

PADOVA

e il suo territorio



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

Taxe Parcne - Tassa Riscossa - Padova C.M.P.

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

ANNO XVII

97

GIUGNO 2002

rivista di storia arte cultura

PADOVA

e il suo territorio

5

Editoriale

Giustina Mistrello Destro

6

L'intervento sugli affreschi di Giotto agli Scrovegni

Giuseppe Basile

9

Note sul restauro dei dipinti murali della Cappella Scrovegni

Francesca Capanna - Antonio Guglielmi

13

Storia iconografico-illustrativa della Cappella Scrovegni

Stefania Randazzo

16

L'architettura della Cappella Scrovegni

Serenella Borsella

21

Per la difesa degli affreschi di Giotto

Annamaria Spiazzi

23

"A tu per tu" con Giotto

Fiorenzo Greggio

25

Giotto prima e dopo il restauro

(inserto a colori)

29

Il dono di Giotto

Camillo Semenzato

30

Giotto agli Scrovegni

Pier Luigi Fantelli

32

La rappresentazione giottesca dei vizi e delle virtù

Claudio Bellinati

34

Dante e Giotto agli Scrovegni

Giorgio Ronconi

39

L'attività padovana di Giotto per i Minori del Santo

Enrica Cozzi

42

La Cappella degli Scrovegni: salvaguardia e fruizione

Davide Banzato

44

Parole padovane

a cura di Manlio Cortelazzo

45

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, Sergia Jessi Ferro,
Claudio Grandis, Salvatore La Rosa, Giuliano Lenci,
Luigi Mariani, Ruggiero 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 Commercialisti,
Azienda di Promozione Turistica,
Banca Antoniana Popolare Veneta, Camera di Commercio,
Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, Comune di Padova,
Ente Fiere di Padova, Ente Parco Colli, Fondazione Cassa di
Risparmio di Padova e Rovigo,
Provincia di Padova, Unindustria Padova,
Unione Provinciale Agricoltori, Unione Provinciale Artigiani

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, The Andromeda Society, UCAI,
Università Popolare, U.P.E.L.

Iniziativa realizzata con il contributo della Regione Veneto

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: € 18,50

Un fascicolo separato: € 4,00

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. *Dedicazione della Cappella Scrovegni alla Vergine (Padova, Cappella Scrovegni, scena del Giudizio Universale: foto di Giuliano Ghirardini).*

Nel particolare è raffigurato Enrico Scrovegni mentre offre la Cappella, sorretta da Altegerado de' Cattanei, arciprete della Cattedrale, a Santa Maria della Carità, affiancata da S. Giovanni Evangelista e da S. Caterina d'Alessandria, titolari degli altari laterali. Il Cattanei, docente dell'Ateneo patavino e poi vescovo di Vicenza, è il probabile ispiratore del ciclo giottesco.



*C*i sono eventi che segnano la storia di una città. Perché ne esaltano le eccellenze, ne recuperano i valori, ne sviluppano le potenzialità. L'intervento di restauro sugli affreschi di Giotto nella Cappella degli Scrovegni è senza dubbio uno di questi. Assieme al suo capolavoro "restituito", Padova ha ritrovato l'orgoglio di possedere un patrimonio artistico straordinario e di custodirlo per il mondo, ha riscoperto il suo passato, le sue radici culturali più profonde, quelle trecentesche, quelle di un'epoca in cui la città rappresentava uno dei centri più fecondi e più vitali dell'arte europea di cui Giotto fu la massima espressione. Una presa di coscienza che è diventata stimolo e forza per un rinnovato impegno: valorizzare e rilanciare questa ricchezza culturale e monumentale che, a ragione, colloca Padova nel circuito internazionale delle maggiori città d'arte. Ed è una volontà che coinvolge non solo l'Amministrazione comunale, ma anche coloro che amano la città e contribuiscono con passione alla sua promozione. Lo testimonia questo numero speciale che "Padova e il suo territorio", da sempre attenta a ripercorrere e a illustrare personaggi e vicende significative della nostra storia, della nostra arte e della nostra cultura, dedica al restauro degli affreschi di Giotto.

A questa rivista, all'editore, alla direzione e a tutti coloro che hanno collaborato alla realizzazione di questa monografia, va dunque la gratitudine della città.

Ma voglio cogliere l'occasione per ringraziare ancora una volta tutti coloro che hanno reso possibile l'intervento di restauro: dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali all'Istituto Centrale per il Restauro con la sua direttrice Almamaria Mignosi Tantillo, dal direttore del cantiere Giuseppe Basile a tutti i restauratori, oltre naturalmente ai tecnici e agli esperti del Comune di Padova.

Continueremo a lavorare assieme, per la salvaguardia della Cappella. L'obiettivo dell'Amministrazione comunale è di coniugare nel modo migliore le necessità della conservazione con il diritto alla fruizione, promuovendo nel contempo l'intero percorso giottesco che si snoda all'interno della città, assieme agli altri cicli eseguiti da Guariento, Giusto Menabuoi, Jacopo Avanzi, Altichieri da Zevio, Jacopo da Verona, che connotano Padova come una delle massime concentrazioni di affreschi trecenteschi.

Vogliamo che Padova ricopra quel ruolo che le spetta: città d'arte, ambasciatrice della cultura italiana nel mondo, nel segno di quel Trecento pittorico di cui Giotto è simbolo e voce.

GIUSTINA MISTRELLO DESTRO
Sindaco di Padova

L'INTERVENTO SUGLI AFFRESCHI DI GIOTTO AGLI SCROVEGNI

GIUSEPPE BASILE

I criteri generali messi in atto dall'Istituto Centrale del Restauro di Roma per il recupero dell'eccezionale ciclo pittorico.

La più recente storia del ciclo di Giotto inizia quando, nel 1971, a soli 8 anni dalla fine del restauro di Leonetto Tintori, nel corso di un convegno internazionale, il soprintendente dell'epoca, Valcanover, lancia l'allarme a causa di alcuni danni già visibili sugli affreschi di Giotto.

Quello effettuato non era stato un cattivo restauro, ma la sottovalutazione della necessità di mettere in opera ciclici interventi di controllo ed eventuale manutenzione sull'edificio e sull'ambiente, prima ancora che sul manufatto, e soprattutto l'affermarsi di un fenomeno dirompente – ai fini conservativi – quale cominciava ad essere l'inquinamento avevano fatto in modo che il deterioramento di quegli affreschi riprendesse e anzi subisse una inaspettata accelerazione, se si considera che tra il restauro Tintori e il precedente erano trascorsi più di 60 anni.

I danni subiti dalla Cappella a seguito del terremoto che nel 1976 aveva sconvolto il Friuli aveva indotto i responsabili della tutela del monumento ad accelerare i tempi e in particolare a chiedere all'ICR (Istituto Centrale del Restauro) di prendersi cura del ciclo giottesco affinché l'intervento di restauro potesse essere condotto in modo organico al fine di garantire esiti più duraturi. In effetti l'Istituto aveva dato al problema della conservazione dei dipinti di Giotto una impostazione innovativa, capovolgendo la prassi tradizionale che prevedeva l'intervento sul manufatto indipendentemente dallo studio e dall'eventuale intervento di adeguamento dell'ambiente e di conservazione dell'edificio, che invece debbono precedere.

Il metodo di programmazione ed esecuzione delle indagini scientifiche, ad ampio raggio ma strettamente mirate, costituisce tuttora una procedura la cui validità è stata ampiamente dimostrata. La stessa cosa vale per il modo, articolato e progressivo, in cui sono stati messi in opera i provvedimenti, dai più elementari fino ai più complessi, ma passando dall'uno all'altro soltanto quando è stata verificata la bontà dei risultati ottenuti. Così agli interventi di miglioramento ambientale più facilmente attuabili (messa in opera di controvetrate schermanti, sostituzione delle lampade ad incandescenza, etc) hanno fatto seguito quelli di risanamento del-

l'edificio (a cura del Comune di Padova) e infine la messa in opera del CTA (Corpo tecnologico attrezzato), una sorta di filtro tra interno del monumento ed ambiente esterno che rappresenta il tipo di intervento più complesso e innovativo, messo a punto per la prima volta proprio per la Cappella degli Scrovegni. Il CTA è stato realizzato dal Comune di Padova, su approfondimenti e progettazione della Commissione interdisciplinare appositamente istituita, di cui fanno parte, con il Comune e l'Istituto Centrale, le Soprintendenze competenti e specialisti dell'Università e del C.N.R..

Dalla messa in funzione del CTA era poi trascorso circa un anno, nel corso del quale la nuova situazione ambientale interna dell'edificio era stata sottoposta a monitoraggio strumentale per verificare l'idoneità dei provvedimenti realizzati.

I risultati erano stati positivi e pertanto è stato possibile eseguire le necessarie operazioni conservative e di restauro sui dipinti murali della Cappella, interrompendo così il gravissimo processo di deterioramento consistente nella trasformazione dell'intonaco dipinto in gesso, con conseguente polverizzazione del colore.

