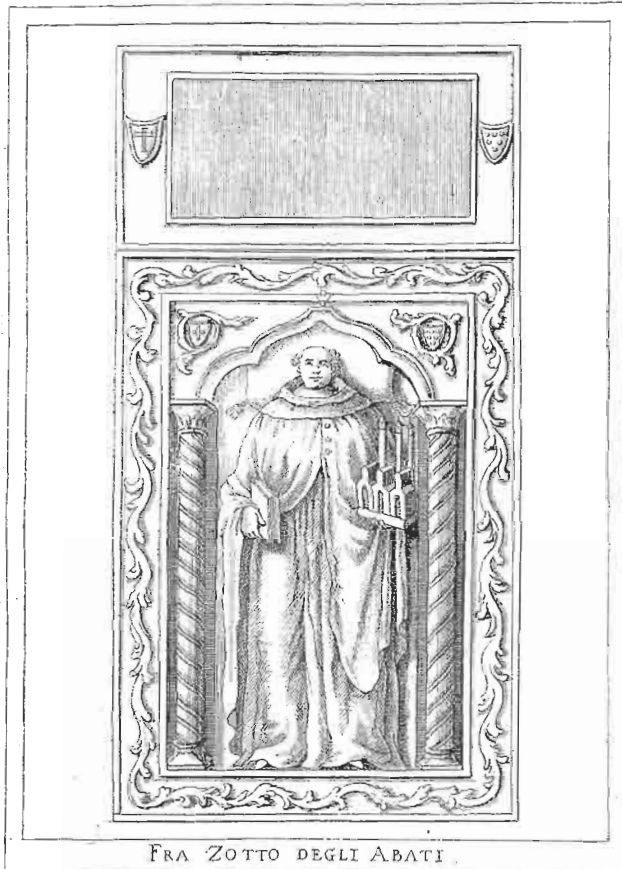
Il decimo volume del già citato *Dizionario* del Pivati illustra, con una stampa, il rilievo oggi perduto della *Pietra tombale di frate Giotto degli Abati*, morto l'11 aprile 1381, proveniente dalla chiesa veneziana di Sant'Antonio di Castello (fig. 3). L'immagine giacente del priore, scolpita a figura intera, con l'abito dell'ordine antoniano ospitaliero, tiene in mano un modellino architettonico che si configura come l'assemblaggio di tre chiese coperte a tetto a spiovente e tre campanili: credo si tratti della rappresentazione simbolica delle fondazioni antoniane del Veneto istituite da Giotto degli Abati. Il committente della pietra tombale, dettando allo scultore il progetto figurativo, intese tributare a frate Giotto il riconoscimento delle opere realizzate lungo il corso di un'intera vita, spesa nell'affermazione dell'ordine antoniano ospitaliero. La terza fondazione, espressa nella trasposizione simbolica del modellino, è quella di Udine (fig 4), istituita, con la posa della prima pietra, nel 1354 in occasione della visita alla città del patriarca di Aquileia e del fratello Carlo IV di Lussemburgo, diretto a Milano per la sua incoronazione. Il consenso delle autorità locali anche in questo caso è incondizionato, secondo la memoria di Francesco di Manzano¹³.

Dei tre complessi antoniani ospitalieri, voluti da Giotto degli Abati, il solo che consenta una lettura della fisionomia architettonica trecentesca è quello di Padova, in quanto fu atterrato quello di Venezia e ricostruito

2. Padova, Sant'Antonio di Vienne; prospetto attuale inglobato dal portico monastico cinquecentesco di Andrea da Valle.



TOM. X · TAV. X



3. Riproduzione a stampa della Pietra tombale di frate Giotto degli Abati con la raffigurazione simbolica delle istituzioni di Venezia, Padova e Udine, già nella Chiesa di Sant'Antonio di Castello (da Gianfrancesco Pivati, Nuovo dizionario ..., X, Venezia 1751, tav. X).

nel Settecento quello di Udine. L'evidenza figurativa nella chiesa padovana degli archetti pensili all'imposta degli spioventi della copertura trova consonanza in molti edifici della città e del territorio e attesta la fortuna, più che secolare, di una modanatura decorativa ormai nota come "maladizione degli archettini" presente nel Battistero, nella Chiesa di San Nicolò e, appunto, come ha rilevato Lionello Puppi, nella "chiesetta dei Frati Ospedalieri di Vienna"¹⁴.

La Chiesa di Sant'Antonio di Vienne a Padova ci testimonia anche l'originaria decorazione ad affresco, benchè circoscritta a poche sopravvivenze di grande qualità. In sede iconografica è la reazione alla peste del 1348 a connotare le scelte pittoriche quasi che, scacciata con opere pie e imprese collettive, l'idea della morte riaffiori nell'immaginario collettivo funestato da una realtà che, più o meno ad ogni lustro, vedeva riaccendersi qualche robusto focolaio epidemico.

L'enorme figura di *S. Antonio con la madre del donatore* (fig. 5), che campeggia gigantesca senza notazioni spaziali al centro dell'abside, proprio come le immagini ieratiche e austere dei santi protettori dalla malamorte, che dovevano essere sempre visibili anche da molto lontano, denota un pregiottismo programmatico. È probabilmente l'affresco più antico della chiesa, rendendosi necessaria in tempi brevi l'immagine del santo titolare in una posizione privilegiata e immediatamente fruibile. La raffigurazione della madre defunta del donatore indica tempi esecutivi vicini alla donazione e l'assolvimento, da parte del pittore, di una precisa indicazione di Leopoldo Giustiniani. Il dipinto è forse ascrivibile all'inizio del sesto decennio del secolo, anche in

considerazione della sua collocazione absidale, non interessata agli interventi che, a partire dal 1364, realizzeranno, lungo il perimetro longitudinale della chiesa, una sacrestia aggettante sul cortile interno.¹⁵ I lavori alle murature renderanno mutilo infatti, con l'apertura di un arco a sesto acuto, l'affresco, ancor oggi visibile, prossimo alla conca absidale a sinistra, raffigurante la *Madonna della misericordia o della fratalea* (fig. 6), precedente a questi interventi. Il piccolo *S. Antonio di Vienne con il bastone a tau*, affrescato sulla spalla dell'arco a sesto acuto che immette nella sagrestia, è probabilmente il più tardo di tutti gli affreschi, eseguito dopo i lavori alle murature di questo tratto perimetrale.

Indubbiamente memore di Giotto è la *Crocefissione* sulla destra, prospiciente la zona absidale (fig. 7), nella quale la figura di Cristo non può se non declinare il modello insuperabile della *Croce* lignea di Giotto agli Scrovegni (fig. 8), ma la nota macabra dell'appestato, reso livido dall'"ardente tabe", che lancia suppliche un cartiglio di invocazione a Cristo, non può che collocarsi in coincidenza di un focolaio epidemico. Andrea Gratiolo da Salò, con il suo *Discorso di peste* del 1576, ci fornisce, accanto alle disquisizioni sanitarie e ambientali consuete alla letteratura antica sull'argomento, un puntuale e drammatico elenco delle ricorrenze del morbo: si apprende perciò che ancora nel 1361, nel 1373, nel 1382 recrudescenze pestilenziali infierirono sull'Europa e sull'Italia settentrionale; a Venezia la conferma dei decessi nel 1360-1361 ci arriva dalle *Vite dei Dogi* del Sanudo. L'esecuzione dell'affresco con la *Crocefissione* può quindi coincidere con queste date, probabilmente con il 1361, che mi pare vicino ad una

4. Udine, Sant'Antonio del Vescovado, aspetto attuale dopo la ricostruzione settecentesca.





5. Padova, Sant'Antonio di Vienne: Sant'Antonio con la madre del donatore (post 1349).

memoria giottesca più sentita e del tutto compatibile con i lavori di ampliamento che esclusero questo lato del perimetro della chiesa prospiciente la pubblica via e perciò sul confine della proprietà monastica. L'eco giottesca della *Croce* degli Scrovegni (1303-1305)¹⁶ tocca tutta la pittura padovana e dura più di cinquant'anni, come attestano anche opere minori, ma non sprovvedute, come la piccola *Croce* stazionale del Museo Civico di Padova, già riferita a Jacopo da Monselice¹⁷.

Gli ospitalieri antoniani si costituirono inizialmente in Francia come fratalea laicale, sottoposta al priorato benedettino di Bourg-St-Antoine presso Vienne, dipendente dall'abbazia di Montmajour presso Arles, che dalla fine dell'XI secolo custodiva le reliquie del santo anacoreta; si emanciparono in ordine autonomo sotto la regola di S. Agostino per intervento di Bonifacio VIII nel 1297, risolvendo definitivamente la subordinazione ai benedettini¹⁸.

Il culto di S. Antonio abate e l'attività degli ospitalieri, per la maggior parte, ma non solo, laici, è attestata in Italia prima dell'istituzione dell'ordine, precisamente quand'erano i benedettini a sovrintendere le iniziative assistenziali legate al nome del santo. Il taumaturgo era invocato contro i demoni e contro le intossicazioni di ergotismo, che si diffondevano a livelli epidemici con la contaminazione della segale da parte di un fungo altamente tossico e allucinogeno: in sede iconografica tale potere trova

riscontro nella lotta del santo contro demoni e mostri. Gli ospitalieri curavano soprattutto con diete alternative e con linimenti, assistevano i pellegrini nelle loro strutture che sorgevano lungo i percorsi frequentati dai devoti, spesso insidiati dalla malasorte o da avventurieri privi di scrupoli. Acquista particolare significato in quest'ottica la notizia della presenza di una spezieria "al Sant Antonio di Vienna", desunta dagli statuti della fraglia degli speziali¹⁹. È quindi del tutto spiegabile la testimonianza e la documentazione di presenze antoniane antecedenti al 1297, data di istituzione dell'ordine religioso, quando cioè gli ospitalieri dipendevano dai benedettini.

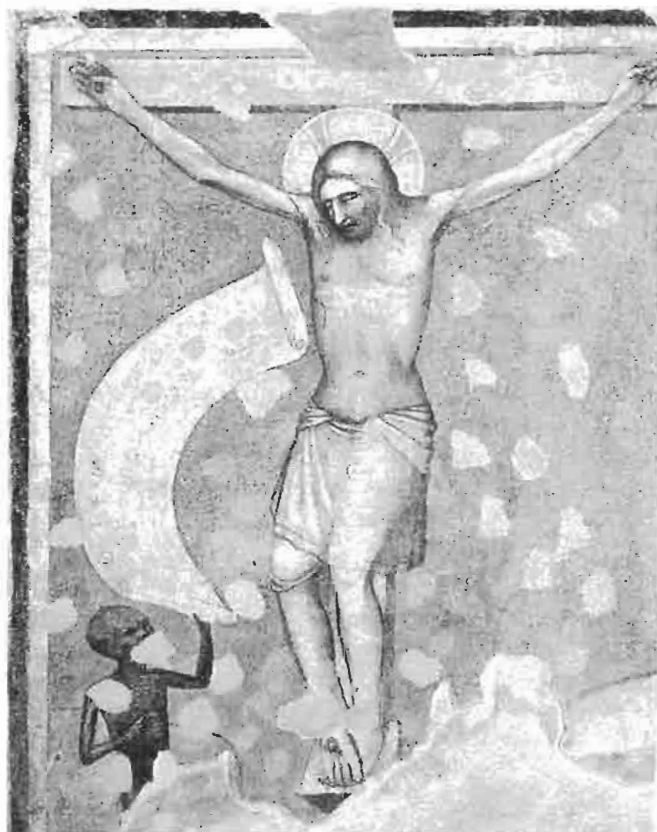
Il profilo che si delinea delle fondazioni ospitaliere antoniane ha radici profonde, sostanzialmente riconducibili a due momenti distinti: quello benedettino duecentesco, in relazione all'organizzazione laica ispirata al santo anacoreta, e quello trecentesco proprio dell'ordine ospitaliero antoniano. È bene sottolineare che i due momenti non sono mai confusi dalle fonti, che ci guidano chiaramente nella ricostruzione.

Delle tre precettorie antoniane istituite da Giotto degli Abati a Venezia, Padova e Udine, la prima fu deprecabilmente condannata alla demolizione per far posto ai giardini pubblici, poche testimonianze lapidee e opere d'arte mobili vennero salvate dalla rovina solo grazie alla pervicacia dell'abate Moschini, la chiesa venne abbattuta dopo il 14 maggio 1810²⁰. L'edificio udinese è ancora esistente nel profondo rimaneggiamento settecentesco ed è parte dei palazzi vescovili.

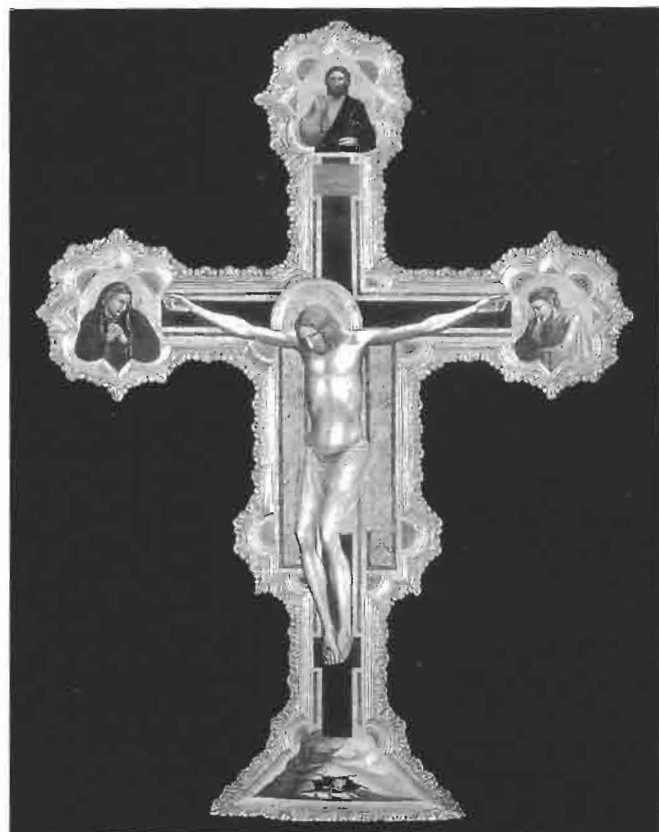
Il complesso padovano visse, dal 3 novembre 1772 al 1797, come Collegio di San Marco per i figli del patriato veneziano, senza subire alterazioni. Patì poi, come caserma durante la dominazione austriaca, rimaneggiamenti vistosi, e subì infine gravi danni durante la seconda guerra mondiale. Restaurato dal 1952, è sede del Collegio universitario don Nicola Mazza dal 1959. □

6. Padova, Sant'Antonio di Vienne: Madonna della Misericordia o della fratalea (ante 1364); particolare con i fedeli in preghiera.





7. Padova, Sant'Antonio di Vienne: Crocefissione (pittore veneto attivo nella seconda metà del Trecento).



8. Giotto, Croce (1303-1305), proveniente dalla Cappella degli Scrovegni (Padova, Museo Civico).

1) G. Gennari, *Dell'antico corso de' fiumi in Padova*, Padova 1776, p. 13.

2) F. Corner, *Ecclesiae Venetae* (...), IV, Venetiis 1749, p. 294; la citazione è tratta dalla versione italiana edita a Padova nel 1758 (pp. 67-70).

3) E. A. Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane raccolte ed illustrate*, I, Venezia 1824, pp. 155-193; 160; A. Niero, *Testimonianze epigrafiche sul convento di S. Antonio abate di Castello. Nota sul culto veneziano del santo*, "Studi veneziani", VII (1965), Firenze 1966, pp. 347-362; 351-356, con la collazione delle trascrizioni epigrafiche dei vari autori.