I criteri seguiti sono stati i seguenti:

a) Interventi conservativi d'urgenza nelle zone a massimo rischio (la controfacciata con il *Giudizio Universale* ed in particolare la parte destra con l'*Inferno*; il primo registro della parete sinistra della navata e la parte adiacente della volta; i due riquadri staccati e ricollocati a fine '800, raffiguranti la *Disputa di Gesù nel Tempio con i Dottori* e la *Salita al Calvario*; il primo registro della parete sinistra del presbiterio, con il *Preannuncio della morte a Maria* e la volta contigua) e operazioni conservative generalizzate.

b) Attenuazione delle disomogeneità cromatiche derivanti da differenti interventi di restauro pregressi (Botti e Bertolli fine '800, Tintori inizi anni '60).

Quanto al primo punto in particolare sono state eseguite le seguenti operazioni:

1. consolidamento degli strati preparatori
2. estrazione dei sali (e contestuale ricostituzione dell'adesione della pellicola pittorica in corrispondenza delle zone trattate con resine sintetiche non ancora ben sperimentate nell'intervento di restauro del 1957-63)
3. rimozione dalla superficie pittorica di materiali coerenti e incoerenti depositatisi nel tempo (polveri



atmosferiche) o sovrammessi a fini conservativi (per "fissare" la pellicola pittorica) ovvero a fini estetici (tinteggiatura delle stuccature "a neutro") e ora alterati

4. trattamento conservativo dei 3200 chiodi impiegati a fine '800 per ancorare gli intonaci staccati al supporto murario mediante isolamento della testa e ristuccatura a livello dell'intonaco sovrastante.

Quanto al secondo punto, gli aspetti più importanti riguardano, per la loro estensione, le mancanze del colore azzurro di fondo e le stuccature di lacune dell'intonaco dovute a vecchi restauri.

Le lacune nell'azzurro sono state "abbassate" cioè fatte arretrare otticamente in modo da non dare fastidio a chi guarda: pur senza ripristinare il colore mancante, si cerca di fare assumere alle stuccature un aspetto il più possibile omogeneo, di "intonaco abbassato", perché interferiscano al minimo nella lettura dell'immagine.

In casi particolarmente significativi (per esempio la finta architettura dipinta che sorregge tutta la decorazione e sostiene i "riquadri") le lacune sono state reintegrate "a tratteggio" e - come sempre negli interventi sulle lacune - ad acquerello.

L'interno della Cappella durante gli interventi di restauro. Sopra: restauratori impegnati nei ritocchi per attenuare le disomogeneità cromatiche.





Il ponteggio nell'interno della Cappella, all'altezza della prima fascia di affreschi.

Scopo di questo secondo aspetto dell'intervento di restauro è stato, naturalmente, quello di restituire il più possibile il testo pittorico originario e in particolare (dato che in passato la si era trascurata) l'unità dei due elementi "portanti" dell'intera decorazione: la finta architettura dipinta e il fondo azzurro, presente dovunque fuorché nel basamento e nell'Inferno.

Da questo intervento spero esca agevolata la percezione della complessità e della novità dell'opera giottesca, sia sotto l'aspetto tecnico (la riscoperta del "marmorino" o stucco romano per i finti marmi, l'impiego dell'olio per alcuni particolari pigmenti) che sotto quello formale: in particolare, la riacquisizione del valore

cromatico e non solo plastico-volumetrico delle immagini, nonché l'evidenziazione della struttura dinamica e "teatrale" dello spazio pittorico della Cappella, anche grazie alla scoperta di particolari prima sfuggiti, come la presenza di tre piccoli specchi rotondi nell'aureola del Cristo del Giudizio Universale.

L'intervento di restauro ha riguardato anche tutti gli altri manufatti artistici della Cappella (fuorché gli stalli lignei) e quindi, oltre alla tavola con l'Eterno, la Madonna con Bambino e due Diaconi cerofori di Giovanni Pisano, la statua di Enrico Scrovegni orante e il suo monumento funebre, i dipinti murali dell'abside e del presbiterio, la trifora, i capitelli, gli altari, gli amboni e le altre suppellettili e arredi fissi. □



Il Direttore dei lavori dott. Giuseppe Basile illustra gli interventi al vescovo di Padova.



Il sindaco di Padova e il Presidente della Repubblica nel giorno dell'inaugurazione dei restauri.

NOTE SUL RESTAURO DEI DIPINTI MURALI DELLA CAPPELLA SCROVEGNI

FRANCESCA CAPANNA - ANTONIO GUGLIELMI

A breve distanza dalla conclusione dei lavori, un primo sguardo su ciò che è stato fatto. Si cerca di tracciare un profilo sintetico, seppure non esaustivo, di quanto avvenuto, nonostante siano molteplici e articolati gli aspetti da trattare.

L'intervento di restauro sul monumento è stato preceduto da una lunga fase di progettazione svoltasi parallelamente alle indagini scientifiche conoscitive e agli interventi di miglioramento delle condizioni ambientali. Dal 1989¹ fino al 1994, infatti, l'Istituto Centrale per il Restauro ha svolto cantieri didattici mirati allo studio della tecnica di esecuzione, degli interventi precedenti e dello stato di conservazione di tutte le superfici dipinte della Cappella. I dati raccolti sono stati registrati su mappe tematiche organizzate rispettando l'articolazione ad albero, codificata dall'ufficio di documentazione grafica del nostro istituto, in cui sono individuabili: una Famiglia, un Genere, una Classe ed eventualmente una Sub-classe². Le informazioni relative ai dipinti della navata sono state inoltre trasferite su supporto digitale utilizzando Autocad, un software vettoriale di ampia diffusione che ha permesso, in fase di progetto, il computo e la stima in percentuale dell'entità di ogni danno registrato (fig. 1).

A conclusione di questa prima fase di studio, nel 1994, è stato intrapreso un cantiere di restauro pilota sulla scena della "missione dell'arcangelo Gabriele" per la messa a punto dell'intervento ed in particolare per individuare un opportuno sistema per la rimozione dei sali presenti sulle superfici: uno dei principali problemi della Cappella. Si apriva così la seconda fase di ricerca volta all'individuazione della più corretta metodologia di intervento da proporre in un progetto esecutivo dettagliato. Gli ultimi test sono del febbraio 2001 quando si è individuata una procedura dai contenuti rischi di tossicità per la rimozione delle resine sintetiche applicate durante gli ultimi restauri³.

Solo al completamento di questa fase è stato possibile redigere un capitolato speciale d'appalto per l'esecuzione dei lavori di restauro dei dipinti murali della Cappella⁴.

Il restauro iniziato nel mese di luglio 2001 si è concluso il 18 marzo 2002. È stato eseguito per 170 mq dagli allievi dei corsi dell'istituto centrale per il restauro durante i mesi estivi, generalmente dedicati ai cantieri in situ, e la restante superficie, pari a circa 750 mq, da ditte di restauro dall'omogeneo iter formativo avvenuto presso il già citato istituto.

Questo ha permesso lo svolgersi dei lavori in piena sintonia nonostante i tempi brevi abbiano imposto la presenza simultanea fino a quaranta operatori per un numero complessivo che si attesta intorno alle cento-cinquanta persone.

Sembra opportuno illustrare le scelte operate per la risoluzione dei principali problemi conservativi della cappella, peraltro già brevemente esposti in questa stessa sede dal dott. Basile.

Per la rimozione delle resine sintetiche applicate durante il precedente restauro è stato necessario studiare le loro caratteristiche di solubilità⁵. È emerso che il metiletilchetone (MEK) si rivelava un buon solvente per i polimeri presenti sulle superfici, particolarmente in controfacciata e che teoricamente era possibile modificare l'area di solubilità di questo chetone miscelando con altri solventi organici realizzando così un prodotto che si colloca nell'area di solubilità del polistirolo e del polivinilacetato, ma fuori dell'area di solubilità di alcune resine acriliche (quale ad esempio il Paraloid B72). In tal modo era potenzialmente possibile fare ricorso al chetone puro o a miscele di solventi organici sciogliendo, ove necessario, i consolidanti ritenuti non più idonei in qualunque punto della cappella fossero stati applicati, ma, in alcuni casi, consentendo di lavorare in maniera selettiva evitando la rimozione del consolidante acrilico soprattutto laddove questo restituiva coesione ai pigmenti impoveriti⁶.

Per limitare la cessione di solvente all'intonaco, arrestare il processo di evaporazione permettendo un maggior tempo di contatto sulla superficie da trattare, e nondimeno per diminuire i rischi di tossicità del prodotto è stato utilizzato un supportante in gel. La scelta è caduta su di un idrossipropilcellulosa precedentemente rigonfiata in acqua demineralizzata⁷.

In seguito all'asportazione delle resine sintetiche, la rimozione dei solfati presenti sulla superficie pittorica è stata eseguita con successo, su tutta la zona individuata per il cantiere pilota, con resine a scambio ionico di tipo anionico⁸ (fig. 2). La loro azione selettiva e superficiale garantisce un buon risultato senza interferire con la materia pittorica originale e pertanto ne è stato indicato l'uso nel progetto esecutivo. Durante le più generali



1. Parete sinistra, "Gioacchino fra i pastori" grafico con le informazioni relative allo stato di conservazione degli strati pittorici: difetti di coesione della pellicola pittorica.

operazioni di restauro si è però talvolta verificata la necessità, soprattutto nei registri più bassi, di utilizzare un mezzo desolfatante meno selettivo ed in grado di agire simultaneamente sia sulle efflorescenze di solfato di calcio sia su sostanze soprammesse di varia natura ed ormai commiste ad esse, come ad esempio colle animali applicate a scopo consolidante durante precedenti restauri. Si è fatto pertanto in qualche caso ricorso al più vecchio sistema che vede l'uso di soluzioni leggermente basiche di carbonato d'ammonio (che come è noto trasforma il solfato di calcio nel più solubile solfato d'ammonio facilitandone la rimozione). Sono state effettuate allo scopo misurazioni, mediante analisi in fluorescenza x, per comparare le proprietà desolfatanti dei due sistemi e garantire, nonostante la compresenza dei due metodi, una pulitura equilibrata.

Si sottolinea che le stesse analisi sono state utilizzate per il supporto e per il controllo delle operazioni di rimozione dei sali con tre campagne di misura prima, durante e dopo il trattamento. Questo ha tra l'altro permesso di escludere da tale intervento le zone che sono risultate già all'origine con un basso contenuto di zolfo ($< 0,3\%$) riducendo al minimo l'intervento sull'oggetto.

Sempre nel rispetto della medesima filosofia, per la risoluzione dei difetti di adesione della pellicola pittorica riscontrati in zone già sature di resine sintetiche consolidanti, è stato ricercato e raggiunto un effetto di "reforming" del materiale che ha permesso la riadesione della pellicola pittorica tramite il vecchio adesivo senza aggiunta di ulteriore materiale. Ove è stato necessario applicare nuovo materiale consolidante è stato scelto di utilizzare un prodotto con caratteristiche chimiche quanto più simili a quello già presente onde evitare processi indesiderati di reazione chimico-fisica tra i diversi materiali di intervento e facilitare successive operazioni di rimozione.

Qualche parola va spesa sull'intervento svoltosi nell'area absidale e presbiteriale. In questo spazio, spesso trascurato a causa della qualità esecutiva nettamente inferiore rispetto alla navata, le condizioni conservative dei dipinti erano nettamente peggiori rispetto alla decorazione giottesca. L'adesione e la coesione degli into-

naci non erano buone e, soprattutto, erano presenti numerosi e disomogenei interventi di risarcitura delle mancanze di intonaco che conferivano a questi spazi un generalizzato senso di "disordine" che impediva sia la lettura della decorazione pittorica sia la lettura della complessa stratigrafia determinata dal succedersi delle fasi decorative (fig. 3).

Sulla muratura si sovrappongono, infatti, fino a tre strati di intonaco dipinto: il più antico suggerisce la vergatura a finti mattoni ed è precedente o contemporaneo alla decorazione giottesca; il secondo, dipinto dal Maestro del Coro Scrovegni intorno al 1320, e raffigurante le storie della morte della Vergine, riprende, nel registro inferiore, una decorazione ad imitazione del marmo in accordo con quella della navata; ed il terzo ed ultimo copre i finti marmi con nuove figure di Santi e della Vergine.

Tale successione era, prima di questo intervento, illeggibile perché completamente nascosta da stuccature, di ogni tipologia di colore e granulometria, che colmavano le lacune portandosi al livello dell'ultimo e più esterno strato di intonaco. Dopo aver rimosso queste malte, è stato scelto di integrare le lacune che presentavano i mattoni a vista con stuccature sempre al livello dell'intonaco più profondo lasciando visibile la stratigrafia presente.

I nove mesi nella Cappella degli Scrovegni sono stati un'occasione unica irripetibile per lo studio di Giotto. Tecniche diagnostiche non invasive hanno permesso di analizzare più diffusamente che in precedenza i materiali e la tecnica dell'artista a Padova. Lo studio non pote-



2. Arco trionfale "Missione dell'Arcangelo Gabriele" applicazione di resina a scambio ionico.



3. Abside, stuccature precedenti, particolarmente marcate nel lato sinistro (foto A. Quattrone).

va non confermare il Maestro come un artista geniale così padrone delle tecniche pittoriche da non conoscere limiti pratici alla realizzazione dell'intento figurativo.

Tutto quanto individuato sarà riportato in dettaglio nel volume scientifico già promesso dalla direzione dei lavori, ma vale la pena di segnalare, per rendere comprensibile con esempi pratici quanto appena enunciato, l'uso di diversi medium per le finiture a secco. Se gli azzurri dei

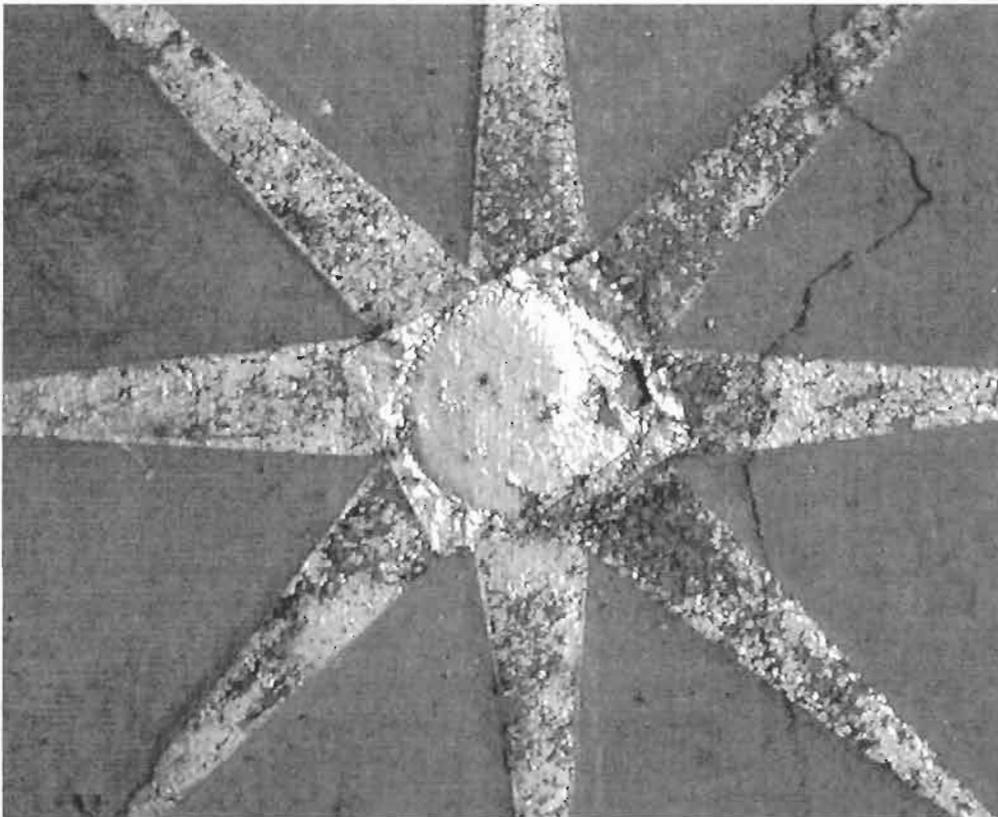
cieli sono legati con colla animale, le vesti a secco sono eseguite a volte con colla a volte con uovo con una distinzione apparentemente poco logica che può far supporre sia scelte espressive diverse sia la presenza di più mani. Le luci ultime sono eseguite indistintamente con bianco a calce o con biacca ad olio (fig. 4). Infine, a fianco della ricca tavolozza, nella quale la costosa azzurrite sicuramente doveva avere un ampio spazio, così come il non meno prezioso cinabro, scopriamo in Giotto un notevole gusto e perizia nell'uso di metalli più o meno nobili con i quali realizza tutte le sfumature possibili di finitura. Lo stagno, l'argento e l'oro sono utilizzati con tecniche di applicazione diverse per conferire alle superfici effetti di finitura, purtroppo ormai perduti, probabilmente stupefacenti per varietà, rispondendo ad esigenze di tipo tanto naturalistico che puramente estetico.