4) A. Mischlewski, *Grundzüge der Geschichte des Antoniterordens bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts*, Köln-Wien 1976, p. 81.

5) Istituita tra il 1170 e il 1180; gli edifici storici di Sant'Antonio di Ranverso nei pressi di Torino sono giunti sino a noi: I. Ruffino, *Canonici regolari di Sant'Agostino di Sant'Antonio di Vienne*, in *Dizionario degli istituti di perfezione*, II, Roma 1975, pp. 134-141, fig. a p. 139.

6) S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV-XV*, Roma 1955, pp. 9-11, n. 6.

7) M. Testolin, *I frati ospedalieri antoniani nella Padova del secondo Trecento*, "Padova e il suo territorio", VI (1991), 31, pp. 23-25 nota 6, e fig. di p. 25, lo studioso pubblica il documento di donazione, ma trascura il fatto che già il Gennari lo conosceva.

8) A.S.P., S. Antonio di Vienna, b. 1; dalla lettura del documento emerge anche che Leopoldo era figlio di Giacomo e non di Pietro, come scrive, per evidente svista, il Gennari, la cui testimonianza risulta confermata in tutti gli altri aspetti e in ogni caso rimane la prima in bibliografia.

9) A. Portenari, *Della Felicità di Padova*, Padova 1623, p. 493: cita la fraglia come ancora esistente ai suoi giorni; L. Rizzoli, *I sigilli nel Museo Bottacin di Padova*, Padova 1903, p. 24 nota 6: pubblica un sigillo della fratella o dell'ordine e indica gli Statuti e le Matricole della fraglia di S. Antonio Abate presso l'Archivio di Stato di Padova; G. De Sandre Gasparini, *Statuti di confraternite religiose di Padova nel Medio Evo. Testi, studio introduttivo e cenni storici*, Padova 1974, pp. 155-172: trascrive gli statuti e osserva, pur tralasciando la testimonianza del Gennari, che la presenza tra i sodali della confraternita di Giotto degli Abati consente di ipotizzare "la venuta dei frati dell'Ordine di S. Antonio agli anni in cui questo era introdotto in Venezia, con la chiamata del frate antoniano Giotto degli Abati di Firenze avvenuta tra il 1334 e il 1346"; Testolin, *I frati* cit., p. 24; G. De Sandre Gasparini, *Le confraternite. L'opera morale e assistenziale delle congregazioni di carità*, "Padova e il suo territorio", VIII (1993), 46, pp. 17-19.

10) G. Gatari-B. Gatari, *Cronaca carrarese*, a c. di A. Medin - G. Tolomei, in *R I S*, XVII, I, I, Città di Castello 1909 - 1931, p. 60

[178/228], rr. 31-37; C. Cipolla, *Documenti per la storia delle relazioni diplomatiche fra Verona e Mantova nel secolo XIV*, II, Venezia 1907, pp. 470-472; A. Simioni, *Storia di Padova dalle origini alla fine del sec. XVIII*, Padova 1968, p. 511.

11) L. Montobbio, *Splendore e utopia nella Padova dei Carraresi*, Padova 1989, pp. 70-72.

12) A. Businello, *Cronica di Padova*, B.C.P., ms sec. XVI, BP 1462, I, II: I, f. 111r.-v.: "Questi nobilli Giustiniani furono prima buoni mercanti, facevano le beccarie, verranno molto ricchi. Portavano per arma uno Leone bianco en campo azzuro"; tale profilo coincide con quello fornito dagli altri estensori di genealogie padovane, per esaustività bibliografica valga: L. Rizzoli, *Manoscritti della Biblioteca Civica di Padova riguardanti la storia mobiliare italiana*, Roma 1907, *passim*.

13) "Il Patriarca Nicolò alla presenza del Vescovo di Trieste e di quello di Cittanova, nonché di altre dignità Ecclesiastiche, molta nobiltà e numero Popolo pone la prima pietra della chiesa di S. Antonio Abate in Udine e ne consacra il cimitero [...] questa Chiesa fu eretta da Ciotto degli Abati Fiorentino": F. Di Manzano, *Annali del Friuli ossia Raccolta delle cose storiche appartenenti a questa regione*, V, Udine 1865, pp. 123-124.

14) L. Puppi, *Il Battistero, in Padova Basiliche e Chiese*, a c. di C. Bellinati - L. Puppi, I, Vicenza 1975, pp. 101-111: p. 106, note 33-34; R. Maschio, *Oratorio di S. Antonio di Vienna*, *ibidem*, II, pp. 306-307.

15) De Sandre Gasparini, *Statuti* cit., p. 156, nota 6: sui lavori in parte di ampliamento, in parte di consolidamento, documentati dal 1364 al 1399, compiuti per iniziativa economica della confraternita.

16) Per la filologia della tavola gottesca resta imprescindibile e insuperabile: F. D'Arcais, *La Croce di Giotto*, in *La Croce di Giotto. Il restauro*, a c. di D. Banzato, Milano 1995, pp. 11-25; con la situazione bibliografica precedente; da ultimo e compilativamente: A. Tartuferi, *Giotto. Croce, in Giotto e il suo tempo*, catalogo della mostra a c. di V. Sgarbi, Padova, 25. XI.2000-29.IV.2001, Milano 2000, pp. 296, 300, n. 1.

17) F. Zuliani, *Pittore padovano*, in *Da Giotto al Tardogotico. Dipinti dei Musei Civici di Padova del Trecento e della prima metà del Quattrocento*, a c. di D. Banzato - F. Pellegrini, Roma 1989, pp. 76-77, n. 54.

18) Ruffino, *Canonici regolari* cit., pp. 134-141; per la bibliografia sull'argomento: Niero, *Testimonianze* cit., pp. 347-348, nota 3.

19) E. Morpurgo, *Statuti e parti del Capitolo della Fraglia degli Speciali di Padova*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", (XVIII) 1925, pp. 190-215: lo statuto è datato 1380.

20) A. Zorzi, *Venezia scomparsa*, II, Milano 1972, pp. 312-317; 317.

SUL CICLO PITTORICO DI GIUSTO NEL BATTISTERO DELLA CATTEDRALE

CLAUDIO BELLINATI

Come Giotto agli Scrovegni, anche Giusto de' Menabuoi nei suoi affreschi ha seguito un preciso programma teologico, che continua ad affascinare.

Fino da quando ho iniziato a frequentare la Cappella di Giotto nell'Arena di Padova, ho trovato estremamente interessante interpellare qualcuno dei presenti, per coglierne le prime e più spontanee impressioni.

Qualcosa del genere è accaduto anche per il Battistero della Cattedrale.

Ho voluto sfogliare alcune pagine del registro, messo a disposizione dei visitatori, e ho capito – più esattamente ancora – ciò che aveva colpito non solo i miei occhi, ma anche il cuore di quella gente. A supporto varrebbe citare soltanto Pascal, il quale afferma che “le cœur a de raisons, que la raison ne connait point”. Traggio alcune espressioni del febbraio appena ultimato: “Salvate gli affreschi. Sono magnifici”, scrive un gruppo della primaziale di Lione. Dalla Francia ancora un'altra esaustiva espressione: “C'est fantastique et très impressionnant”. Un gruppo polacco è stato impressionato dalla stupenda stesura del *Paradiso*, e sottolinea la presenza di un “realisme of paintings, specially those in the Dome”. E coglie esattamente nel segno, quando indica in un “worth serious” (cioè: un valore autentico) la bellezza anche cromatica degli affreschi del Battistero, nella grande “cupola”.

Parlando di bellezza del battistero, vorrei innanzitutto comunicare l'emozione che provai, quando (qualche decennio fa) potei scorgere l'antica entrata del monumento. Un tempo era staccato dalla cattedrale (e lo documenta pure l'affresco a sinistra di chi guarda il polittico, nel *Sogno di Giovanni evangelista*, all'isola di Patmos). Una grande porta si apriva a mezzogiorno, ornata probabilmente di un pronao. Alla base di due colonne, nella parte anteriore, potevano trovar posto i due leoni (o i due grifi), che oggi si trovano nel Museo Civico. Come giustamente ritiene la prof. Francesca D'Arcais, essi sono un *opus dugentesco*. Altrettanto, ritengo, doveva esistere dalla parte della vecchia *domus canonicorum*, con i due grifi (o i due leoni), oggi ospitati al Museo Civico (quattro entità in tutto). Soltanto ci si può chiedere: quando avvenne la mutazione plastico/architettonica e come possiamo coglierla nelle strutture odierne?

L'edificio, che probabilmente insiste sopra una costruzione di prima del Mille, venne ornato di affreschi per interessamento di Fina Buzzaccarini, consorte di Francesco il Vecchio da Carrara, intorno al 1375. Fu allora che venne chiusa la porta di mezzogiorno (i cui stipiti sono ancora esistenti, e visibili, nel tratto tra battistero e cattedrale) per poter ricavare spazio agli affre-

schi di Giusto de' Menabuoi. Qualcosa di simile si può ipotizzare per la porta che (a occidente) andava nella *domus canonicorum*, almeno all'epoca della costruzione della tomba dei Carraresi o, al massimo, nella prima metà del Quattrocento, quando avvenne la grande “mutatio” del quadriportico della *domus canonicorum* (com'è – del resto – attestato da una lapide nel piccolo cortile a nord della cattedrale: i Mezzoconti).

Ma, dal punto di vista architettonico, vi è un altro singolare episodio, che merita di essere sottolineato. Lo stupendo *Paradiso* (da indicarsi come prima lettura per chiunque entra nel battistero) è ubicato in un tamburo che venne costruito all'epoca degli affreschi (1375 circa). La sua struttura racchiude una *Summa* di bellezza non solo cromatica, ma anche teologica. Ed è il punto di partenza della lettura del battistero, per chiunque vi si inoltri.

Ritorniamo un attimo solo a quella che era la vecchia entrata, a occidente; ne parleremo più oltre. Come per la Cappella di Giotto, chi entrava da questa porta aveva la chiave per introdursi nel percorso degli affreschi. La lettura poi della parete ovest (il battistero era semplicemente di forma quadrata, fino all'aggiunta dell'abside, verso oriente, nel 1280, con altare consacrato dal patriarca Guido di Grado) iniziava (e deve iniziare tuttora) dalla bellissima *Annunciazione*: una delle solennità più grandi per la Cattedrale e la diocesi di Padova (25 marzo. Ma Enrico Scrovegni, che proveniva dalla “parrocchia” della Cattedrale, non inizia anch'egli con il dedicare alla Madonna Annunciata o S. Maria della Carità la cappella all'Arena?).

Se la lettura deve iniziare dall'*Annunciazione* e percorrere le scene da sinistra a destra (come si fa anche per la scrittura, da sinistra a destra), si troverà che la parete a nord tesse interamente la *Vita di Cristo*, mentre quella a sud ripropone – quasi interamente – la *Vita di San Giovanni Battista*, al quale è dedicato il battistero.

È ovviamente scontato che ogni battistero, ma particolarmente quello della cattedrale (la chiesa/madre, la prima pieve) deve essere insieme *Summa* teologica, *Summa* pittorica, e *Summa* letteraria (nel senso di esplicitazione della Fede in forme popolari); mentre la Bibbia diviene il “libro di lettura” (si dice ancora *Biblia pauperum*, ma si sta più attenti al significato di *pauperum*!) Giusto de' Menabuoi ha veduto certamente la cappella di Giotto, ed ha scoperto qualcosa di singolare. Come ai familiari di Enrico Scrovegni, entrando in cappella dalla porta ‘antica’, veniva offerto tutto il “leit motiv” del ciclo pittorico, con la presentazione del “tema” che si vuole svolgere, così nel battistero, a chi

entrava dalla porta della *domus canonicorum* (come del resto avveniva per i catecumeni, prima del battesimo) veniva offerta una stupenda lettura di un "leit motiv", dall'alto al basso della cappella. Partendo dal *Christus Pantocrator* al centro del *Paradiso*, in alto, si incontrava, scendendo, la *Mater Dei*. Seguiva poi la scena della *Creazione del mondo*, e quindi della *Redenzione del mondo* (la Crocifissione). Il tema si concludeva con l'*Apocalisse* (gli ultimi giorni del mondo); il tutto dominato dalla scena centrale della *Discesa dello Spirito Santo*, come inizio della Chiesa; e gli *Ultimi momenti del mondo*, con la caduta delle stelle e la venuta del *Giudice della Storia*.

Quando i catecumeni uscivano dal battistero per entrare in cattedrale, con le loro candide vesti, e con la nuova visione del mondo, davano inizio ad una storia che dura tuttora, che vede nel battesimo l'inizio di una nuova vita, principio autentico di una nuova società.

Sogno soltanto? Utopia? La storia è lì, a darci una risposta rassereneante. È una risposta che hanno intravisto coloro che, proprio nel mese di febbraio 2001, hanno scritto nel registro delle presenze: "È una visita breve: ma indimenticabile!". "Con la speranza di ritornarvi".

E c'è una frase, più bella ancora, nella sua semplicità. Un ragazzo, forse uno di quelle centinaia che hanno seguito i corsi d'informazione (che finiscono anche per divenire corsi di formazione) con la sua grafia ancora incerta ha scritto nel registro, quasi con fierezza: "Oggi ho fatto da 'cicerone' a mia nonna". Non ha forse il sapore di quelle 'grafie' gentili e splendide che noi chiamiamo "memorie paleocristiane"?

□



Giusto de' Menabuoi, La Creazione del mondo (Padova - Battistero della Cattedrale).

Giusto de' Menabuoi, Annunciazione (Padova - Battistero della Cattedrale).



LA CAPPELLA DI SAN GIACOMO AL SANTO E IL SUO RESTAURO

LUCA BAGGIO - COSTANZA SCARANO ARGIRÒ

Vicende storico-artistiche, e interventi conservativi, di un monumento architettonico e pittorico tra i più significativi del Trecento in Italia.

Nel febbraio del 1372 Bonifacio Lupi, marchese di Soragna, tra i più stretti collaboratori di Francesco il Vecchio da Carrara, si accordava con il famoso scultore veneziano Andriolo de'Santi per realizzare la propria cappella di famiglia all'interno della basilica antoniana¹. Era il caso tipico di un ricco e potente esponente di corte che predisponesse per sé e la sua famiglia una sepoltura monumentale e autocelebrativa, ad imitazione di quanto facevano i principi per i quali era a servizio, con analoghi sogni di gloria e di fama immortale. Guerriero valoroso, ma anche abile diplomatico, in grado di intrattenere rapporti con esponenti della cultura quali Francesco Petrarca, Bonifacio Lupi offriva ai frati del Santo l'opportunità di realizzare un consistente intervento di riqualificazione formale entro la basilica. Non a caso i francescani gli concedevano un luogo particolarmente delicato: il braccio destro del transetto, ovvero lo spazio simmetrico a quello più importante della chiesa, posto sull'altro lato del transetto, la cappella dell'Arca di Sant'Antonio – che pochi anni prima era stata risistemata e abbellita con il ciclo di affreschi di Stefano da Ferrara.