Su alcuni aspetti, come ad esempio quello appena citato, il materiale raccolto e le osservazioni effettuate sono ancora in fase di studio. L'uso di lamine o polveri metalliche è estremamente diffuso nella Cappella, ma ancora non perfettamente sistematizzabile, infatti, mentre appare evidente che lo stagno è usato in lamina (fig. 5) non si è altrettanto certi dell'uso in foglia dell'oro e dell'argento. Dalle sezioni stratigrafiche si evidenzia sempre la presenza della missione⁹ al di sotto del metallo prezioso, escludendo l'uso dell'oro legato con un medium e steso a pennello sia sulle aureole, sia su sottili finiture, come gli elementi decorativi delle vesti o i capelli degli angeli (fig. 6). Non sono mai stati ravvisati, però, segni di giunzione delle lamine e questo fa ipotizzare l'aspersione sopra la missione di sottili polveri d'oro o d'argento o miscele dei due metalli.

Lungi dal pensare di poter svelare ogni segreto di questo "mago dell'Arte" speriamo di poter ancora accrescerne la conoscenza. □



4. Parete destra, "Natività": finiture a biacca ed olio sul velo della Vergine, ripresa a luce visibile (a sinistra) e in fluorescenza (indagine di Roberto Ciabattini).



5. Volta della Cappella, particolare di una stella in stagno dorato, è visibile la sovrapposizione delle lamine.

Si sottolinea che i dati relativi alla natura e distribuzione dei leganti originali sono parziali essendo tuttora in corso le indagini analitiche su alcuni campioni.

1) Anche se da molto tempo prima la cappella era oggetto di studio e di interventi di controllo ambientale volti alla conservazione dell'oggetto, nel nostro articolo si fa riferimento alle fasi preparatorie dell'intervento di restauro vero e proprio.

2) F. Sacco; *Il problema della documentazione grafica dei restauri*, sta in *Materiali e strutture*, 1993 III 1 pag. 27. L'autore definisce la documentazione "un insieme di dati non omogenei, strutturabile secondo sottoinsiemi (che possiamo chiamare Categorie) e che, a loro volta, possono essere formati da altri sottoinsiemi (Classi) ordinati gerarchicamente tra loro e al loro interno"; G. Buzzanca, F. Capanna, *La documentazione grafica assistita da elaboratori: uno strumento per il restauro*, in: *Bollettino ICR* nuova serie, n. 1 anno 2000, pag. 7.

3) Per i materiali utilizzati si veda: M. B. Paris, *L'intervento di restauro di Leonetto Tintori sugli affreschi della controfacciata nel 1957*, manoscritto in corso di pubblicazione. Brevemente va specificato che il restauratore utilizzò in controfacciata: polistirolo plastificato in soluzione (Plag, S.I.C.I., Padova), isobutilmetacrilato in soluzione (Lucite, polimero non plastificato, Du Pont, Delaware, U.S.A.), polivinilacetato in emulsione (vinavil media plastificazione, Montecatini, Milano); nella navata, nell'abside e nel presbitero, acrilato di metile e metacrilato di etile in soluzione (Acriloid B72) simile all'attuale Paraloid e una resina acrilica in emulsione (Roplex AC 55 della Rohm and Haas) simile all'attuale Primal.

4) Le voci di capitolato, nella parte relativa a: descrizione e finalità e criteri di esecuzione e requisiti dei materiali, sono state desunte dalla bozza di capitolato speciale tipo per il restauro dei dipinti murali redatta in sede di commissione Normal: Gruppo Normal S/ sottogruppo capitolato restauro beni storico artistici.

5) La ricerca delle caratteristiche di solubilità è stata effettuata in collaborazione con il docente ICR di chimica applicata Maurizio Coladonato, sempre in stretto contatto con noi restauratori nei laboratori e nei cantieri di restauro. Rif.: C.V. Horie, *Materials for conservation: organic consolidant, adhesives and coatings*, London 1987

6) Ad esempio, rende possibile la rimozione di ritocchi, presenti nel cielo stellato della volta dipinto a secco ad azzurrite e consolidato con resine acriliche.

7) Quanto qui descritto è la sintesi di un più dettagliato articolo sull'argomento in corso di pubblicazione: F. Capanna, A. Guglielmi,

A. Marcone, E. Ozino Caligaris, *La rimozione dei consolidanti sintetici alterati applicati nel restauro del 1957*, manoscritto

8) Resine anioniche forti Akeogel® della Siremont.

9) Con il termine "missione" si indica generalmente un adesivo a base di resina e olio siccativo con il quale si può far aderire le lamine o le polveri metalliche alle superfici pittoriche.



6. Crocifissione, particolare di un angelo, doratura "a conchiglia".

STORIA ICONOGRAFICO-ILLUSTRATIVA DELLA CAPPELLA SCROVEGNI

STEFANIA RANDAZZO

Un profilo cronologico degli interventi ottocenteschi che attraverso la diversa documentazione, particolarmente quella fotografica, consente di ricostruire le vicende degli affreschi e i diversi tentativi di recupero operati in passato.

Esempio unico per ricchezza e analiticità e per l'uso moderno dei mezzi di rilievo fotografici e grafici, il repertorio iconografico della storia conservativa della Cappella Scrovegni costituisce un punto di riferimento imprescindibile per lo studio del degrado delle superfici pittoriche nel tempo e soprattutto una cronaca visiva degli interventi effettuati nell'Ottocento. L'analiticità e la completezza nella rappresentazione, finalizzata chiaramente alla descrizione dei danni, hanno fatto sì che le immagini, avessero un ruolo importante nell'intervento di restauro da poco conclusosi, soprattutto per la ricostruzione dello stato di degrado delle parti più danneggiate da infiltrazioni d'acqua.

I documenti e le relazioni di cui sono corredo inoltre ci descrivono non solo lo stato di fatto dei dipinti ma anche i fenomeni di degrado e gli interventi di restauro necessari per risolverli.

L'innegabile valore estetico delle immagini, soprattutto degli acquerelli Benvenuti e Grasselli, è comunque accessorio rispetto alla finalità principale di esse, che fu quella di rendere con la massima precisione, considerati i mezzi allora a disposizione (rilievo grafico e fotografia), lo stato di fatto del ciclo in relazione agli interventi di restauro dell'Ottocento. L'atteggiamento attento verso l'opera d'arte, volta alla conservazione, alla conoscenza e alla valorizzazione dei "primitivi", caratteristica del XIX secolo, nel caso della Cappella Scrovegni trascende il coinvolgimento di personaggi illustri come il Marchese Pietro Selvatico, John Ruskin e Giovan Battista Cavalcaselle, animatori di questo nuovo gusto, coinvolgendo la più vasta società civile.

Volendo tracciare un profilo cronologico della rappresentazione dei dipinti giotteschi, il primo documento grafico completo sulla Cappella, corredo illustrativo del testo di John Ruskin su Giotto a Padova è costituito da una serie di xilografie disegnate da Mr. Williams e incise dai F.lli Dalziel tra il 1853 e il 1860, volute dall'Arundel Society di Londra¹. Le xilografie che si differenziano dagli altri documenti iconografici per un intento di restituzione ideale dell'opera, lasciano spazio all'interpretazione nella ricostruzione di elementi andati purtroppo perduti (si veda la roccia nello sfondo dell'*Andata al Calvario*) (fig. 1). Ciononostante, hanno

costituito un punto di partenza per l'esame della storia conservativa di alcuni riquadri particolarmente problematici, a titolo esemplificativo della situazione complessiva della cappella.

L'iconografia e le notizie documentarie si sono infatti maggiormente soffermate sulle parti della decorazione che più avevano sofferto dei dissesti strutturali dell'edificio, tra queste l'*Andata al Calvario*, l'*Inferno* e il *Paradiso*. Queste scene, in corrispondenza dei punti direttamente interessati dai crolli del palazzo e del portico della cappella appaiono, già nella prima testimonianza fotografica della campagna Naya, in un avanzato stato di degrado.

Dallo spoglio dei documenti dell'Archivio di Stato di Padova, pubblicati da Alessandro Prosdocimi², nel verbale della riunione della Commissione provinciale dei pubblici monumenti del 25 settembre 1869, in cui si delibera di invitare il restauratore Guglielmo Botti (che aveva da poco concluso l'intervento sugli affreschi di Benozzo Gozzoli al Camposanto di Pisa) per un intervento d'urgenza sugli affreschi distaccati, per la prima volta si fa richiesta al Municipio di provvedere alla documentazione fotografica degli affreschi delle zone interessate dall'intervento da far eseguire dal fotografo Naya di Venezia. Già il 9 ottobre dello stesso anno si rendeva conto dell'intervento d'urgenza effettuato dal Botti e si invitava la commissione ad esprimere un giudizio sull'intervento "esibendo per tale giudizio le fotografie dei pezzi medesimi eseguite da Naya innanzi che fosse data mano al lavoro sopra indicato"³.