La cappella veniva realizzata da Andriolo in una forma al tempo stesso rispettosa del contesto in cui si collocava e profondamente innovativa. La struttura di base doveva risultare simile a quella della cappella dell'Arca, posta di fronte ad essa: una facciata aperta in un ampio portico a cinque arcate e internamente altrettanti archi addossati alla parete di fondo. La fronte esterna veniva coronata da statue di santi entro edicole alternate a frontoni triangolari, che originariamente davano all'insieme un ardito profilo di ponte – tanto che nel quattrocento si sentirà l'esigenza di attenuare questo accentuato verticalismo con un nuovo cornicione orizzontale, tuttora in loco. L'accurata fattura dei capitelli a foglie, delle cornici, delle arche dei committenti – dalle linee allo stesso tempo sobrie e aggraziate – i giochi cromatici realizzati grazie all'accostamento di materiali di colore diverso, davano alla cappella un'eleganza di gusto gotico fiorito che risultava nuova per l'ambiente padovano.

La decorazione pittorica, indispensabile completamente figurativo di un'impresa del genere, risulterà, ancor più dell'architettura, una realizzazione di eccezionale qualità e un documento visivo emblematico di un'intero periodo storico. La realizzazione del ciclo di affreschi diventa il palcoscenico di una vicenda tra le più emozionanti della storia della pittura, che ha affascinato e diviso nei giudizi numerosi studiosi. Sono infatti qui chiamati a lavorare due grandi protagonisti della pittura dell'epoca, il bolo-

gnese Jacopo Avanzi e il veronese Altichiero, al quale verrà liquidato il saldo finale nel 1379.

Il programma iconografico, il cui autore non ci è noto, prevede l'illustrazione delle storie di San Giacomo Maggiore. La scelta è carica di significati simbolici – che gli storici si sono sforzati di indagare – riferibili sia al committente laico che alla comunità francescana del Santo. C'è la possibile allusione ad un grande centro di pellegrinaggio medievale, quello, appunto di San Giacomo a Santiago di Compostella – qui evocato proprio di fronte alla tomba di S. Antonio. C'è il possibile riferimento ad una volontà di lotta contro gli "infedeli" – divenuta di attualità per la minacciosa avanzata dei Turchi, tanto da spingere molti personaggi dell'epoca a rinnovate velleità di crociate – essendo San Giacomo venerato quale potente guerriero celeste che aveva guidato la *Reconquista* in Spagna. C'è una chiara allusione politica nei ritratti dei principi carraresi e di re Luigi d'Ungheria, presso cui Bonifacio aveva svolto incarichi diplomatici – le cui sembianze sono state riconosciute dagli studiosi nel re Ramirez raffigurato nei dipinti della parete sinistra. Ci sono continui riferimenti alla cultura umanistica e antiquaria diffusa a corte e presso i circoli intellettuali padovani, che culminano nel ritratto di Francesco Petrarca. C'è l'evocazione di una figura leggendaria, la regina Lupa, mitica fautrice della nascita del santuario compostellano, che la famiglia committente poneva all'origine della propria stirpe.

Jacopo Avanzi e Altichiero, accomunati dal "culto" di Giotto e, allo stesso tempo, divisi da due personalità lontanissime tra loro, danno vita nel cantiere di San Giacomo ad uno straordinario esempio di collaborazione e di confronto, la cui portata veniva colta dai contemporanei², ma che sarà, successivamente, per lungo tempo dimenticata e riscoperta solo in età moderna. La lunga vicenda critica del ciclo pittorico, cui si sono aggiunti i risultati dell'ultimo restauro, ha consentito di discriminare le due mani diverse. Dell'Avanzi sono una parte delle decorazioni sulle volte, le prime quattro scene e la sesta del ciclo di San Giacomo, sulle lunette superiori, mentre ad Altichiero spettano la restante parte delle volte, tre lunette e le scene del registro inferiore.

Jacopo è impegnato soprattutto nell'indagine della figura umana, definita da forme solide e plastiche, studiate su Giotto, in cui immette una *verve* espressiva tipica dei pittori emiliani. È la stessa forza e il dinamismo che rendono instabili e drammatiche anche le sue architetture – quasi proiezioni degli umori dei perso-

naggi che le abitano – e suggerisce una tavolozza di colori raffinatamente contrastanti, ma che è anche capace di una veduta paesaggistica stupefacente per naturalismo nel *Martirio di S. Giacomo*.

Altichiero, a sua volta, dà un saggio magistrale di manipolazione spaziale che da Giotto trae tutti i più sottili segreti, sviluppandoli in composizioni puntigliosamente calcolate tanto nell'insieme che in ogni dettaglio. L'artista veronese arriva fino al virtuosistico punto di rappresentare in due scene consecutive (*Trasporto del corpo di San Giacomo nella reggia di Lupa e Battesimo di Lupa*) lo stesso edificio visto da punti di osservazione diversi. Nelle grandiose ambientazioni architettoniche, dai colori delicati, le figure umane si muovono liberamente, solenni ed eleganti insieme, impegnate a vivere una sorta di sacra rappresentazione, con gli atteggiamenti e i ritmi di un complesso rito di corte, in cui trovano posto numerosissimi ritratti: quelli dei potenti del tempo (re Luigi, i Carraresi, i Lupi), quelli degli intellettuali di corte (Petrarca, Lombardo della Seta), ma anche quelli di anonimi popolani, di donne e bambini,

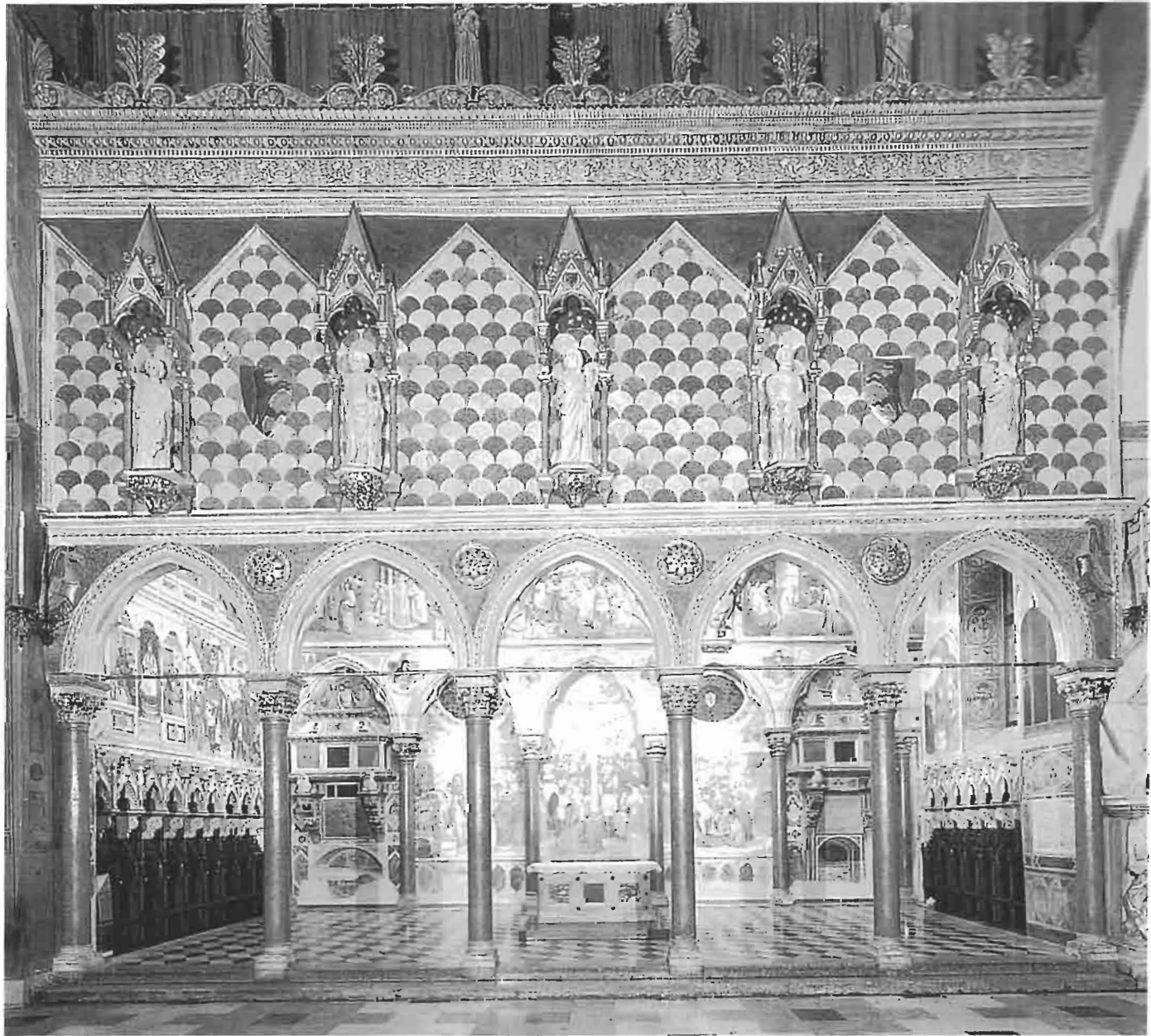
osservati dal vero con lo stesso curioso interesse. Il realismo stupefacente di Altichiero culmina nella vastissima crocifissione dipinta dietro l'altare – fatta per essere vista chiaramente dal centro della chiesa, sfruttando genialmente la cortina di archi e colonne reali quale quinta prospettica di uno spazio illusivo profondissimo – che già prelude alle conquiste rinascimentali³.

Luca Baggio

Fra gli interventi di restauro realizzati nella Basilica di Sant'Antonio in occasione delle celebrazioni giubilarie dell'anno 2000 particolare rilievo ha avuto il recupero del ciclo di dipinti nella cappella di San Giacomo. I lavori avviati nel 1997 e ultimati alla fine del 1999, sono stati preceduti da una approfondita fase di diagnostica e studi preliminari svolta nell'arco di quattro anni⁴. Due sono stati i principali filoni di ricerca: l'analisi delle tecniche di esecuzione e l'approfondimento degli stati di alterazione dei dipinti.

Lo studio delle tecniche ha offerto la possibilità del

Basilica del Santo, Cappella di San Giacomo (veduta d'insieme). Struttura architettonica e sculture a: Andriolo de' Santi; affreschi di Altichiero e Jacopo Avanzi.





Altichiero, Profeta e Finte architetture, particolare delle volte della cappella di S. Giacomo, nel corso dei restauri.

confronto ravvicinato di due artisti di grande caratura come il veronese Altichiero e il bolognese Jacopo Avanzi, espressione di due aree artistiche non lontane ma dai caratteri molto diversi. Se da un lato viene confermata la straordinaria qualità di un pittore come Altichiero, il recupero dei dipinti della cappella fornisce un contributo fondamentale per lo studio di Jacopo Avanzi che emerge dal ciclo padovano come artista di altissimo livello⁵.

L'analisi degli stati di degrado⁶ dei dipinti, ha messo in evidenza tre problemi fondamentali: quello strutturale, per le fessurazioni visibili sulle volte e per gli ampi e numerosi distacchi riscontrati su tutti i dipinti; i danni provocati dall'umidità in alcune aree della parte bassa delle pareti; le numerose ridipinture, che ricoprivano vastissime aree della superficie pittorica originale.

Gli approfondimenti sul problema strutturale⁷ hanno evidenziato come le volte non gravano direttamente sulla parete di fondo della cappella ma su una zona muraria arretrata e ben salda. Di conseguenza le fessurazioni delle pareti potevano essere considerate conseguenza di assestamenti non più in atto. Più preoccupanti apparivano le fessurazioni sulle volte: la loro accentuata dimensione rendeva necessario ed urgente un intervento di ricucitura in grado di riassicurare una giusta continuità alle murature. Veniva infine valutata anche la posizione del grande organo collocato su una struttura in acciaio sopra la cappella.

I distacchi dell'intonachino dipinto dalle pareti erano stati uno dei problemi principali dei dipinti anche in passato. Studiando i documenti d'archivio con le notizie dei diversi interventi di restauro subiti dai dipinti⁸ si evidenziava l'intervento di "chiodatura" degli affreschi da parte

di Antonio Bertolli avvenuta nel 1895 realizzata proprio per far riaderire l'intonaco dipinto al muro. Il Bertolli era personaggio molto sconosciuto all'epoca e le cronache del tempo parlano con risalto dei suoi interventi di ancoraggio dei dipinti murali con inserimento di chiodi che egli avrebbe eseguito anche sui dipinti di Giotto nella cappella Scrovegni⁹. Sul ciclo di Altichiero e Avanzi l'intervento di chiodatura risultava diffuso su tutta la superficie e nella maggior parte dei casi estremamente fitto.

I distacchi dell'intonachino dipinto potevano essere spiegati anche da una interessante scoperta fatta durante questa fase di indagini preliminari: l'esistenza, forse solo parziale e frammentaria, di decorazioni preesistenti al ciclo tardotrecentesco ed ancora conservate al di sotto dei dipinti attualmente visibili.

Ne sono state ritrovate tracce sia sulle pareti al disotto del livello pavimentale sia sulla parete di fondo, così come al di sotto delle colonne addossate alle pareti sul prospetto con la Crocifissione. Si tratta di frammenti che farebbero pensare a decorazioni con finti marmi in tutta la parte bassa delle pareti, secondo una consuetudine diffusa nel Trecento, mentre le tracce a livello dell'attuale Crocifissione mostrano dei fondi in azzurrite.

L'esistenza della superficie liscia e ben levigata degli affreschi esistenti al di sotto di quelli oggi visibili potrebbe contribuire a spiegare il non corretto ancoraggio dei dipinti tardotrecenteschi alle pareti.

Altro problema di rilievo riguardava la presenza dell'umidità e le conseguenti efflorescenze saline, soprattutto sulla parte bassa dei dipinti. Ripulite queste aree, veniva considerata la necessità di provvedere ad interventi di drenaggio in corrispondenza delle murature perimetrali della cappella, sia interne che esterne, in modo da favorire l'aerazione. L'intervento, richiedendo il sollevamento delle lastre pavimentali e prevedendo lo svuotamento dell'area intorno alle murature, rendeva necessario uno scavo archeologico¹⁰ che ha portato ad interessanti scoperte. È stata infatti ritrovata una prima fase costruttiva dell'area dove sarebbe stata edificata la cappella che va letta come una zona ancora adibita a transetto in un periodo di poco posteriore al completamento della chiesa (1270-74). È emersa anche una fase successiva in cui si nota la sopraelevazione di questa area meridionale della basilica: a tale fase si riferiscono i frammenti di intonaci decorati a finto marmo cui si è fatto cenno.

Particolarmente approfonditi sono stati gli studi relativi al complesso panorama delle ridipinture¹¹ e sugli interventi di restauro succedutisi nel corso dei secoli.

La complessità delle ridipinture esistenti poneva seri problemi di scelte metodologiche e deontologiche. Ci si interrogava cioè sull'opportunità o meno di tentare di recuperare le parti originali sottostanti, qualora ancora conservate, oppure di mantenere e quindi restaurare lo stato attuale dei dipinti. Questo è stato uno dei temi più complessi e più dibattuti dell'intero intervento di recupero.

È stato eseguito innanzitutto un approfondito studio delle diverse aree ridipinte.

Queste indagini, parallelamente al confronto con i dati di archivio ha portato all'identificazione, nelle diverse parti dei dipinti, dei quattro più significativi interventi di ridipintura: nel 1661 Galignani, nel 1771 Zannoni, nel 1858 Giovanni Battista Monici, nel 1923 Angelo Moro. A parte l'intervento novecentesco di scarsissimo pregio, e la fase di reintegrazione più antica (quella seicentesca che difficilmente è riconoscibile), i due interventi più significativi sia sotto il profilo qualitativo che per l'ampiezza, sono risultati quelli del Monici e dello Zannoni. Il primo è riconoscibile nelle decorazioni intorno ai medaglioni con i busti dei Santi e in buona parte del pilastro sulla parete ovest, l'intervento dello Zannoni si concentra invece sulla ridipintu-

ra quasi totale degli elementi decorativi della volta, ad eccezione delle figure all'interno dei tondi.

Dopo le fasi preliminari di preconsolidamento delle aree dove la fragilità dello strato pittorico non permetteva altro tipo di intervento, è stata avviata l'accuratissima fase di pulitura che ha portato all'eliminazione delle stratificazioni esistenti sui dipinti, costituite per lo più da depositi di fumi di candele, polveri sedimentate e della sostanza consolidante che aveva acquisito un forte colore giallo-marrone. L'intervento di pulitura ha dovuto anche tener conto delle diversità tecniche nell'esecuzione dei dipinti utilizzate dai due artisti. Nelle parti di Jacopo Avanzi si alternano aree eseguite a buon fresco oggi in ottimo stato ad altre dove la pellicola pittorica è parzialmente o completamente inesistente e rimane a vista un intonachino in perfetto stato. In Alichiero si nota una più generalizzata situazione di degrado che presuppone un più diffuso utilizzo di tecniche miste.

Problema di non facile soluzione come si diceva, è stato quello inerente alle vaste aree di ridipintura. Va sottolineata la circostanza che molte di queste aree ridipinte apparivano distaccate e con problemi di esfoliazione e quindi qualora si fosse deciso di mantenerle sarebbe stato necessario consolidarle rendendo più difficile un domani la loro eventuale asportazione. Particolari problemi sono risultati evidenti sui fondi stellati delle volte a crociera dove la ridipintura copriva un delicatissimo strato di azzurrite in avanzato stato di polverizzazione. Le ridipinture sui costoloni, sui sottarchi e sugli altri elementi decorativi delle volte mostravano invece al di sotto della ridipintura gli originali

Altichiero, Trasporto del corpo di San Giacomo nella reggia di Lupa, particolare, nel corso dei restauri.



dipinti trecenteschi in buono stato di conservazione. Sulle volte sono stati eliminati quindi i rifacimenti su tutti gli elementi decorativi dei costoloni, sottarchi e cornici varie, mantenendo la ridipintura azzurra dei fondi stellati, che è stata solo pulita e leggermente assottigliata in modo da potersi legare alle ritrovate cromie luminose e delicate emerse dopo la pulitura. Si otteneva così una plausibile visione d'insieme salvaguardando l'azzurrite originale che per essere riportata alla luce avrebbe necessitato di tempi ben più ampi di quelli imposti dalle scadenze giubilari.

L'intervento di pulitura dei dipinti ha rilevato una ricchezza e una vivacità cromatica dei dipinti originali con i quali sarebbe risultata incompatibile la ridipintura settecentesca dello Zannoni, avvenuta subito dopo il disastroso incendio del 1749, che aveva ampiamente offuscato i dipinti e che aveva probabilmente portato i restauratori ad intervenire con toni cupi.

La fase di reintegrazione pittorica ha visto l'utilizzo di tecniche diverse a seconda delle caratteristiche delle lacune. La mancanza numerosissime dovute all'inserimento della chiodatura del Bertolli sono state integrate a tratteggio; sulle lacune più ampie si è intervenuti con tinte neutre o limitandosi ad attenuare con velature e tratteggio molto rado l'interferenza visiva dei fondi troppo chiari.

Costanza Scarano Argirò

1) Le vicende della committenza e della realizzazione della cappella saranno oggetto di nuove indagini nel convegno "Cultura, arte e committenza al Santo nel Trecento", che si terrà a Padova, presso la Basilica del Santo, dal 24 al 26 maggio, per iniziativa del Centro Studi Antoniani.

2) Un'eco significativa è presente nel testo di Michele Savonarola, scritto poco prima della metà del quattrocento, *De magnificis ornamentis regie civitatis Padue*, edito a cura di A. Segarizzi, in *Rerum Italicarum Scriptores*, XIV, Città di Castello 1902.

3) Ampissima è la bibliografia sulla cappella e gli artisti in essa attivi: tra i testi più importanti si segnalano A. Sartori, *Nota su Altichiero, "Il Santo"*, III (1963), pp. 291-326; G.L. Mellini, *Altichiero e Jacopo Avanzi*, Milano 1965; F. D'Arcais, *La decorazione della cappella di S. Giacomo*, in *Le pitture del Santo di Padova*, a cura di C. Semenzato, Vicenza 1984; D. Benati, *Jacopo Avanzi nel rinnovamento della pittura padana del secondo '300*, Bologna 1992; M.M. Donato, *I signori, le immagini e la città. Per lo studio dell'immagine monumentale dei signori di Verona e di Padova*, in *Il Veneto nel Medioevo. Le signorie trecentesche*, a cura di A. Castagnetti e G.M. Varanini, Verona 1995, pp. 379-454; ad essi si aggiungono ora J. Richards, *Altichiero. An Artist and his Patrons in the Italian Trecento*, Cambridge 2000, e una nuova monografia sulla cappella ad opera di F. d'Arcais, in corso di pubblicazione.

4) I lavori, promossi dalla Pontificia Basilica di S. Antonio, dalla Provincia Padovana dei Frati Minori Conventuali e dalla Veneranda Arca di S. Antonio, sono iniziati nel 1995, grazie al contributo del Banco Ambrosiano Veneto, oggi Banca Intesa, che ha finanziato una parte della fase diagnostica ed il recupero dei dipinti della parete di fondo con la grande Crocifissione.

5) Per ricordare solo i contributi più recenti tra gli storici che hanno sottolineato l'importanza di Jacopo Avanzi: G.L. Mellini, *Altichiero e Jacopo Avanzi*, Milano 1965 e D. Benati, *Jacopo Avanzi nel rinnovamento della pittura padana del secondo '300*, Bologna 1992.

6) Sono state realizzate tavole tematiche eseguite su rilievi fotografici dove sono riportati tutti i dati rilevati in cantiere dai restauratori riguardo le aree interessate dai vari tipi di degrado.

7) Gli interventi strutturali sono stati progettati e diretti dall'arch. Giovanni Venturini e dall'ing. Antonio Abbozzo di Perugia.

8) Notizie sulla ricostruzione dei diversi interventi di restauro che hanno interessato i dipinti della cappella sono in G. Socrate, C. Scarano Argirò, *Restauri e restauratori nella cappella di San Giacomo a Padova*, in "Progetto Restauro", n. 7, 1998 pp. 26-31.

9) Il Bertolli fu chiamato nella cappella Scrovegni a sostituire il Botti, restauratore toscano scoperto ad utilizzare nel consolidamento dei dipinti nell'oratorio di San Giorgio chiodi in ferro anziché in rame come era consuetudine.

10) Lo scavo archeologico dell'area interna è stato affidato al dott. Massimiliano D'Ambra.

11) Socrate, Scarano, *Restauri e restauratori*, p. 24.

JACOPO DA VERONA

GIOVANNA MORI

Nel piccolo ma suggestivo oratorio di S. Michele riscopriamo la vivacità di Jacopo da Verona: la solennità della storia sacra si stempera nell'accattivante descrizione del mondo delle cose.

L'oratorio di S. Michele, chiuso per un lungo periodo e riaperto al pubblico in occasione della mostra "Giotto e il suo tempo", è quanto rimane dell'antica chiesa, inizialmente dedicata ai Santi Arcangeli e successivamente denominata di S. Michele¹. All'interno, riallestito nella sua interezza, il ciclo pittorico di Jacopo da Verona costituisce l'ultima felice espressione figurativa del grande Trecento padovano. Nel 1397, infatti, l'artista veronese, su commissione di Pietro Bovi, ufficiale della zecca carrarese, decorava le pareti della cappella addossata sul fianco nord della chiesa. Gli affreschi, illustranti *Episodi della vita di Maria*, si snodano in un racconto borghese e domestico che dall'*Annunciazione* giunge ai *Funerali della Vergine*. L'eloquio fresco e vivace di Jacopo da Verona, il suo periodare affabile e cortese che si sofferma amabilmente sul mondo delle cose, bene interpreta l'attenzione per la realtà del secondo Trecento quando, accattivanti dettagli e pregnanti annotazioni cronachistiche, divennero oggetti di osservazione e rappresentazione.

L'artista, giunto a Padova probabilmente con Altichiero, avrebbe collaborato con il maestro nell'Oratorio di S. Giorgio: corrispondenze iconografiche e stilistiche, specie sulla parete di controffaciata del ciclo del Santo, particolari tipologie di volti dal naso affilato ed alcuni inserti di pungente realismo sembrerebbero rinviare infatti alla decorazione di S. Michele².

Il lessico pittorico di Jacopo da Verona, intriso della lezione di Altichiero, sembra combinare e risolvere in un accordo originale la lezione degli artisti che nell'arco di un secolo avevano sviluppato a Padova una pittura a carattere narrativo e monumentale. La lezione di Giotto, il realismo con cui il pittore fiorentino aveva raccontato la storia di Dio e degli uomini, plasmato i corpi e vivacizzato i volti si accordò alla componente più arcaicizzante e sacrale del linguaggio di Giusto de' Menabuoi fino a considerare la verve naturalistica ed incisiva dell'Avanzi.

Tale combinazione, da non interpretare come sterile assemblaggio stilistico, mostra altresì l'abilità con cui l'artista veronese seppe manipolare le fonti e creare al contempo un racconto di fatti e persone stemperando così in un tono più domestico la solennità degli episodi sacri narrati.

Il valore artistico di Jacopo è stato a lungo mortificato: confuso dapprima con l'Avanzi e svilito poi nelle

stesse capacità pittoriche anche dopo la definitiva distinzione delle due personalità da parte del Biadego³, veniva rivalutato per originalità e freschezza espressiva solo a partire dagli anni sessanta del Novecento, quando alcuni storici dell'arte lo riscattavano dal ruolo riduttivo di "mediocre artista"⁴ riconoscendolo quale "personalità assai interessante"⁵ e stilisticamente individuabile all'interno della bottega di Altichiero⁶. Neppure le considerazioni e le descrizioni avanzate dal Rossetti⁷ prima e riprese dal Brandolese⁸ poi, circa l'esecuzione da parte di Jacopo di altri affreschi all'interno dell'antica chiesa di S. Michele, che estendendone l'attività ne accreditavano al contempo lo spessore artistico, vista l'importanza rivestita dal sito per i Carraresi, erano state probabilmente sufficienti a fugare il giudizio svilente.

Gli accenti più interessanti del linguaggio pittorico sono, al contrario, facilmente percepibili sulle pareti dell'oratorio: la cura del dettaglio, l'analisi per il dato di natura, lo studio delle ambientazioni interne, la spontaneità dei gesti dei personaggi, l'atmosfera cortese di alcune scene che si coniuga alla solennità con cui l'artista interpreta gli episodi di intensa sacralità quale *L'Ascensione*, denunciano una verve che si arricchisce nella tradizione e si rinnova nella vivacità della pittura interpretata anche come cronaca del quotidiano. Il cavallo imbizzarrito che chiude, all'estrema destra, il lento e cadenzato corteo dei magi sulla parete orientale, rende, infatti, giustizia all'abilità esecutiva dell'artista ed alla sua acuta osservazione del reale.

Impacciata rimane, al contrario, la costruzione prospettica delle architetture e la definizione spaziale degli ambienti: la stanza della Vergine, nella scena dell'*Annunciazione*, seducente per la resa minuziosa dei dettagli e per il tono domestico evocato dagli animali acciambellati sulle sedie e sui cuscini, risulta costruita secondo un insolito assemblaggio prospettico. Infatti gli elementi compositivi sparsi nella cameretta, quali la sedia, la cassapanca, i libri, non appaiono distribuiti lungo le direttrici di un unico cono visivo ma piuttosto combinati tanto che la scena, secondo una non comune multifocalità, appare alterata ed instabile. Anche nelle ambientazioni esterne (*Adorazione dei Magi*, *Funerali della Vergine*) dove le colline alte e scabre si oppongono ad un'ariosità visiva, il pittore mostra ancora l'ambito spazioso e non spaziale delle sue ricerche. E se da un lato, nella dilatazione compositiva dell'*Annunciazione*

le architetture, occupando l'intera parete posta sopra l'arco, evocano la lezione di Altichiero, che si distingueva per quell'effetto di continuità visiva potenziato dalla sensazione di abitabilità delle sue costruzioni, dall'altro è apprezzabile l'impronta di Giusto de' Menabuoi. L'artista toscano, infatti, mirava a creare una spazialità pittorica atta a dilatare gli ambienti proiettando verso il fondo ed oltre i limiti compositivi l'osservatore⁹ mediante fughe di stanze ai margini delle scene, stretti corridoi ed infilate di porte. Al fascino esercitato da tali espedienti illusionistici Jacopo da Verona non rimase estraneo: la fuga di ambienti che precede la stanza della Vergine nella scena dell'*Annunciazione* e quella che si intravede oltre la porta della cameretta sembrano riproporre la stessa maniera dilatativa. Appare evidente come il pittore veronese, seppur attento alla lezioni dei maestri del Santo e del Battistero, riuscisse ad evocare talune soluzioni architettoniche ed illusionistiche, incapace però di concertarle secondo un unico fuoco. Tali smagliature sembrerebbero sottendere, al contrario di quanto avevano provato Altichiero e Giusto, una conoscenza non aggiornata dell'artista sui principi matematici e geometrici, tanto da intrappolarlo nelle strettoie di una prospettiva ancora intuitiva.

Il racconto di Jacopo sembrerebbe rivelare al contempo la commistione con un intellettualismo più colto: la cura per la ritrattistica, l'evocazione di rilievi antichi, la riproduzione di riquadri a finto marmo nella parte bassa delle pareti (oggi quasi totalmente perduti) possono essere interpretati alla luce di una riflessione sulle fonti artistiche antiche, già precedentemente condotta dallo stesso Giotto. Tali rimandi del resto appaiono in sintonia con il clima di preumanesimo che aveva investito il mondo culturale padovano del Trecento e che ormai, alla vigilia del nuovo secolo, si sarebbe consolidato in recuperi sempre più puntuali. E se da un lato l'attenzione per la ritrattistica all'interno del ciclo rinvia alla cultura antica, dall'altro la frequente citazione fisiognomica dei volti dei personaggi importanti che per virtù, scienza o ardimento avevano scandito la storia di Padova evidenzia al contempo quella "costante di gusto"¹⁰ che nella seconda metà del XIV secolo affidò alla pittura, oltre allo scopo devozionale, quello celebrativo. Si spiega così la cura nella resa delle sembianze delle quattro figure all'estrema destra nella scena dei *Funerali della Vergine* le quali, inoltre, occupando all'interno dell'economia del riquadro una posizione di spicco, poiché disposti su un ravvicinato primo piano, catalizzano all'istante l'attenzione dell'osservatore. Il Grossato¹¹, circa l'identità dei quattro personaggi nella scena sopra citata, riconosceva nelle due figure centrali Francesco il Vecchio e Francesco Novello, nell'uomo a capo scoperto il committente Pietro Bovi, mentre considerava dubitativa ma possibile quella del primo personaggio con il Petrarca. Infatti la mancanza di una corrispondenza fisiognomica tra l'ipotetico volto del Petrarca raffigurato nella cappella Bovi ed i ritratti del poeta nei cicli pittorici del Santo, del Battistero e in alcuni testi miniati, giustifica l'incertezza identificativa. D'altro canto la raffigurazione di Jacopo, seppur non completamente aderente alla precedente ritrattistica, sembrerebbe soddisfare, sulla scia di una tendenza culturale, lo spirito encomiastico del tempo. Forse un'indagine più estesa sulle personalità che hanno vivacizzato il panorama culturale dell'ultimo Trecento potrebbe condurre ad ulteriori argomentazioni identificative.