La campagna, che in un primo momento aveva interessato il *Giudizio Universale* nella zona del *Paradiso* e dell'*Inferno*, legata all'intervento d'urgenza del Botti, avrebbe in seguito avuto uno sviluppo più organico con rilevamento sistematico di tutta la cappella (fig. 2). L'occasione era sempre collegata, come in precedenza, all'intervento di restauro ed era intesa come documentazione necessaria e coadiuvante di questo.

Il 13 febbraio 1871 infatti la Commissione provinciale dei pubblici monumenti decideva che "si invitasse il prof. Botti a staccare quei pezzi di fresco sul detto arco che mostravano l'intonaco rigonfio, facendo però estrarre in precedenza una buona fotografia per poter avere certezza che dalla tecnica del Botti non ne venisse alterazione nei freschi...".



1. *Andata al Calvario*, xilografia dis. Mr. Williams, inc. Elli Dalziel, 1853-1860 (da J. Ruskin, *Giotto e le sue opere a Padova. Commento alle incisioni tratte dagli affreschi della Cappella dell'Arena eseguite per l'Arandel Society, ed Il Prato, Padova 2001.*)

Per determinare effettivamente il limite di ciascuno, "tali pezzi vennero circoscritti da un segno di carbone sull'intonaco, ed un segno corrispondente fu pure segnato nella fotografia"⁴. La fotografia, oltre che un innegabile valore documentario, qui per la prima volta assume anche valore di strumento tecnico di rilievo per la ricollocazione delle parti staccate oltre che elemento di confronto e giudizio sulla qualità dell'intervento.

È dell'agosto del 1871 la relazione dei danni riscontrati sia alla superficie muraria che alla decorazione pittorica.

I periti giudiziari Gabriele Benvenuti, Vincenzo Grasselli, Eugenio Caratti e Leopoldo Toniolo incaricati di rilevare lo stato della chiesetta, "vi trovarono tali screpolamenti e distacchi degli intonaci portanti le pitture da temerne una prossima caduta"⁵. In seguito al ricorso dei Gradenigo, proprietari dell'edificio dal 1908, il Tribunale di Padova stabiliva il sequestro della cappella e il suo affidamento al prof. Gloria, direttore del Museo Civico della città.

I disegni dei periti di ogni singola scena e riquadro, a corredo della relazione dell'ottobre dello stesso anno (1871), erano accuratamente eseguiti con matita su carta ocre e rappresentavano nel dettaglio le lesioni, le crepe, le lacune e le screpolature della superficie dipinta. A completamento dei disegni vi era inoltre una descrizione per esteso dei danni riscontrati, quasi una didascalia dell'immagine, approfondita e descrittiva ancor di più in corrispondenza di gravi problemi conservativi (fig. 3).

Gli ingegneri Benvenuti e Grasselli avevano invece eseguito delle tavole ad acquerello con i rilievi dell'esterno, i prospetti, le sezioni, la pianta e le proiezioni oltre che le "sciografie" dell'intera struttura con la decorazione vista dalle due pareti (vedi qui a pag. 19). L'estremo interesse e la bellezza di questi acquerelli sono stati di notevole aiuto per la ricostruzione anche strutturale della cappella, oltre che per lo stato di conservazione della decorazione. La minuzia dei particola-

ri delle sciografie longitudinali, con l'esatta rappresentazione dei riquadri e lo stato della tessitura muraria dell'esterno, metteva inoltre in risalto la corrispondenza tra quest'ultima e la decorazione, in termini di infiltrazioni d'acqua e relative gore sugli intonaci dipinti, indicati dallo stesso Botti come i maggiori responsabili del deterioramento della superficie pittorica e della decoesione degli intonaci.

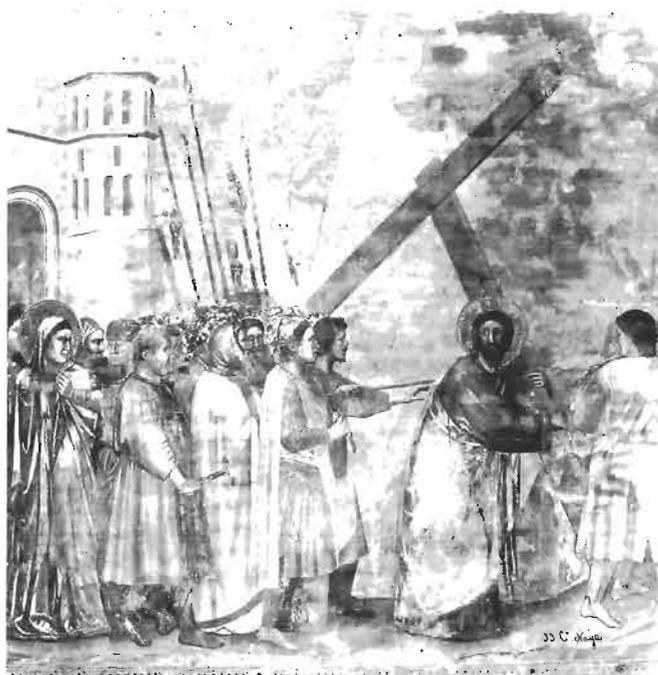
Un lavoro così accurato, completato con il rilievo fotografico Naya, costituiva una documentazione completa sul ciclo e l'edificio che lo ospitava e permetteva una visione d'insieme, ma nello stesso tempo analitica, dello stato di conservazione dei singoli riquadri e del tessuto murario, oltre che dei necessari interventi di restauro. Nelle conclusioni della relazione così si riassume lo stato generale del monumento: "Si può affermare che la massima parte dei dipinti sono in discreto buon essere... Osservando in generale i dipinti della Cappella si vedono più sensibilmente conservati nel loro colore tutti quelli che sono presso la volta. Molti dipinti, specialmente quelli superiori della parete prospettante il coro sono ben conservati, ma coperti di polvere tanto da sembrare sbiaditi... Tre guasti di grande entità esistono nella cappella causati dall'umidità, due nella parete a sinistra entrando ed uno nella parete di faccia al coro alla sinistra dell'osservatore... Il più considerevole è quello dell'angolo della parete di tramontana che invade anche parte della volta e parte della parete che prospetta la porta d'ingresso". Il 3 luglio 1872 si consegnavano al Direttore del Museo Civico perché venissero conservati i seguenti disegni della Chiesa dell'Arena:

"1. Tipo in dodici tavole compilato dagli Ingegneri Gabriele Benvenuti e Vincenzo Grasselli.

2. Disegno in sessantotto tavole dei pittori Caratti Augusto e Toniolo Leopoldo aggiunto un foglio contenente la conclusione dei medesimi sullo stato dei dipinti.

3. Fotografie in cinquantadue tavole tratte dagli originali di C. Naya -1865.

4. Fotografia in una tavola della lunetta sovrastante all'arcone dell'abside di C. Naya 1871"



2. *Andata al Calvario*, foto Naya 1865-1871.



3. *Andata al Calvario*, Disegni Caratti-Toniolo, 1871.

Nel 1880, dopo aver fatto delle prove di pulitura nella Loggia Comunale e nella Scuola del Carmine, Antonio Bertolli, allievo del Botti, veniva invitato a relazionare, dopo un sopralluogo, sullo stato di conservazione della cappella Scrovegni e sui metodi a suo parere adatti per intervenire. A corredo della relazione sui danni degli affreschi il Bertolli presentava al Comune anche “numero 8 tavole, in 7 delle quali vi è tracciato uno scheletro semplice degli scompartimenti storiati di ciascuna parete e relative decorazioni, onde la S.V.I. possa vedere le località ove esistono i guasti e valutare con più facilità lo stato dei dipinti ed i bisogni occorrenti; e nell’ultima tavola una pianta della chiesa perché possa orizzontarsi sulla forma totale data dalle sette parti staccate”.

Egli precisava inoltre “Sopra ogni tavola (cioè parete) tracciai delle macchie della forma identica agli stacchi dell’intonaco e dei pezzi caduti dello stesso nel luogo ove figura mancante, distinguendo la cosa urgentissima dalla urgente ma che può lasciare qualche tempo alla riparazione, e da quella meno necessaria, con colori differenti come segue: *rosso* indica mancanza d’intonaco ed i più grandi degli innumerevoli buchi di chiodi posti e levati ripetutamente in alcune località; *verde* intonaco cadente, *giallo* meno urgente, *blu* senza urgenza, *nero* le crepature, indica che il pezzo staccato contiene o parte di figura o figura intera o più figure”.

L’estrema esemplificazione del metodo di rappresentazione dello stato di conservazione della superficie dipinta permetteva di localizzare con colori diversi, secondo la gravità della situazione, i problemi e soprattutto indicava con la corretta forma e grandezza l’entità delle lacune. I metodi dell’intervento e il corredo esplicativo di questi, sia iconografico che documentario, rendevano il restauro Bertolli estremamente chiaro e contribuivano al suo successo e alla sua approvazione. In concomitanza con i lavori del Bertolli, nel 1886, venne eseguito un rilievo fotografico completo ad opera del fotografo Antonio Borlinetto. Le lastre sono andate purtroppo perdute; ci sono giunte solo le stampe, raccolte in un album conservato presso la Biblioteca Comunale di Padova che, anche se alquanto rovinata, sono abbastanza leggibili per la ricostruzione dello stato conservativo degli affreschi e hanno dato un contributo importante

soprattutto per la documentazione dello stato di degrado dei riquadri dell’Andata al Calvario (fig. 4) e di Cristo tra i Dottori poco prima dello stacco, avvenuto nel 1895 ad opera dello stesso Bertolli.

La campagna di documentazione Borlinetto, legata anche questa volta all’attività propedeutica e finale del restauro, è l’ultima dell’Ottocento. Dovremo aspettare la fine degli eventi bellici della 2^a Guerra mondiale, l’intervento Pelliccioli e poi Tintori per avere altre campagne di rilievo grafico e fotografico sui dipinti della cappella Scrovegni, ormai parte fondamentale e imprescindibile della metodologia del restauro, prassi che l’esempio di Padova nell’800 aveva sicuramente contribuito in modo determinante a creare e validare. □



4. *Andata al Calvario*, foto Borlinetto, 1886-1890.

1) J. Ruskin, *Giotto e le sue opere a Padova*. Commento alle incisioni tratte dagli affreschi della Cappella dell’Arena eseguite per l’Arundel Society, ed. Il Prato, Padova 2001.

2) A. Prosdocimi, *Il Comune di Padova e la Cappella degli Scrovegni nell’Ottocento. Acquisto e restauri degli affreschi*, Padova, 1960.

3) Prosdocimi, *op. cit.*, Doc. XXIV

4) Prosdocimi, *op. cit.*, Doc. XXIX,

5) Prosdocimi, *op. cit.*, Doc. XXXIII, XXXV

6) Questo documento è stato trovato nell’ambito della ricerca d’archivio promossa dall’Istituto Centrale per il Restauro nel 1989 ed eseguita da A.B. C. Dal Mas & C., Archivio di Stato di Padova, Atti comunali, busta 2352, atto I1083.

L'ARCHITETTURA DELLA CAPPELLA SCROVEGNI

SERENELLA BORSELLA

*Le principali caratteristiche costruttive
e le vicende di restauro tra XIV e XXI secolo.*

La Cappella degli Scrovegni, semplice edificio in muratura dal coperto a doppio spiovente, sorge all'interno dell'area, ancor oggi comunemente denominata dell'Arena, dell'ex-anfiteatro romano di Padova del I sec. d. C., di cui tuttora rimangono evidenti tracce in alzato e con il quale condivide, alcuni elementi architettonico-strutturali su cui fondano sia la facciata della chiesa, che ne ricalca il muro ellittico esterno, sia i muri perimetrali longitudinali che si imposterebbero su setti radiali partenti dallo stesso muro¹, come viene messo in evidenza nella settecentesca pianta della città di Giovanni Valle (fig. 1).

Il corpo di fabbrica, realizzato in muratura di mattoni pieni, si sviluppa lungo l'asse est-ovest ed è composto da un'unica navata con dimensioni in pianta di m 21,5 x 8,5 e un'altezza in chiave di volta di m 12,90, da un piccolo presbiterio separato dalla navata da un'arcone in pietra e da un catino absidale privo di transetto a forma poligonale, anch'esso separato dal presbiterio da un'arcone in pietra.

Addossato alla parete di nord-est del presbiterio si trova un'altro piccolo fabbricato di due piani, a pianta pressoché quadrata, che ospita al piano terra la sacrestia della Cappella, mentre al piano superiore si trova una loggia (probabile sopraelevazione del XVI sec. internamente decorata con *grottesche*) un tempo collegata al palazzo Foscari, poi Gradenigo, demolito nell'800, oggi tamponata e non più direttamente accessibile; ma sia l'abside, che la sacrestia e la loggia sembrerebbero non far parte del corpo di fabbrica originario della Cappella, in quanto le murature di testa non risultano ammassate con quelle del presbiterio; inoltre anche per il presbiterio si avanzano alcuni dubbi circa la sua effettiva appartenenza all'originario corpo di fabbrica della navata della Cappella.

La facciata principale, con il portale di accesso sormontato da una grande trifora lapidea, è rivolta a ovest; mentre lungo la parete di navata rivolta a nord, adiacente alla sacrestia, si apre la porta che in origine univa la chiesa al palazzo, di cui era la cappella privata. Questa piccola porta chiusa a fine '800 è stata riaperta solo nel 1999 per consentire l'ingresso dei visitatori dal nuovo corpo tecnico di controllo microclimatico, detto C.T.A.

Le pareti perimetrali di navata della Cappella hanno uno spessore di 67 cm (78 cm in corrispondenza delle

lesene e 90 cm nell'interrato) per un'altezza di m 8,5 dalla quota di calpestio del pavimento.

Il pavimento della navata poggia su una volta a botte in mattoni pieni a sesto ribassato dello spessore di cm 27, che costituisce anche la copertura della sottostante cripta seminterrata, in passato probabilmente utilizzata come "cenobio".

Anche la navata è chiusa superiormente da una volta a botte in mattoni pieni a due teste disposti su due file, con un'apertura di 180 gradi e con un raggio all'imposta di m 4,40.

La spinta all'imposta della volta è tenuta da cinque catene in acciaio ancorate esternamente alle pareti perimetrali longitudinali con piastre sempre in acciaio, poste in opera, come le catene, durante i restauri degli anni '60, in sostituzione delle preesistenti basi in legno di rovere.

Il soffitto del presbiterio è invece costituito da una volta a crociera in mattoni pieni, mentre la copertura del catino absidale è costituita da quattro archi rampanti a tutto sesto disposti a raggiera, collegati da piccole volte in mattoni.

La sacrestia e l'ex loggia soprastante, a chiusura dei rispettivi vani, presentano anch'essi dei solai voltati a crociera in mattoni pieni, ma entrambi i solai voltati sono stati consolidati e sgravati dal carico sovrastante, sempre negli anni '60 del secolo scorso, tramite l'inserimento di una soletta in calcestruzzo posta tra le volte stesse ed i rispettivi pavimenti soprastanti. Anche i coperti a falde della loggia e del presbiterio, in origine lignei, furono rifatti con travetti in calcestruzzo e tiranti in acciaio².

La torretta terminale esterna, a pianta ottagonale, soprastante l'abside, è invece chiusa da una cupola in mattoni e tetto anch'esso ottagonale e presenta a est delle aperture prive di serramenti, parzialmente tamponate negli anni '80 del '900 per ridurre l'ingresso delle acque meteoriche.

L'originario tetto ligneo di copertura della navata, a capriate anch'esse lignee e poggianti direttamente sulla sottostante volta laterizia affrescata da Giotto, fù sostituito nel 1963, in quanto gravemente degradato, con un nuovo coperto metallico; così come le capriate lignee furono sostituite da otto capriate in acciaio, che però ora scaricano il peso della copertura solo sulle murature perimetrali longitudinali, attraverso l'interposizione di un nuovo cordolo in cemento armato e di una soletta in calcestruzzo.



1. L'Arena con la Cappella nella pianta del Valle (1781).

Esattamente sotto la navata della Cappella e con le stesse dimensioni in pianta, si apre un vano seminterrato, il *cenobio*, al quale si accede dall'esterno attraverso un semplice varco aperto nella parete esposta a nord, la cui soglia è posta a m 2,50 al di sotto del piano di calpestio del pavimento di navata della Cappella. Si raggiunge discendendo una stretta scala in pietra, ha il piano di calpestio collocato a m 4,63 dal pavimento della soprastante navata e un'altezza massima in chiave di volta di m 4,13.

Il soffitto voltato è decorato con grandi stelle argentee a tempera su di un'intonaco neutro a calce, tuttora in buone condizioni di conservazione e lungo le pareti, a circa un metro dal piede dei muri, si intravedono ancora i resti di intonaci decorati da grandi riquadri geometrici monocromi. La pavimentazione, un seminato nei toni aranciati del cotto oggi molto rovinato, risalente presumibilmente alla fine dell'800, quando si provvide a liberare l'ex Cenobio da un indebito interrimento, presenta un'inclinazione costante est-ovest di circa l'uno per cento.

Nel corso dell'ultimo conflitto mondiale, per aumentare la capacità di resistenza delle soprastanti pareti affrescate della navata, trasversalmente alle pareti longitudinali della cripta furono elevati otto contrafforti laterizi fino a raggiungere l'intradosso della stessa volta e da questa separati con cartoni catramati tuttora presenti.