Le considerazioni avanzate dagli storici dell'arte per quanto riguarda il capitolo relativo alle attribuzioni



Jacopo da Verona, *Annunciazione (part. del loggiato)*. Padova. Oratorio di S. Michele.

risultano varie e complesse. Infatti gli studiosi, nel tentativo di restituire all'artista, forse esageratamente longevo (1355 ca- 1442)¹², una produzione non limitata alla sola certa cappella Bovi, privati di un supporto documentario ed alla luce esclusivamente di affinità stilistiche, non sempre si sono trovati concordi sulle proposte e sui relativi tempi di esecuzione. Il nome di Jacopo da Verona è stato formulato infatti per quelle opere in cui, stilemi di matrice altichieresca, combinati ad un periodo realistico e verace, sembrerebbero condurre al suo narrare. Ecco che la sua mano veniva riconosciuta all'interno della chiesa ormai distrutta di S. Benedetto, in parte degli affreschi della cappella Sanguinacci, in alcuni inserti ritrattistici del ciclo del Battistero, nella decorazione ai lati dell'altare della Madonna Mora al Santo, in un polittico e in alcune miniature¹³.

Il linguaggio di Jacopo da Verona è stato poi accostato da alcuni studiosi¹⁴ a quello di Martino, pittore veronese scomparso nel 1412, specie là dove il narrare dei due artisti sembrava divenire più discorsivo e popolare. Del resto dovettero comunque intercettare tra loro dei rapporti se, alla morte di Martino, Jacopo eseguì l'inventario dei suoi beni e se, come riporta il Simeoni, saldò alla vedova il restante debito di trenta ducati¹⁵. La complessità dell'argomento non mi permette di affrontare in questa sede la questione onde avanzare o meno la proposta di una ipotetica collaborazione tra i due artisti in ambito veronese, fermo restando però come l'analogia disposizione degli elementi architettonici e i richiami sintattici tra l'*Annunciazione* di S. Zeno e della SS.

Trinità di Martino, e quella di Jacopo in S. Michele a Padova, già a suo tempo evidenziati dalla Sandberg Vavalà (che sviliva però il pittore della cappella Bovi), evidenzino se non altro nel confronto l'esistenza di assonanze stilistiche. A ben guardare però, le architetture di Martino, elevandosi in due corpi quasi analoghi, sembrano assolvere ad un ruolo prevalentemente scenografico e decorativo, mentre quelle di Jacopo, più articolate e accoglienti, paiono imborghesire l'evento fin quasi a tradurlo in accadimento umano. Si concludeva così a Padova un'esuberante stagione pittorica al termine della quale gli accenti vivaci del pittore della cappella Bovi sembravano preannunciare i tempi nuovi. □

1) C. Bellinati, *Padova da salvare. L'antica chiesa dei Santi Arcangeli (S. Michele) in Padova e la cappella affrescata da Jacopo da Verona (1397)*, "Città di Padova" (1969), pp. 32-38.

2) F. D'Arcais, *La decorazione della cappella di S. Giorgio in Le pitture del Santo di Padova*, Padova 1984, pp. 43-62.

3) G. Biadego, *Il pittore Jacopo da Verona (1355-1442) e i dipinti di S. Felice, S. Giorgio e S. Michele di Padova*, Treviso 1906.

4) E. Sandberg Vavalà, *La pittura veronese del Trecento e del primo Quattrocento*, Verona 1926, pp. 208-209.

5) F. D'Arcais, *Jacopo da Verona e la decorazione della cappella Bovi in S. Michele a Padova*, "Arte Veneta" XXVII, (1973), p. 18.

6) A.M. Spiazzi, *Padova in La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucco, Milano 1992, p. 159.

7) G.B. Rossetti, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova*, 3 ed., Padova 1780, pp. 243-244.

8) P. Brandolese, *Pitture, sculture ed altre cose notabili di Padova*, Padova 1795, pp. 148-149.

9) Si veda in proposito l'interessante saggio di L. Baggio, *Sperimentazioni prospettive e ricerche scientifiche a Padova nel secondo Trecento*, "Il Santo", 34 (1994), pp. 173-232.

10) D'Arcais, *Jacopo da Verona...*, cit., p. 18.

11) L. Grossato in *Da Giotto al Mantegna*, catalogo della mostra a cura di L. Grossato, Padova, Palazzo della Ragione, 1974, Milano 1974, scheda n. 59.

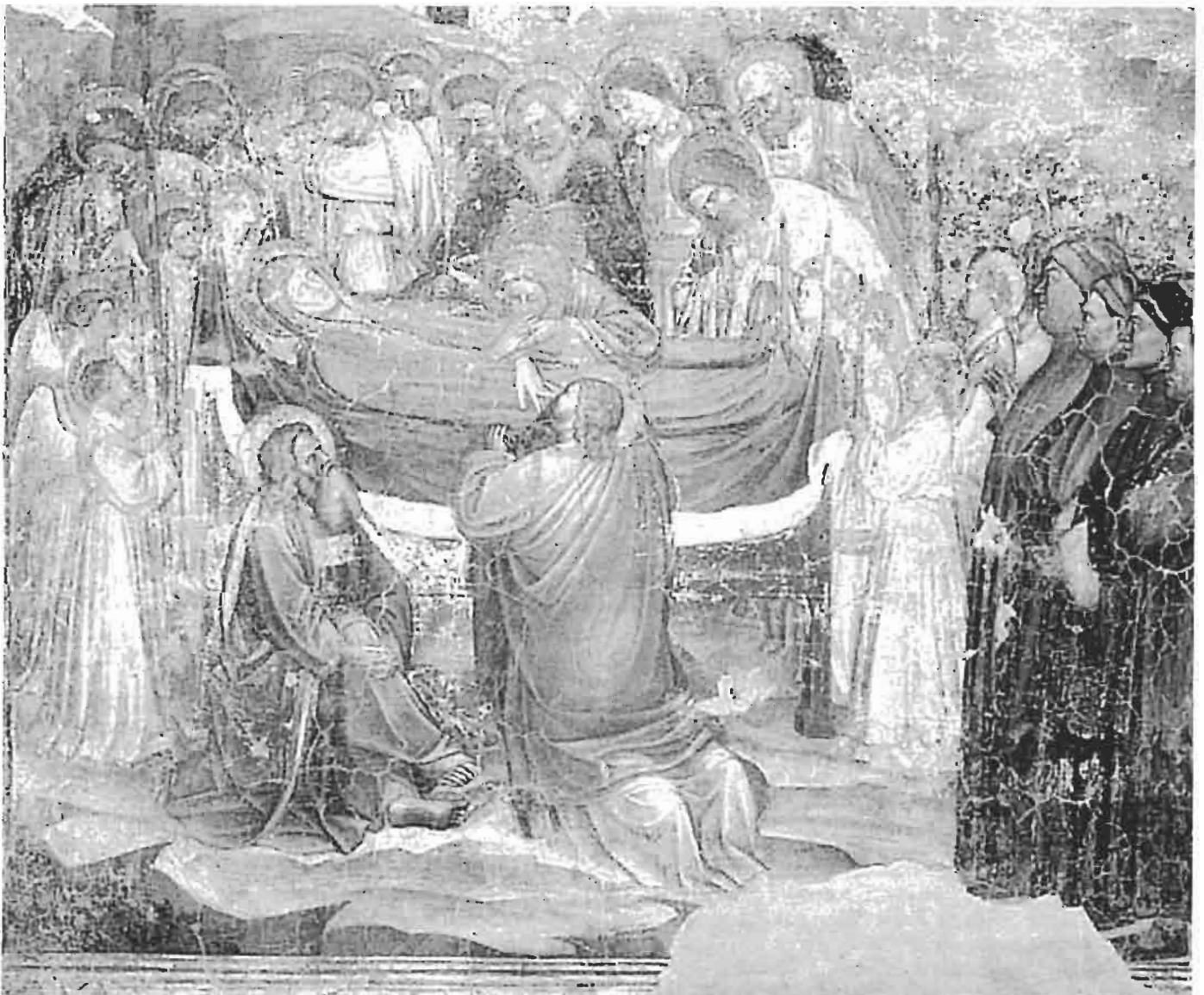
12) Per quanto riguarda l'eccezionale longevità si rinvia al saggio di chi scrive, *Jacopo da Verona in Giotto e il suo tempo*, catalogo della mostra a cura di V. Sgarbi, Padova, Musei Civici degli Eremitani, Milano 2000, p. 228, nota 49.

13) *Ibid.*, pp. 225-226 e relativi testi riportati in nota.

14) Sandberg Vavalà, *La pittura...*, cit., p. 223; L. Magagnato, *Da Altichiero a Pisanello*, catalogo della mostra, Verona 1958, p. 23; E. Moench Scherer, *Verona in La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, I, a cura di M. Lucco, Milano 1989, pp. 152-153. Al contrario, la D'Arcais, *Jacopo da Verona...*, cit., p. 17, evidenzia le diversità tra i due artisti.

15) L. Simeoni, *Il Giurista Barnaba da Morano e gli artisti Martino da Verona e Antonio da Mestre*, "Nuovo Archivio Veneto", 1910, p. 236.

Jacopo da Verona, Funerali della Vergine (part.), Padova.





PAROLE PADOVANE

a cura di
Manlio Cortelazzo

ANGHIÉRO. Per i barcaroli di Battaglia era il "mezzo marinaio, alighiero", asta di legno terminante con un gancio e una punta di ferro, che serviva per accostare o scostare le imbarcazioni dai moli o per altri usi simili. – L'ambito d'impiego particolare potrebbe far ritenere che si tratti di una voce importata dal veneziano (*l'anghièr*, anche se il nome è abbastanza diffuso in terraferma nella terminologia della fluitazione nel senso di "uncino, pertica uncinata". – Dal longobardo **ango* "uncino, amo". Non sarebbe il solo longobardismo segnalato nel vocabolario delle acque dolci.

CONTARSE. L'amico prof. Camillo Corrain richiama la nostra attenzione su questo verbo, diffuso, col senso di 'azzardarsi, osare' ("no me conto de coparle" a Boara Pisani), in tutta la provincia (= "osare" a Trebaseleghe, 1927), specialmente nella Bassa Padovana: a Ospedaletto ("avere o no coraggio", Peraro), come a Casale di Scodosia (= "non aver coraggio": "Mi no me contaria de contarghe sta storia al prete", Zorzan) e a Montagnana ("el Moro no l se contava pi' de nare a casa in chele condizion", Lazzarin). Frequente anche nel Polesine (Beggio) – Per il Prati, dal latino **conventare* 'convenire', ipotesi sostenuta dalla variante valsuganotta *coentare*.

CUNSÓRE. A Rovolon (gentile informazione della dott. Sandra Ruzza) era il "messo comunale", chiamato *sconsóre* a Candiana (Manfrin), come il friulano *sconsór*. – Nome popolare del *cursor*, così chiamato anche dialettalmente a Frassine nel 1927, dove è definito "fante comunale".

FAVAÏNA. A Boara Pisani sono così chiamati, secondo l'informazione della signora Lina Baroni: ad Anguillara è diffuso il maschile *favin* (comunicazione di Claudia Dal'Checco), i "lupini" lessati e venduti con un po' di sale. – Si tratterà della contrazione di *fava luina*, -o (*lupina*, -o).

IMPOLÀ. Nella parlata rustica di Montagnana significa "di robusta costituzione" (Bepi Famejo, anche in "Quattro ciacoe" XVIII, 10, 2000, p. 7: "La Cesira jera vegnù na fiolona, gaiarda, impolà, bianca e rossa piena de forze"). – Da *pola* "pollone". Potrebbe allora interpretarsi "robusta come l'albero che ha messo i polloni", che è il significato dato al raro aggettivo italiano *impollonato*.

PIRARE. Questo verbo, che significa "stentare, esitare, essere pigro, essere restio, riluttante a fare" ("el pira a darte un bruscolo", Zanin), è conosciuto in tutta la provincia, specie nella parte meridionale con estensione da una parte nel Veronese e dall'altra nel Polesine e nel Ferrarese: a Montagnana ("quando chiel paròn vedèa le done pirare nar dreto, el ghe disèa tastando l'acqua co'n bastòn: – Vardè done, no' la xe mià fredda", Lazzarin; "spanta la ose, tuti i pirava a passare oar sta stradafe", Bepi Famejo), a Casale di Scodosia ("Se pira mòvarse parché se sta ben sotto le querte, al caldin", Zorzan), a Ospedaletto ("El pira a jutarme, anca se el sa ca só galantotto", Peraro), a Anguillara (*a piro mi* "mi costa fatica", comunicazione del dott. Antonio Ceccolini, che lo dice adoperato, per esempio, quando si chiedeva ad una persona di alzarsi presto la mattina dopo, malgrado il freddo inventale) – Dal

latino *pigrare* "essere pigro" e cioè "essere indeciso ed inerte", attraverso passaggi fonetici non usuali, ma possibili (sviluppo di *i* in *e*, presente anche nel veneto antico *porco pègro*, la stessa caduta della *g* nel gruppo *gr.* come nel toscano *nero e iniero*).

RÉVE. Per "filo" è stato trovato a Candiana (*rève* "filo di lino o di canapa", Manfrin), a Ospedaletto ("Me manca solo na veta de reve par finire de cùsare sta camisa", Peraro), a Montagnana ("accia e fil de réve grosso par cusir el capucio", Lazzarin) e, nella variante *révo*, a Isola Mantegna (1937) con il significato (importante per l'opposizione fra arcaismo e neologismo) di "filo fatto in casa" in confronto di *fi'lo* che è il "filo acquistato". – Corrisponde all'italiano *refe*.

SGURARE. Secondo un'informazione di Riccardo Ghidotti, nel territorio di Monselice (nella frazione di Carpanedo) questo verbo significa "togliere il fango dai fossati, ripulirli, spurgare". La voce trova ampi riscontri nel Polesine, in Toscana, nell'Emilia-Romagna, ma piuttosto col senso di "ripulire i panni, i rami, i pavimenti", anche se non mancano definizioni simili alla nostra (in Liguria, in latino medievale: "facere scurare omni anno puteum", "de fossatis scurandis": "evacuare et scurare ac nitidos facere fontes dicti montis") e corrispondenze attuali in Liguria e in Piemonte meridionale, come nella locuzione *scürè la stala* "lavare la stalla". – Le varie forme possono ricondursi tutte al latino tardo (sec. V d.C.) *excurare* "(ri)pulire".

STRAPUSSO. In genere indica un "tuffo nell'acqua", così a Ospedaletto ("D'istà i me tusi i 'se tuto el di a noare e a far strapussi sol canale", Peraro), a Montagnana (= "tuffo, tonfo": "el fasèa on strapuzzo drio l'altro", Lazzarin; "Sti tusi i xe nà al zimeselo, i ga noà, i ga fato salti e strapuzzi", Bepi Famejo), a Casale di Scodosia (= "caduta a precipizio": "el lo scaravènta doso dal pajàro e ch'el porocan, con un strapuzzo el va a piantàrse, con la testa, 'nte la passaja de sambugàro", Zorzan), a Candiana (*strapòsso* 'tonfo': Manfrin). Anche il veronese conosce la parola *strapòzzo*, ma indica lo "svasso", un uccello tuffatore. – Derivato dal verbo *strapussare* "sprofondare" (a Carceri "cadere precipitosamente": "a me pare che gabè da strapuzhare de ora i ora", De Poli), come il suo equivalente abruzzese *trapuzzà*, che proviene dal latino **pateare* "cadere nel pozzo (*putteus*)" con prefisso intensivo.

RINVII BIBLIOGRAFICI:

- G. Beggio, *Vocabolario polesano*, Vicenza, 1992.
Bepi Famejo, *Mi no me desmèntego*, Montagnana, 1985.
F. De Poli, *Prediche del Sarao e altra jènte*, Este, 1972.
M. Lazzarin, *La terra, la vita, le stagioni*, Montagnana, 1981.
S. Mantegna, *Candiana nei miei ricordi*, Paderno Dugnano, 1995.
G. Peraro, *Schiacapene e rumàtera*, Ospedaletto Euganeo, 1984.
A. Prati, *Etimologie venete*, Venezia-Roma, 1968.
G. e M. Zanin, *El cao del thucàro*, Stanghella, 1997.
A. Zorzan, *Jènte de Casale*, Conselve, 1988.



OSSERVATORIO di Padova e il suo territorio

Padovani Eccellenti per l'Anno 2000

La 14^a edizione della manifestazione per il conferimento dell'Ordine di "Padovano Eccellente" si è svolta sabato 16 dicembre presso la Sala del Consiglio Comunale in Palazzo Moroni, alla presenza del Sindaco Giustina Mistrello Destro e degli Amministratori Comunali e Provinciali.

Sono stati insigniti dell'Ordine "Padovani Eccellenti" i Signori:

Nella Maria Berto, per la sua quarantennale attività svolta al servizio degli anziani, ideatrice e realizzatrice di grandi opere d'accoglienza e di soggiorno dell'OIC; Mario Perazzolo, calciatore emerito del grande Padova Calcio; Claudio Scimone, musicologo e maestro esecutore di fama internazionale; Pietro Schierano, attento controllore del tessuto urbano cittadino; Guido Sgaravatti, scultore e pittore internazionalmente noto; Claudio Bellinati, critico d'arte, storico e ricercatore; Cesare Palla, mecenate del ciclismo padovano e veneto; Lina Colombo, continuatrice dell'antica tradizione delle botteghe artigiane in Centro; Giuseppe Gottardo, imprenditore e scrittore di opere storiche e culturali; Ivo Scatolini, instancabile organizzatore dell'associazionismo cittadino.

Il Governatore dell'Ordine Elio Maria Ragno ha aperto la manifestazione ricordando che la *patavinitas* ben si concilia con la particolare attenzione a cui è soggetta da qualche tempo Padova per le manifestazioni su Giotto e la pittura trecentesca e per le numerose altre attività culturali.

Ha poi rilevato come certa stampa critichi le attuali disarmonie della città, un tempo fortemente attaccata a valori forti. Se l'attuale benessere toglie a molti la gioia del vivere quotidiano; se le nuove generazioni sono stordite dal consumismo; se, nonostante il gran numero di associazioni di volontariato, la gente resta indifferente e isolata, è pur vero, come si evince dalla presente cerimonia – fa osservare – che Padova continua ad essere



una fucina dove ardono passioni, cultura, umanità, tutte qualità indispensabili per far grande una città, a prescindere dalle benevoli o malevoli graduatorie.

Un momento di particolare commozione ha pervaso tutti i presenti quando Ragno ha ricordato Mons. Prof. Paolo Giuriati, da poco scomparso repentinamente, consigliere dell'Ordine, profondo e attento conoscitore di Padova, della sua storia e delle sue tradizioni.

Nell'Albo d'Oro degli Eccellenti si notano cittadini illustri e persone sconosciute ai più, intellettuali di grande rilevanza e persone semplici, forse mai apprezzate nel loro giusto valore. Per essi questo pubblico riconoscimento resta l'unico segno di una vita interamente spesa per tenere alte le tradizioni ed i costumi di Padova.

Infine il Sindaco Giustina Mistrello Destro si è congratulata con i nuovi "Eccellenti" per l'amore e l'attaccamento alla cultura, alla memoria e alle radici di questa Padova tanto discussa e tanto amata.

Erre

"Padova e il suo territorio" in Brasile

Tra il Veneto e il Brasile si sono intrecciati legami molto stretti grazie agli emigranti che dalla nostra regione hanno trovato accoglienza in quelle terre lontane. Per i discendenti di quegli uomini che il bisogno aveva spinto a sacrifici e a privazioni, il richiamo della loro terra d'origine si fa sentire ancora in modo molto forte. Anche senza avere questo specifico fine, "Padova e il suo territorio" ha contribuito a tenere vivo un legame affettivo così intenso col far conoscere e amare le bellezze della nostra città, e prova ne sia il fatto che l'Università di Caxias do Sul, dello Stato brasiliano di Rio Grande do Sul, che conta una forte presenza di immigrati padovani, ha ritenuto opportuno riprodurre una piccola, ma significativa raccolta di articoli di questa rivista.

Il volume, che è stato pubblicato nel dicembre 2000, contiene, con una presentazione del Rettore prof. Ruy Pauletti, una selezione di interventi dal numero 71 (febbraio 1998) al numero 82 (dicembre 1999). Di ogni numero vengono riproposti la copertina, il sommario e l'editoriale, a cui seguono gli articoli che a giudizio dei curatori possono destare l'interesse, la curiosità e probabilmente anche la partecipazione affettiva dei lettori brasiliani di lingua italiana. Questa *Seleções de "Padova e il suo territorio"* non riguarda solamente, come forse ci si potrebbe attendere, gli aspetti della realtà padovana di un passato più o meno remoto, ma accoglie anche quanto la rivista ha saputo raccontare del presente di Padova.

Sarebbe prezioso ora sapere come questi articoli sono stati accolti dai discendenti brasiliani di nostri concittadini e quale immagine si siano fatta da essi della Padova di oggi.

Mirco Zago


UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL

SELEÇÕES
DE
"PADOVA
E IL SUO TERRITORIO"
Rivista di storia arte cultura

20.12.2000
CAXIAS DO SUL - RS - BRASIL



— E da questa che cosa deduce?
— Che anche Giotto ha fatto le sue cappelle.

BIBLIOTECA

VITTORIO LAZZARINI
LINO LAZZARINI
**MAESTRI SCOLARI
AMICI**

**Commemorazioni e profili
di storici e letterati a Padova
e nel Veneto alla fine
dell'Ottocento e nel Novecento**

A cura di Giorgio Ronconi - Paolo Sambin.

Centro per la Storia dell'Università di Padova, 1999, pp. XIV - 469.

Il volume non è soltanto una ... miniera di notizie concernenti una cinquantina di figure della cultura veneta e padovana in particolare. Esso è piuttosto uno spaccato di quella umanità che ha lasciato una traccia destinata a rimanere nella vita veneziana e patavina del sec. XIX e di quello testè conclusosi.

Pur inseriti in campi di studio diversi, Vittorio Lazzarini e il figlio Lino hanno fatto dono - attraverso il volume

uscito dall'affetto dei curatori - ai Padovani (e non soltanto a costoro) di una serie di figure che attraverso la loro penna rivivono a distanza di anni.

E l'amore degli Autori per quelle figure è rivissuto dal lettore che si avvicini al testo disposto ad una sorta di dialogo. È un dialogo che diviene comunicazione di spiriti soprattutto quando - come nel caso dei "profili" operati da Lino - si tratta di uomini che i lettori meno giovani hanno avuto modo di incontrare.

Come ben notano i curatori nella breve ma succosa "premessa", non a caso i contributi di Vittorio sono raccolti sotto la voce *commemorazioni*, e quelli di Lino si presentano come *profili*.

Uno dei pregi del lavoro è ravvisabile nella nota biografica del padre Vittorio scritta dal figlio. La ricchezza dei contributi nel campo storico (nonché in quello più specifico della paleografia e diplomatica) si associa ad una serie di approfondimenti che possono trarsi dalle singole commemorazioni. A puro titolo di esempio si potrebbero citare lo scritto su Andrea Gloria, quello su Cipolla, quello sul Segarizzi. Mai manca il rigore nelle valutazioni, anche quando il sentimento non può del tutto tacere di fronte alla scomparsa di un amico, di un collega.

Che dire di Lino, dei brevissimi cenni biografici, dei ben 167 titoli dei suoi interventi, della ricchezza e del calore dei suoi profili contenuti nel volume? Chi scrive queste note ha avuto in sorte di conoscere non poche delle persone che Lino tratteggia: da Giovanni Bertacchi a Natale Busetto a Venanzio Todesco, a Giuseppe Biasuz a Ezio Franceschini, ad Attilio Dal Zotto, a Fabio Metelli a Emilio Menegazzo.

Non stupisca il fatto che su costoro si è maggiormente fissata la mia attenzione mista ad un moto dell'animo - proprio dell'allievo - di filiale per alcuni, di devota amicizia per altri. Rileggendo i *profili* usciti dalla penetrazione psicologica e dalla fraterna amicizia mi è tornato caro il confronto (attraverso gli scritti di Lino) tra il *suo* ricordo con il *mio* ricordo di costoro. La finezza dell'indagine impreziosita da uno stile accattivante mi ha consentito di cogliere aspetti che certamente mi erano sfuggiti, o si erano deformati in tempi più o meno vicini.

Venezia costituisce lo sfondo di riferimento per Vittorio Lazzarini, sfondo nel quale si inserisce l'opera svolta nell'ambiente padovano; Padova è anche per Lino quella che fu per Valeri "città materna". Ma l'uno e l'altro trascendono, nel loro ricordo, nella loro espressione, nei loro riferimenti, i limiti di Venezia e Padova, quasi a significare che la cultura non ha confini se tocca - al di là dell'oggetto degli studi dei singoli autori - quel che giustamente s'è detto "nil humani a me alienum puto".

Dobbiamo essere grati ai curatori (ed al contributo della Fondazione della Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo) di avere messo a disposizione di quanti amano vivere consapevolmente la loro *veneticità* e la loro *patavinità* il frutto del lavoro di Vittorio e di Lino Lazzarini. Ancora una volta un volume inserito nella Collana del Centro per la storia dell'Università di Padova è strumento di arricchimento non solo culturale ma anche civile.

FRANCESCO DE VIVO

ANITA CEVIDALLI SALMONI
**«TU RITORNERESTI
IN ITALIA?»**

Torino. Rosenberg e Sellier, 2000, pp. 183.

Il titolo è, in parte spiegato nel risvolto di copertina: "Tornare in Italia? Adesso?" Come a dire: "È passato troppo tempo!"

Da molti anni l'Autrice vive in Brasile. Ma la sua presenza

Anita Cevidalli Salmoni
**«TU RITORNERESTI
IN ITALIA?»**



in Italia - e specialmente a Padova - è ancor viva, anche attraverso questo libro.

Anita Cevidalli si recò in Brasile, giovane sposa, col marito Renato, che rifiutò l'offerta di arianizzarsi, esclamando: "Se mi arianizzo, passo dai perseguitati ai persecutori". Ora ella ci invia il piccolo volume, segno - per noi - della sua amicizia; e testimonianza del ricordo incancellabile della madre e del fratello Bruno, nel desiderio di ricostruire un rapido diario della sua vita.

Il diario interessa - nella prima parte - l'infanzia e l'adolescenza nella villa Gentili a Cozzuolo (Vittorio Veneto), villa riprodotta in copertina da Ada Lanteri, con olio su tela di Ugo Del Missier, in una famiglia di antiche tradizioni, incentrata sulla ricca, esuberante personalità della madre Ada, fiera tutrice del suo piccolo grande mondo.

Ma a noi interessa di più la seconda parte, densa di ricordi padovani: dal Ginnasio Superiore al Liceo (compagna per otto anni di Luigi Gui), all'Università, fino alla laurea in Lettere, conseguita con la lode (relatori i professori Tagliavini, successo al Devoto, e Marchesi) e fino all'insegnamento, prima alla Scuola di Avviamento al Lavoro (a Voltabarozzo!) poi alle Magistrali (ancora collega di Gui) e all'assistente di glottologia nella Facoltà di Lettere).

I ricordi si svolgono in una successione di pagine sciolte e vivaci. Ecco qualche spunto: "In quinta ginnasio le capitò un professore giovane, timido, magro, tanto magro che lo chiama Baccalino. Il soprannome derivato da quello del padre, 'Baccalà', da trent'anni professore di Liceo [il professore Venanzio Todesco]. Quel giovane professore la prese a benvolere e a stimare. E la ragazza ascoltava, attenta e piena di entusiasmo. Baccalino (Mario Todesco) che recitava Omero: Come le foglie

degli alberi / passano le generazioni degli uomini (...). Tanti anni dopo, tornando dal Brasile, a guerra finita, seppi che era stato scuoiato dai nazisti, perché aveva nascosto in casa studenti antifascisti ricercati. I tentativi di praticare un suo ideale di giustizia e comprensione nei rapporti umani non si erano fermati all'esperienza d'insegnamento al Ginnasio". Bellissima epigrafe, per un mio collega, che ricordo al "Tito Livio" negli anni più terribili della guerra con grande ammirazione e rimpianto.

Altro spunto: "In cima alle scale, nell'ala nuova, meno suggestiva, ma chiara e luminosa, c'era la classe di Italiano e Latino. Nel dire 'Italiano e Latino', il viso si rischiava. Il professore Viscardi, giovane, con un ginocchio duro, il bastone, la faccia un po' untuosa; gli occhi sporgenti da rospo, ci aveva lasciati perplessi, al principio. Ma poi, via via che lo conoscemmo, ci piacque". E continua il ritratto del professore che commentava Dante in modo originale; e che "ci fece capire 'perché si studiava' e intuire alcuni 'perché della vita'".

Ecco un ritratto all'Università: "Il professore d'italiano, Bertacchi, scriveva poesie. Entrando nella sua aula per la prima volta, non pensavamo al 'grande artiere' di Carducci, ma alla definizione di Pascoli e ai versi di Corazzini: 'Perché mi dici poeta? Io non sono che un piccolo fanciullo che piange'. Bertacchi era vecchio e solo e si annoiava. 'Io sono la spugna della noia dell'universo' confessò un giorno. Il peggio è che si spremeva a lezione! Coomentanno".

Una simpatia affettuosa per Anita ebbe un compagno di Liceo, Gigi, che si era iscritto a Legge. In una lettera egli le raccomandava di frequentare le lezioni di Marchesi, che egli aveva già ascoltato con entusiasmo (frequenza che, per una laurea in Lettere moderne, le era parsa, prima inutile): "Andai a lezione di Latino. Marchesi mi affascinò. Ogni sua parola era comunicazione, era insegnamento di vita. Cominciava a parlare e seguiva in maniera piana, obbligan-doci ad attenerci ai testi, facendoci partecipare, tradurre, commentare. Odiava l'ampollosità, voleva semplicità, chiarezza, autenticità. E la poesia sorgeva limpida".

Altri docenti ricordati e descritti in poche, sapide righe: Devoto, Ferrabino, Fiocco, Valgimigli, Valeri. Ci basti dire, del volume, che ci siamo ritrovati negli 'anni eroici' della nostra Università. Di esso troppi altri aspetti

dovrebbero essere rievocati.

Ma non solo per questo il libro mi è piaciuto. Vi si leggono pagine di buon livello stilistico; e soprattutto vi si coglie l'acuta nostalgia dell'Italia, e specialmente di Padova.

Gli editori Rosenberg e Sellier hanno inserito il volume nella serie 'Testimonianze'. E davvero esso è testimonianza di una vita intensa e di una personalità di alta levatura intellettuale e morale.

VITTORIO ZACCARIA

AA.VV. SCONFINARE. Il nord-est che non c'è

Fernandel, Ravenna 1999, pp. 125.