Il terreno su cui fondano la Cappella e l'Arena ha una alta resistenza meccanica, come testimoniato dai rilievi geotecnici eseguiti nel '53, '64, '84 e 2001. Il livello della falda freatica in condizioni normali si trova poco al di sotto del pavimento della cripta e in concomitanza con periodi di precipitazioni prolungate o intense, si alza e a volte ne invade il pavimento. In conseguenza nel 1998 è stato realizzato uno specifico sistema di drenaggio, raccolta e allontanamento delle acque meteoriche e di falda che filtrano nell'interrato³.

Allo stato attuale sono in corso ulteriori programmi di studio sia per il riconoscimento dell'effettivo stato fondale, sia per la rimozione dei setti murari della cripta.

Benché la storia edilizia della Cappella degli Scrovegni o Oratorio di S. Maria dell'Annunziata, detta dell'Arena, abbia avuto inizio nel 1303 (quando Enrico Scrovegni mise mano alla sua realizzazione e commissionò a Giotto di Bondone gli affreschi delle storie della vita della Madonna e di Gesù, ispirate ai vangeli apocrifi e canonici, tuttavia nessuna notizia è mai emersa con chiarezza in merito alle vicende costitutive e manutentive del piccolo fabbricato prima della fine del '700, quando tra il 1764 e il 1853 nella pianta di Giovanni Valle,

nella mappa catastale francese e nelle vedute di Marino Urbani apparve per la prima volta ben registrata, nel contesto del tessuto urbano della città di Padova, la presenza della Cappella degli Scrovegni e il suo stretto rapporto con il palazzo Foscari, poi Gradenigo, ultimo erede e testimone dell'originario palazzo Scrovegni⁴. Il palazzo verrà poi smantellato nel 1827 per far posto dopo il 1837 a un nuovo e più modesto edificio (fig. 2) anch'esso definitivamente demolito pochi anni dopo per dare spazio ai giardini dell'Arena, quali ancor oggi vediamo.

Nulla è dato sapere con certezza sulle modalità di realizzazione o trasformazione del piccolo corpo di fabbrica prima del XIX sec., né tanto meno se questo sia stato il risultato progettuale ed edilizio dell'epoca o più semplicemente il risultato della riattamento di un fabbricato almeno in parte già preesistente. A possibile sostegno di questa seconda ipotesi potrebbe solo essere ricordato il portale, ben disegnato e altrettanto ben tamponato, presente in esterno lungo la parete di sud-ovest della navata, la cui superficie interna risulta essere stata affrescata da Giotto senza soluzioni di continuità⁵, o alcune discontinuità nella trama laterizia e il foro di affaccio all'interno della navata ancora oggi leggibili, benché tamponati, sull'esterno del paramento murario della parete nord della Cappella o alcuni resti di lacerti murari e discontinuità presenti nella sottopavimentazione di navata lungo il piede della parete di nord-est della navata stessa, rinvenute nel corso della recente (2000-2001) parziale rimozione dei lunghi pancali di cornice e dei sottostanti pavimenti lignei. Rinvenimenti tutti che richiedono comunque ulteriori indagini e accertamenti. Inoltre la presenza della discontinuità e del mancato ammorsamento tra il corpo del presbiterio, comunque affrescato circa un secolo dopo l'opera di Giotto, e le pareti in elevato del catino absidale e della sacrestia, con la soprastante loggia, sembrano confermare l'ipotesi di successivi interventi edili di modifica o completamento e adeguamento del primitivo Oratorio.

Pertanto è solo dopo il 1817, con il crollo del portichetto di facciata, e più precisamente dal 1857, che ha di fatto inizio la "storia edilizia" conosciuta della Cappella degli Scrovegni, cioè da quando furono avviati dal Comune di Padova i primissimi interventi di restauro e manutenzione dell'Oratorio. Numerose sono però le operazioni di natura manutentiva ordinaria e non che si sono sicuramente succedute nel tempo sulla fabbrica e che ancora non sono state adeguatamente indagate e documentate da una sistematica ed esaustiva ricerca archivistica.



2. Foto Borlinetto - 1882 c.



3. Veduta interna della Cappella degli Scrovegni dopo il recente restauro degli affreschi di Giotto e degli arredi lignei (XV - XVI sec.).

I materiali iconografici e documentali già indagati fanno infatti emergere con certezza quanto operato per il restauro della fabbrica tra la fine dell'800 e la prima metà del '900, solo ove intimamente correlato alla sorte degli affreschi o ad eventi eccezionali.

A tal proposito si ricorda che è del 1880 il primo progetto ed intervento per la sistemazione idraulica della zona intorno alla Cappella e della vicina via Ballotte, che più tardi sarà sostituita dall'attuale Corso Garibaldi, a cura dell'ingegnere municipale Eugenio Maestri⁶.

Presuntivamente nel 1881 avvenne l'eliminazione degli ammalorati intonaci esterni decorati, l'integrazione di alcuni elementi architettonici, quali le archeggiature centrali della facciata e alcuni peducci sui fianchi esterni dei paramenti perimetrali, e il rifacimento degli intonaci di cornice⁷.

Nel 1884 furono portati a compimento alcuni interventi di rafforzamento e di consolidamento statico di fenditure nel muro sopra l'arcone posto tra navata e presbiterio e nell'abside, già segnalate nel 1867, e un cedimento dello stesso arcone fessuratosi, a detta del Selvatico (1835) ancora in antichissima data, e fors'anche in fase di costruzione, per un cedimento di fondazione o per un'errore di costruzione. L'intervento ha comportato

LE ANTICHE PAVIMENTAZIONI

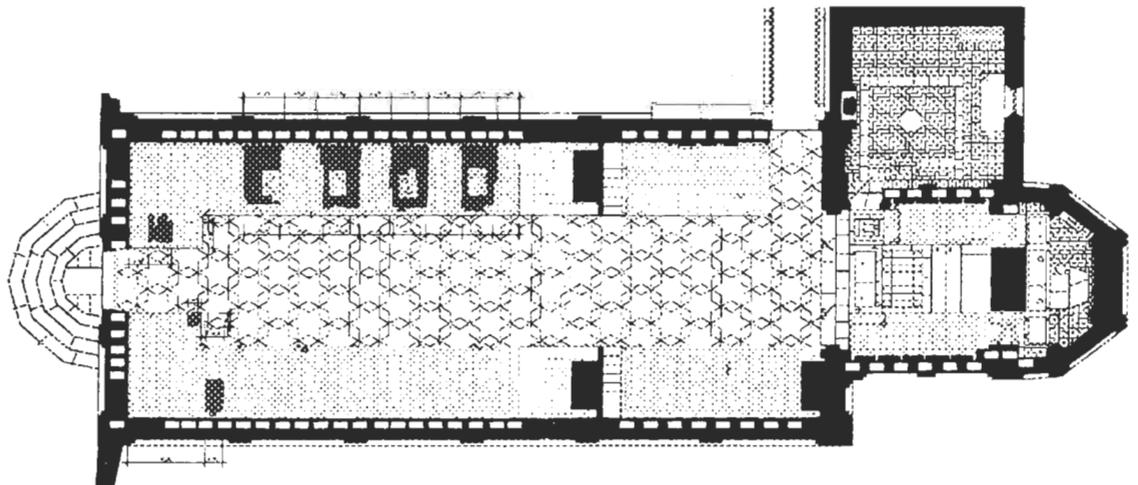
I lunghi pancali e gli stalli di navata poggiano su una pavimentazione composta da tavole dello spessore di 2 cm, inchiodate sui traversi orizzontali delle strutture portanti degli arredi. Non tutte le tavole del pavimento si possono considerare coeve, in particolare quelle della navata sinistra erano già state sostituite in un precedente intervento manutentivo.

Il corridoio centrale di navata, sul quale oggi insiste una passerella metallica che alloggia i canali di distribuzione dell'aria a umidità controllata e "bonificata" da eventuali inquinanti aerodispersi, presenta invece, in luogo dell'assito ligneo.

Le panche, come gli stalli con gli inginocchiatoi della navata e gli stalli del presbiterio, sono manufatti montati in loco, retti da una struttura portante semplice in legno di larice, composta da montanti verticali, infilati con incastri a coda di rondine entro traversi orizzontali, poggianti sulla pavimentazione in tavelle, su cui poi sono state inchiodate o incastrate le assi o le cornici che compongono ciascun mobile. Le indagini dendrocronologiche condotte su venti elementi delle lunghe panche lignee di navata hanno consentito di giungere alla datazione assoluta di due soli elementi, appartenenti a due assi della seduta di sinistra, peraltro forse di riuso. Il *terminus post quem* si colloca in corrispondenza dell'anno 1468.