Ora la questione sembra essere meno presente nei quotidiani, ma fino a poco tempo fa l'interrogarsi sulla natura della realtà economica e sociale del nord-est era posto al centro del dibattito politico nazionale. Parallelamente alla difficoltà di interpretazioni di complesse e particolari dinamiche economiche appariva altrettanto enigmatica la realtà culturale di una regione tanto ricca di tradizioni culturali quanto apparentemente in ritardo nella acculturazione di massa. Su questo tema sono stati scritti studi di grande spessore e sono state proposte confuse trasmissioni televisive. E, pertanto, comprensibile che non si sia resistito alla tentazione di proporre una interpretazione sociologica dei racconti e dei libri dei nuovi scrittori veneti che proprio in quest'ultimo decennio sono venuti alla ribalta. Ma se è probabilmente possibile parlare di una "linea veneta" nella nostra narrativa nazionale e se gli autori più giovani, quelli, per intenderci, che sono nati dopo il "boom" economico e che non hanno conosciuto un Veneto agricolo e arretrato (se mai è esistito), a questa linea per certi versi appartengono, tuttavia pretendere di ritrovare negli scrittori del nord-est una veristica ricostruzione di questo territorio è, credo, riduttivo e improduttivo. Eppure gli umori più profondi della loro regione sono colti da questi scrittori talora con una chiarezza che spesso lo studio scientifico appanna sotto il linguaggio specialistico.

Questo vale anche per questa piccola antologia che, sotto l'ironico titolo *Sconfinare. Il nord-est che non c'è*, raccoglie alcuni racconti dei più interessanti (e noti) giovani scrittori che sono nati o lavorano in Veneto o in Friuli Venezia Giulia. Questi racconti

hanno due legami, uno esterno e uno più interno: sono tutti ambientati in quel nord-est la cui realtà è negata dal titolo e, pur espresso in forme molto diverse, hanno al centro un senso di disagio sordo, una specie di groppo che non si sa come sciogliere.

Vespa. Nel dubbio parto di Roberto Ferrucci, veneziano, e *Ballade de jadis* di Giulio Mozzi, padovano, non sono propriamente dei racconti, il primo perché è il resoconto di tre viaggi in vespa lungo le strade venete (resoconti già pubblicati ne "Il Mattino" e "La nuova Venezia"), il secondo perché è un testo poetico, ma in entrambi i casi si affronta l'identità veneta: Ferrucci descrive il paesaggio naturale e umano della provincia vicentina, veronese e di Marghera; Mozzi coglie attraverso *flashes* la frammentata realtà regionale (si veda questo esempio: "Mio padre è biologo (era). / Per quarant'anni si è occupato di pesci. / L'Adriatico, diceva, è un ecosistema / fatto di pesci, plancton, acqua // e pescatori, camere di commercio, / bagnanti, centrali dell'Enel, / variazioni planetarie di temperatura, / ministri che fanno leggi sulla pesca e sulla balneazione.").

Gli altri racconti sembrano far emergere, come dicevamo, il disagio e l'angoscia nella normalità della vita: per esempio il protagonista di *Ediacara (origini)* di Pietro Spirito (che vive a Trieste) scopre di essere un figlio adottivo da una lettera che la madre morta gli ha indirizzato; Gianfranco Bettin, veneziano, racconta un tentato suicidio per l'incapacità del protagonista di gustare la vita; Marilia Maezzo descrive la sconcertante normalità del disprezzo razzistico nei confronti dei poveri immigrati (qui sono gli slavi); Gian Mario Villata e Mauro Covacich (entrami vivono a Pordenone) propongono due varianti sulla naturalità del mondo animale, rappresentato in entrambi i racconti da una capra (una memoria di Saba?), in contrapposizione alla reificazione dei rapporti umani; anche Vitalino Trevisan, vicentino, torna sul mondo animale violentato dall'uomo. Tiziano Scarpa, veneziano, rievoca, con affetto ma senza alcuna nostalgia, il mondo veneto di un secolo fa con un'ironia e una *verve* che si richiamano a Meneghello.

Padovani sono gli ultimi due scrittori. Il racconto di Romolo Bugaro *Distanza* è il più desolante (ma efficace) del libro: una donna guarda con crescente distacco il marito e la loro vita in comune, e ciò

che rende incolmabile e agghiacciante questo vuoto è l'assoluta normalità di queste inconsapevolmente dolenti esistenze. Marco Franzoso gioca con il suo originale linguaggio in cui ascendenze letterarie, gergo giovanile e dialetto si mescolano con notevoli inventiva.

MIRCO ZAGO

ALBERTO SABATINI L'ARTE DEGLI ORGANI A PADOVA

Armelin Musica, 2000, pp. 350.

Continua l'interessante attività editoriale di tipo esclusivamente musicale delle Edizioni Armelin Musica di Padova: l'opera che ha appena presentato è "L'arte degli Organi a Padova" di Alberto Sabatini. Studioso ed editore colmano così una lacuna nella storiografia della nostra città, già colmata, per le rispettive realtà locali, dalle città venete di Venezia, Treviso, Vittorio Veneto e Verona. Impegnativa la presentazione del Presidente della Provincia di Padova Vittorio Casarin: "Sarebbe interessante estendere questo studio al resto del territorio provinciale. Forse un'idea per un prossimo libro."

Il libro presenta due piani di lettura: uno di tipo tecnico, in cui tutti gli organi della città di Padova vengono minuziosamente descritti nelle loro caratteristiche costruttive e foniche; l'altro di tipo storico, nel quale, di ciascuno strumento vengono ricostruite le vicende, legandolo intimamente all'edificio che lo custodisce o lo custodiva (non sempre una chiesa). Il libro è quindi un ottimo strumento sia per il tecnico, sia per lo storico assolutamente digiuno di nozioni musicali o di tecnica delle costruzioni di organi.

Il libro non descrive soltanto gli strumenti attualmente in opera, ma anche quelli persi o



distrutti. Inoltre non offre la descrizione dei soli strumenti presenti nelle chiese, ma comprende anche gli strumenti custoditi presso altre strutture. Non manca l'elenco delle "Chiese sprovviste di organo nella città di Padova", che ne conta ben 35 comprendendo però anche alcuni oratori. Questi particolari fanno trasparire la grande passione dell'Autore per l'argomento, ma anche la sua preparazione sia tecnica sia storica. La ricerca che traspare dalle pagine del libro, non solo è di tutto rispetto, ma appare sviluppata sia sui documenti sia sul territorio, sul quale i singoli strumenti sono stati censiti uno per uno.

Il libro è articolato in parecchie decine di schede, ciascuna delle quali dedicata ad uno strumento. L'insieme delle schede è preceduto da un'introduzione storica dell'Autore, dalla quale traspare anche l'importante ruolo svolto nell'ambito dell'arte organaria dalla nostra città nel quadro nazionale ed europeo. Accanto al giustamente famoso organaro settecentesco Gaetano Callido, troviamo quindi a Padova il seicentesco costruttore slesiano Eugenio Casparini "ritenuto oggi il pioniere della riforma Barocca dell'Organo nell'Alta Italia." Apprendiamo inoltre che del primo organo a canne presente a Padova si ha notizia nel 1480, costruito da Domenico di Lorenzo presso la Basilica del Santo; lo segue la basilica di Santa Giustina nel 1493, dove lo strumento viene costruito da Leonardo d'Allegna, presente a Padova anche con altri organi.

Non mancano nel testo le schede relative agli organi persi o distrutti. E per esempio il caso degli organi delle chiese di San Giacomo e di San Gregorio, i cui strumenti vennero persi in seguito alla demolizione dei due edifici. Ma gli organi non sempre seguono il destino della chiesa che li contiene: possono essere trasferiti in altri luoghi, come è stato per l'organo di Santa Giuliana, demolita nel 1806, il cui strumento si trova ora nella chiesa di Ognissanti.

PIETRO CASSETTA

GIUSEPPE RIGOLIN
1940-1945
SI È FERMATO
IL TEMPO

Panda ed., Padova, 2000. pp. 358.

La condizione dei reduci dopo la seconda guerra mondiale è stata in Italia per molti aspetti differente rispetto a



quella occorsa ai militari della Grande Guerra, che ritornarono a casa dopo un percorso di guerra o di prigionia nello stesso regolare esercito regio, e non invece dopo disparate vicissitudini correlate alle attività su molteplici fronti lontani dalla patria, alle diverse posizioni politico-ideologiche emerse dopo il 25 luglio e l'8 settembre e soprattutto alla distinzione tra coloro che avevano parteggiato con personale impegnato nella Resistenza armata o nella Repubblica Sociale.

Il caso relativo a questo libro di memorie riguarda peraltro una aliquota di reduci che dopo la cattura da parte degli anglo-americani prima o dopo lo sbarco in Sicilia erano stati condotti in prigionia negli Stati Uniti, per essere poi distinti tra coloro che si dichiaravano collaboratori degli Alleati, adeguandosi quindi ai militari del sopravvissuto Regno del centro-sud italiano e tra quelli che invece, forniti di una carta con libera dichiarazione di "Io sono un fascista" e "Io rifiuto di essere volontario per servizi nelle unità di servizio italiane", venivano poi sottoposti ad un internamento particolarmente duro e perdurante. L'autore appartiene a questo secondo gruppo e da questo punto di vista il libro già offre un interesse storiografico di rara reperibilità.

Le vicende generazionali di Giuseppe Rigolin, classe 1921, maestro elementare nel Polesine, fedele come tanti giovani di allora al regime mussoliniano, ufficiale di complemento destinato in Grecia e poi nel luglio del '43 nella Sicilia già in parte perduta, fedele anche con la fidanzata Iris alla quale invia circa 400 lettere e cartoline dalle quali poi recupererà prezioso materiale per questa sua storia, è tale da rappresentare un'occasione di conoscenza di realtà sociali, di tradizioni familiari, di rapporti umani e del vivere quotidiano di quel periodo.

1940-1945, dopo il quale, nonostante tanto sconvolgimento di passioni, di esperienze e di sacrifici, si potrà riprendere la vita, il lavoro, l'impegno civile democratico.

Di quel periodo, in cui "si è fermato il tempo", il maestro Rigolin, ormai partecipe della vita politico-amministrativa a Contarina, attivo nella organizzazione delle cooperative nel Polesine, già presidente della Camera di Commercio di Rovigo, ha dato una singolare illustrazione, al di là della eccezionale esperienza di internato dal 1943 al 1946 nel campo di Hereford nel Texas.

Nel racconto cronologico delle vicende militari c'è infatti un ricorrente richiamo al mondo delle amicizie, della famiglia lontana, alla sua terra, al Delta padano, con la nostalgia dei suoi scolari e del suo dialetto, con il quale fa esprimere "in diretta" il dialogare delle sue donne di casa o di suo padre sentenzioso biblico.

Un libro di cose vere, di una persona che non rinnega il passato, non vergognoso di quel che onestamente credeva e che nello svolgimento dei fatti storici più grandi di lui ritroverà ben presto, oltre il tempo fermato ma non perduto, nuove ragioni di entusiasmo e di sopravvivenza.

GIULIANO LENCI



MARLENE SALMASO
FIGURE FEMMINILI
DI PADOVA ROMANA
Le testimonianze epigrafiche

Relatore prof. Maria Capozza, Università di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, anno accademico 1999-2000.

Entro un programma di ricerche sulla condizione femminile in età romana, del quale sono già stati editi alcuni risultati per altre aree geografiche italiane, ecco ora uno studio riguardante Padova e il suo vasto territorio includente anche zone oggi appartenenti ad altre province. Il periodo considerato comprende gli anni dal 49 a.C. al sec. III d.C. e il materiale raccolto è ordinato in 244 schede ricavate soltanto da epigrafi, mentre non sono state inserite notizie da fonti letterarie, manufatti

non iscritti, testi mutili non riferibili con certezza a donne, *instrumentum domesticum* (suppellettile di casa), formule di maledizione e di magia, nonché notizie su donne di famiglie imperiali da tempo e spesso studiate.

Le donne risultanti dall'indagine rientrano in tre gruppi: ingenue, cioè di condizione libera e di pieno diritto civile; liberte, ex-schiave alle quali era stata concessa la libertà personale; incerte, perché non se ne conosce la situazione giuridica, ma difficilmente da ritenere schiave, in quanto le schiave non disponevano del denaro sufficiente per permettersi un monumento funerario sia pure modesto. La maggior parte delle epigrafi esaminate è funeraria, ma non mancano dediche a divinità o ricordi di opere edilizie; e v'è un caso di donna onorata a spese pubbliche per donazioni da lei fatte alla città, come pare potersi interpretare dalla pur scarna motivazione epigrafica.

L'attenta indagine della S. ha consentito di segnalare parecchi punti importanti per la determinazione delle condizioni giuridiche e sociali delle donne patavine. Chiaro è il sintetico quadro emergente dalle conclusioni (pp. 257-285), alcune delle quali meritano specifica menzione.

Contro un'asserzione fino a poco tempo fa generalizzata e incontestata sul fatto che le donne romane non avessero prenome personale si è constatato che non erano tanto rari i casi di prenomi portati da donne; e a Padova ce ne sarebbero due, per altro oggetto di discussione fra gli studiosi. Quanto ai gentilizi, prevalevano quelli di tradizione romana repubblicana, mentre, con una sola eccezione, le liberte con gentilizi di famiglie imperiali non sembrano essere state affrancate da personaggi di tali famiglie. Sono documentati anche gentilizi di genesi



locale (paleoveneta) e celtica, per lo più ormai latinizzati. La filiazione delle ingenu e delle liberte segue le norme consuete; e i cognomi spesso indicano l'ordine di nascita entro la medesima famiglia (p. es. *Prima*, *Secunda*; *Primigenia*) o un caso di parto gemellare (*Gemella*) o doti morali e intellettuali (p. es. *Severa*) o buon augurio (p. es. *Festa*) o caratteristiche fisiche (p. es. *Valentina*); ma è da dire che può trattarsi anche del ricorrere di cognomi già tradizionali nella famiglia. Si notano pure cognomi grecanici e, con minore frequenza, venetico-celtici.

Sono poi esaminati vari tipi di unioni matrimoniali: fra persone ingenu e fra una persona ingenua e una di condizione libertina. Nei testi funerari, mentre i figli maschi sono menzionati con i genitori, le figlie sposate compaiono annesse alla famiglia dei mariti. Il rapporto del figlio con la madre è prevalente sugli altri.

Poche sono le dediche femminili a divinità, fra le quali si segnalano Fortuna e Iside. Si riscontra un sacerdozio femminile per la Diva Domitilla, figlia o moglie dell'imperatore Vespasiano. Unico mestiere documentato è quello di una *sarcinatrix* (rammendatrice a domicilio). Famosa è Claudia Toreuma, morta giovanissima, liberta imperiale, giocoliera e mima, sulla quale si può ora vedere l'esauriente monografia di G. Zampieri (Roma 2000).

Come altrove nel mondo antico, anche per le donne patavine era alto il tasso di mortalità in giovane età (fra 25 e 30 anni). Dalle epigrafi studiate dalla S. viene confermata alla moralità sottolineata da fonti letterarie come caratteristica delle signore di Padova, fra le quali alcune furono mogli di notevoli personaggi in ambito politico o amministrativo o religioso. Non vi sono documentazioni esplicite di liberti o liberte di donne, ma che ci siano stati affrancamenti da parte femminile si ricava da formule di patronato riguardanti ex-schiavi o ex-schiave.

Rispetto al numero delle attestazioni epigrafiche considerate sono pochi i ritratti di donne patavine, che andranno collocate entro il ceto agiato. Anche le ampie aree dei sepolcri femminili inducono a pensare che le defunte godessero di buone condizioni economiche, benché sia nota l'abitudine degli antichi abitanti di Padova di costituirsi grandi superfici sepolcrali.

L'utilità del lavoro della S. per la storia sociale ed economica di Padova romana è evidente. Da elogiare è poi il differenziato indice onomastico

per donne e uomini, cui si aggiunge una tavola di conguaglio fra le 244 schede e le pubblicazioni precedenti. La pregevole dissertazione è chiusa da una tabella di abbreviazioni di opere di consultazione e da una ricca bibliografia di scritti moderni.

GIOVANNI SILVIO SARTORI

*

La scheda riguardante la dis-certazione di Silvia Rela, *Corrispondenza tra nobildonne ecc.*, pubblicata nel precedente n. 89, pp. 40-41, è stata stampata senza l'ultima riga, ossia: "tavole, nomi)." e senza il nome dell'autore "GIOVANNI SILVIO SARTORI".



LE GRU DI CARTA AL VERDI

Per chi si aspettava il solito copione di testi letti, alternati all'esecuzione di brani musicali, lo spettacolo "Le gru di carta", proposto dal Comune di Padova, dal sindaco e dalla Commissione Pari Opportunità al teatro Verdi nel mese scorso, è risultato una piacevolissima sorpresa. Grazie alla sua consueta abilità di manipolatore teatrale, il regista Toni Andreetta è riuscito infatti a trasformare, nel dispositivo del linguaggio teatrale, la lettura di un testo letterario - quello di Edda Bruna Dalla Costa, candidato al premio campiello - in una stimolante occasione, non solo per stuzzicanti divagazioni letterarie, ma per l'esplorazione di nodali questioni esistenziali. Nella straordinaria interpretazione di un inconfondibile protagonista della scena teatrale, Piera Degli Espositi, e la voce di un altro grande interprete, Mario Valdemanin, nel ruolo di conduttore della serata, gli episodi tratti dalla saga familiare, che nel libro copre l'arco di due secoli, hanno offerto lo spunto per un excursus sulla sessualità e l'eroticismo femminile, focalizzando il tema del tradimento, poi dell'incesto, e ancora dal rischio corso dalle donne partigiane nella lotta contro il fascismo, fino all'ultimo episodio di una scelta di vita monacale. Situazioni che, se per un verso marcavano l'eterno conflitto fra istanze individuali e ordine sociale, dall'altro hanno costi-

tuito pretesto per provocatori interrogativi rivolti a scena aperta da Valdemanin all'autrice, chiamata a rispondere dal palco dove si trovava, ma indirizzati in realtà all'intero uditorio. Prudenti e a volte elusive, le risposte parevano echeggiare le incertezze dei presenti circa la possibilità di perdonare i tradimenti, il prezzo della rinuncia al piacere, il valore del 'carpe diem' e della compassione in amore: riflessioni che l'interlocutore sollecitava, citando da Orazio a Lorenzo il Magnifico, da S. Francesco a Schopenhauer. Per finire con l'elogio dell' 'estetica madre dell'etica', del premio nobel (1987) Josif Brodskij, e della letteratura (una delle sue espressioni) come "invenzione che può orientare l'uomo più di qualsiasi sistema religioso o filosofico", che "non serve a cambiare il mondo, ma è un potente acceleratore del pensiero e della coscienza individuale". E potente è stato davvero questo insolito spettacolo, che, se ha forse scandalizzato una parte del pubblico che riempiva il teatro, ha certamente funzionato come eccellente provocazione alla lettura. Ma soprattutto ha rilanciato, in modo ameno, con gli elementi classici di cui si è dotato (l'interprete, l'autrice e il pubblico nella parte del coro, la musica, la figura dell'intermediario), il ruolo originario del teatro, quello che dall'antica Grecia torna oggi quanto mai attuale: di interlocutore delle coscienze, di formazione civile e morale. Notevole anche la scelta musicale nell'aggraziata esecuzione di Francesca Bonomo (violino) e Alberto Crivellari (pianoforte), giocata ora in termini sostantivi, negli intermezzi, ora in chiave attributiva, quando accompagnava la narrazione della scena. Una serata che avremmo voluto durasse ancora.

MARIA LUISA BIANCOTTO

LECTURA PETRARCE

L'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti in Padova, l'Ente Nazionale Francesco Petrarca e la Provincia di Padova hanno promosso il XXI corso rivolto alla *Lectura Petrarcesca* e alle conversazioni petrarchesche.

Gli incontri, che avranno luogo nella sede di Via Accademia, 7, alle ore 17,30 col seguente calendario: Giovedì 5 aprile - Gerhard Regn: L'altra via: umanesimo, filosofia e poesia nel *Canzoniere* del Petrarca. Giovedì 19 aprile - Giulio Ferroni: La fenice di

Petrarca. Giovedì 26 aprile - Cristina Zampese: Connessioni di tipo petrarchesco nella lirica di Quattro e Cinquecento.



RICCARDO GALUPPO FERMENTI FERVENTI

Esposizione molto attesa e quindi oltremodo gradita ed apprezzata quella di Riccardo Galuppo, allestita per tutto il mese di febbraio nelle ex scuderie di Palazzo Moroni a Padova. L'artista ha proposto all'attenzione dei suoi estimatori una sessantina di opere, tutte di grande formato, ispirate a temi diversi ma con particolare attenzione ai gabbiani, alle vele, alle tamerici e più ancora ai pontili, che costituiscono l'ultimo argomento, in ordine di tempo, oggetto di studio e di appassionata applicazione dell'artista. Un tema quest'ultimo legato, al pari del resto degli altri, al mare e caratterizzato da un vivo senso di movimento, da un andare verso lidi lontani, verso cieli aperti all'infinito. Forza misteriosa e spazi illimitati sono ancora una volta le peculiarità che si ritrovano nei dipinti di Galuppo, ma in questa rassegna, con accentuazioni ulteriormente marcate, con nuovi afflitti coloristici, con accresciuta maturità. L'artista padovano sta difatti vivendo una straordinaria stagione per quanto concerne la sua produzione artistica, e questo non soltanto sotto il profilo estetico, attuativo dei suoi lavori, ma anche, e soprattutto, in riferimento allo spirito e alla profondità dei contenuti. Egli ha sempre amato ed ama, attraverso la figurazione, raccontare se stesso, esprimere il nesso vero dei propri pensieri, così che quanto appare rappresentato sulle sue tele è sempre riverbero fedele dei reali sensi del proprio animo. La spinta dei pontili verso l'immensità del mare è emblema dell'incessante tendere della persona alla volta di approdi misteriosi, sconosciuti; le tamerici scosse dal vento personificano la lotta dell'uomo contro le asperità della vita; i gabbiani altro non sono che il simbolo di esseri smaniosi di atmosfere pure, sconfinato, pregne di luce e di vita. Per Galuppo la pittura non è mero fatto decorativo, di arredo e di abbellimento di



spazi abitativi quanto piuttosto una forma di pensiero per immagini, una vera e propria filosofia. Di concetto, morale ed estetica, di grazia e di fascino. Una bellezza perciò non epidermica, bensì fondata su euristiche di linee in vivace movimento e su forza cromatica luministica, su tutta una sequenza di perfette armonie. Caratteri indubbiamente non facili, propri solamente di chi ha alle spalle un'intera vita di attiva ricerca, di costante fruttuoso lavoro. L'arte di Galuppo affonda infatti le proprie radici negli anni della prima adolescenza, quando egli riportava su vecchie faesiti o su tele riciclate quanto andava annotando d'intorno, ovvero gli attrezzi dei contadini, i casolari dei braccianti poveri, l'uccisione del maiale. Scene stupende, di grande valenza storico-documentaristica, ma non certamente, per pregnanza stilistica personale e per spiritualità, del livello dei dipinti esposti, in questa circostanza, nel prestigioso palazzo della municipalità di Padova. Un insieme di opere caratterizzate veramente da singolare talento e da straordinaria maturità, in grado di attestare l'esatta dimensione artistica e la non comune sensibilità umana di questo maestro, formatosi sulla spinta di innata indole per l'arte segnico-coloristica, ma grazie anche a grande forza di volontà, a tenacia e a determinazione. Fino a pervenire a quelle affermazioni, a quelle conquiste e vittorie che critici ed estimatori, unanimemente, oggi con dovizia di consensi gli riconoscono.

PAOLO TIETO

**(S)CRIPTURAE
LE SCRITTURE
SEGRETE: ARTISTE
TRA LINGUAGGIO
E IMMAGINE**

Galleria Civica di piazza Cavour.
9 marzo-8 aprile 2001.

Lo spazio della Galleria Civica non a caso è stato scelto per l'allestimento di questa mostra che si discosta, per la

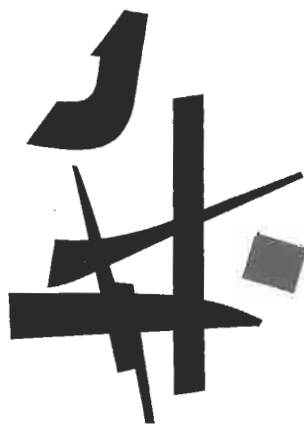
sua singolarità, dalle solite manifestazioni d'arte. Il fatto che la Galleria Civica si trovi in un'area sotterranea che richiama in qualche modo uno spazio criptico è emblematico. Le opere che vi sono esposte appartengono a quella corrente che si definisce della scrittura-immagine, cioè di un messaggio spesso segreto, intimo, a volte anche discreto. Sul piano più squisitamente culturale si manifesta in una espressione psicologica più vicina alla personalità della donna. Nata da un'idea di chi scrive, e fortemente appoggiata dalla Commissione Pari Opportunità e dall'Assessore alla Cultura Giuliano Pisani, la rassegna curata da Mirella Bentivoglio, con il coordinamento di Enrico Gusella e Gian Franco Martinoni, si inserisce nelle iniziative culturali dell'otto marzo.

In *(S)cripturae Le scritture segrete: artiste tra linguaggio e immagine* sono presenti ventidue le artiste provenienti da diversi paesi del mondo a testimonianza della eterogeneità di questo universo femminile che rappresenta senza alcun dubbio una autentica parità finalmente raggiunta nei confronti del mondo maschile. Parità dicevamo, del resto è ormai unanimemente acquisito che la fantasia, la creatività e inventiva della donna, almeno in arte abbiano ormai superato analoghe peculiarità maschili. Il messaggio globale ha indubbiamente una notevole forza polemica, che pur mantenendo la sua attualità, è comunque rapportabile al clima di ribellione tipico delle prime manifestazioni pubbliche di protesta, rispetto alle quali si è giunti ad un evidente superamento.

E allora queste donne meritano un racconto più lungo e approfondito. Non per quanto concerne la loro evoluzione storica, che pure meriterebbe un discorso a parte, ma per quanto attiene alle opere qui esposte. Le artiste appartengono a cinque correnti tutte riconducibili alla poesia visiva. Ketty La Rocca rappresenta la corrente definita *Poesia-Oggetto* e *Scrittura-Materia* e si esprime con minute strutture a "J" e brani di frasi inserite in un contesto di soli contorni, mentre in Liliane Lijn sono evidenti le possibili diverse interpretazioni di segni mutevoli a seconda del movimento di un oggetto conico. Greta Schödl contesta la logica sintattica attraverso l'insistente ripetitività di un solo modulo verbale. Di Giovanna Sandri è l'opera "Neo ideogramma" che è stata scelta per il logo della mostra ed è una delle esponenti più significative della *Poesia concreta* assieme a Tomaso

Binga ("Dattilocodice"), Irma Blank interprete della "desemantizzazione" e Chima Sunada autrice di particolari criptotesti. Paola Levi Montalcini, gemella del Premio Nobel Rita, pioniera della corrente *Pittura-scrittura*, ha come elemento primario la criptoscrittura a rilievo, mentre Nella Giambarresi raffigura torri e case con lettere alfabetiche e Lucia Sterlocchi, con una lettera isolata, indica il dominio della consapevolezza sul dato naturale. Anna Torelli, ovvero l'equazione pentagramma-segno geometrico, cioè il "cortocircuito semiologico". Gianna Scoino assembla elementi arcaici a diversi materiali, mentre Chiara Diamantini, dalla pazienza certosina, ritaglia lettere minuscole rivisitando in chiave criptica opere letterarie. Annalisa Alloati interpreta, attraverso l'alfabeto Braille, una sua personale comunicazione particolarmente interiorizzata. Per Marilla Battilana la cripticità è in qualche modo sinonimo di cultura, mentre Elisabetta Gut si porta dentro la trasgressività della presenza dolente della natura. Ancora interpreti di *Poesia-oggetto* e *Scrittura-materia* sono Maria Lai, per le sue pagine cucite, Franca Sonnino per i libri costruiti con la maglia, Izumi Oki per quelli di vetro, Alba Savoi per i supporti tessili pizzicati. Ines Raphaelian per le tavolette, emblema di una archeologia del futuro. Concludiamo questa carrellata purtroppo breve con Mirella Bentivoglio, che tratta una poesia visuale che nel tempo ha assunto dimensioni oggettuali e territoriali ben definite.

La mostra ha avuto il patrocinio della Presidenza del Consiglio dei Ministri Dipartimento per le Pari Opportunità, della Commissione Nazionale per la Parità e le Pari Opportunità tra Uomo e Donna e della Provincia di Padova, il che testimonia dell'importanza e della particolare attenzione date dalle istituzioni a questa rassegna che ben si inserisce nel più



ampio filone culturale dedicato all'Arte in Italia nel secondo Novecento. Madrina d'eccezione Giustina Mistrello Destro Sindaco della nostra città.

GABRIELLA VILLANI

PREMI

**LA LETTERATURA
DELL'IMPEGNO
Premio Nazionale**

L'Associazione Italiana Maestri Cattolici - Sezione di Este, col Patrocinio del Comune di Este e del Comune e Provincia di Padova, indice 12ª Edizione Premio Nazionale "La letteratura dell'impegno", aperto ad autori - editori - operatori culturali.

Il premio intende far conoscere e valorizzare autori il cui messaggio costituisca "Cultura che umanizza l'uomo: valore unico perché diverso". Le sezioni del Premio sono: a) poesia singola (anche in vernacolo o satira) fino a 5 poesie; b) silloge - edita o inedita - 15 poesie o libro edito; c) racconto o romanzo (edito o inedito); d) ricerca.

Le opere concorrenti possono intervenire liberamente fino al 15 luglio 2001 a: Segreteria del Premio "Atheste", Matilde Tecchio - Via L. Tiepolo, 10 - 35042 Este (PD).

**PREMIO LETTERARIO
"CAMPAGNOLA"
XIX Edizione 2001**

Le sezioni in cui si articola il premio sono: a) *Poesia Singola*, in lingua italiana, inedita: inviare una sola composizione (max 30 versi); b) *Libro* di poesie in lingua italiana, edito dal 1996 in poi; c) Racconto breve inedito, in lingua italiana, max 5 cartelle dattiloscritte (30 righe, 60 battute, per cartella); d) *Una Poesia*, riservata ad alunni fino ai 13 anni di età (sono esclusi i lavori di gruppo). La partecipazione è gratuita.

Gli elaborati delle prime tre sezioni vanno inviati in 5 copie, di cui una soltanto con firma e generalità del concorrente, unitamente a fotocopia della ricevuta di versamento del contributo spese di organizzazione per ogni sezione, nella misura di Lire 15.000, entro il 10 Maggio 2001, a: *Premio Letterario "Campagnola"* c/o Associazione Pro-Loco, Via Don Sturzo, 17 - 35020 Campagnola di Brugine (PD).