Lo spazio tra la pavimentazione in tavelle e quella lignea sovrastante era stato colmato, in un precedente intervento, da un massetto in malta di calce ormai disgregata. La pavimentazione in tavelle su cui posano le panche corrisponde probabilmente ad un intervento di innalzamento del livello e piano di posa, valutato in circa 10 cm, momento in cui si sono probabilmente effettuati anche gli incastri alla struttura portante. Infatti al disotto di questa prima pavimentazione laterizia ne è stata rinvenuta una seconda più antica, sempre in tavelle quadrangolari, forse costituente la pavimentazione originale della cappella. In particolare dopo la rimozione dell'attuale tavolato di pavimentazione, sul lato sinistro della navata ad intervalli regolari si sono evidenziate quattro aree quadrangolari pressoché equidistanti, in cui entrambe le pavimentazioni in tavelle si interrompono per lasciar luogo ai resti di quattro più modesti pilastri laterizi, mentre lo spazio perimetrale intermedio era colmato dai detriti di riempimento della volta della cripta. Tale anomalia porta peraltro a sospettare un diverso assetto architettonico della navata in un periodo antecedente alla realizzazione dei pancali e forse degli stessi affreschi.

4. Lacerti murari e discontinuità presenti nella sottopavimentazione di navata lungo il piede della parete nord. Fa parte dei rilievi in scala 1:20 redatti nel 2000 per il Comune di Padova dall'ing. Francesco Scoffone nell'ambito del cantiere di Restauro degli Arredi lignei della Cappella degli Scrovegni.



l'inserimento di una catena in ferro nello spessore della muratura soprastante all'arcone stesso. Venne poi riparata una rottura nella catena reggispinta della navata prossima allo stesso e consolidata a volta della navata lacerata longitudinalmente in chiave, sempre a detta del Selvatico nel 1828, a seguito della demolizione sul fronte nord, adiacente al palazzo Foscari.

Nel 1937 si procedette ad un intervento di consolidamento di fondazione a sud-est; l'intervento si era reso necessario in seguito al terremoto del 1936 e sembra avere sistemato un problema di cedimento in seguito al quale si erano formate delle fessure nella parete sud, diagonalmente in tutta l'altezza, fù anche eseguito il consolidamento della volta della cripta in corrispondenza dell'attacco con la parete, sempre sul lato sud, modestamente interessata da lesioni, forse in conseguenza degli eventi sismici della seconda metà dell'800 (Alpi Bellunesi) o del 1936 (Friuli), mediante l'inserimento di tre travi di incatenamento tra i muri longitudinali d'ambito del sotterraneo.

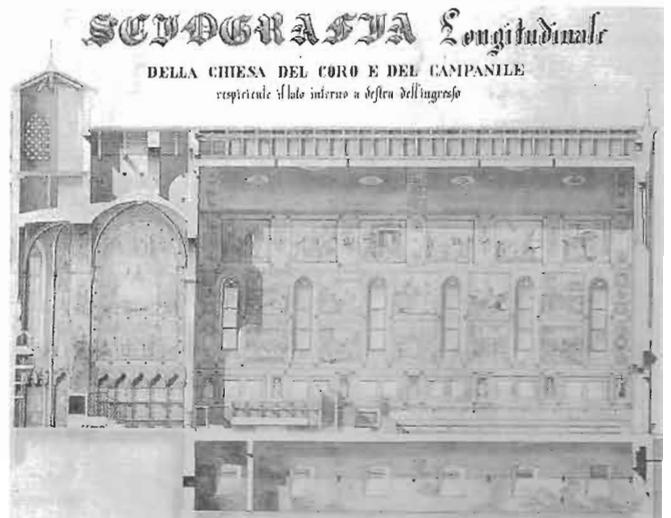
Presuntivamente intorno al 1940, all'inizio dell'ultimo conflitto mondiale, per proteggere la Cappella dalle possibili conseguenze belliche, nel Cenobio sottostante la navata vennero realizzati massicci setti murari trasversali tuttora presenti e una prima parziale platea in calcestruzzo lungo il fianco esterno a nord della Cappella, anch'esso ancora in loco⁸.

Nel 1953-1954, in conseguenza degli esiti allarmanti dell'estesa campagna di indagini diagnostiche, svolta sia sulle strutture che sugli affreschi, per la verifica dei danni patiti dal monumento a seguito dei pesanti bombardamenti delle zone circostanti nel corso dell'ultima guerra⁹, si procedette all'inserimento di tre catene per correggere il pericoloso fuori piombo della facciata, all'esecuzione di una nuova risarcitura della lesione longitudinale della volta interna e alla chiusura di alcune estese fessurazioni sempre nel paramento di facciata.

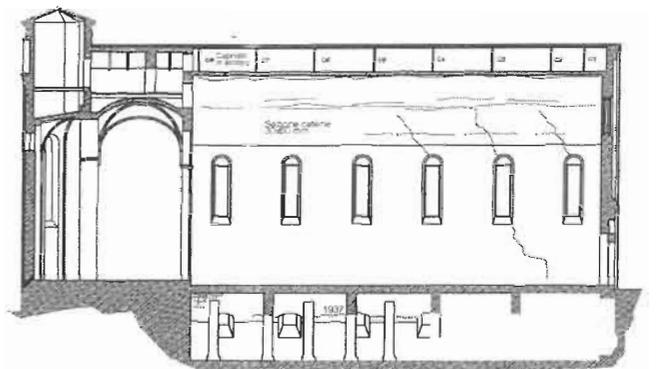
Nel 1963 si operò la sostituzione di vari solai e tetti tra cui quello del fatiscente coperto ligneo direttamente gravante sulla volta affrescata, con un nuovo coperto metallico, così come le capriate lignee furono sostituite da otto capriate in acciaio, però scaricanti il peso della copertura solo sulle murature perimetrali longitudinali attraverso l'interposizione di un nuovo cordolo in cemento armato; si provvide inoltre alla sostituzione di quattro delle cinque catene di navata, in quanto spezzate e non più in grado di contrastare la spinta orizzontale della volta. Fù infine chiusa al traffico veicolare la adiacente via Giotto e fortemente limitato quello lungo Corso Garibaldi¹⁰.

Se per il passato, si era dovuti intervenire mediante complesse ed anche pesanti opere di risanamento e restauro, dal 1982, anche a fronte di un diverso, più prudente ed equilibrato approccio culturale verso le metodologie della conservazione, il Comune ha ritenuto di dover e di poter meglio operare per la conservazione e la tutela del monumento attraverso una più prudente, diversificata ed integrata strategia di intervento. Strategia che ha privilegiato quindi la prevenzione e l'adozione d'interventi passivi ed indiretti di risanamento sia ambientale che materico, a fronte di restauri sempre più minimali e programmati nel tempo¹¹.

Interventi che individuano nel risanamento e controllo dell'ambiente fisico-chimico ed antropico di relazione, nella costante manutenzione ordinaria del sito e delle strutture e nell'uso e fruizione equilibrata del bene sia artistico che architettonico, la migliore strategia possibile di tutela e di conservazione.



5-6. Sezione trasversale e longitudinale della Cappella. Rilievi architettonici eseguiti nel 1871 dagli ingegneri del Comune Benvenuti e Grasselli, acquarellati dal Lava.



7. Principali fessurazioni sulla parete sud della Cappella. Sezione longitudinale - Quadro fessurativo al 13/02/98

1) L'Arena, orientata secondo il suo asse maggiore in direzione Nord-Est/Sud-Ovest, misurava, secondo le ricostruzioni del 1907 del Brunelli Bonetti, all'esterno m 134,26 x 97,31 e all'interno m 76,40 x 39,45, formando un'ellissi leggermente schiacciata. Lo studio dell'arena fu iniziato nel 1880, all'acquisto dell'area da parte del Comune, per mano dell'assessore e sindaco Antonio Tolomei; in seguito proseguì con altre due campagne di scavo, nel 1881 e nel 1906-7. Nella prima fase di scavi il Tolomei illustrò i dati emersi con disegni dell'area indagata, che si incentrava nell'area interna al muro superstita; la seconda fase di interventi, condotta dal Ghirardini, fu estesa alla parte esterna rispetto al muro in elevato; la terza fase, documentata dal Brunelli Bonetti, fu in relazione alla realizzazione del Corso Garibaldi e permise di aprire sondaggi anche all'esterno dell'odierna cancellata. Sulla base delle planimetrie derivanti da questa serie di interventi è possibile in parte comprendere la struttura dell'Arena, sebbene si debba tenere in considerazione la carenza metodologica nella registrazione dei dati propria delle conoscenze del tempo. Cfr *Studio del sottosuolo della Cappella degli Scrovegni in Padova*. Relazione di V. Iliceto al Comune di Padova del febbraio 2002.

2) Nel sottotetto della loggia si leggono ancora i segni di un precedente coperto ligneo ad un'unica falda e sotto le archeggiature di cornice del presbiterio, non più in vista, sono ancora presenti tracce degli antichi intonaci di finitura.

3) Iliceto, cit.: "Nella situazione attuale l'acqua che pervade saltuariamente il pavimento del Cenobio è dovuta alla risalita della falda il cui livello dipende da quello del Fiume Piovego... Con l'installazione di una stazione idrometrica, ad esempio nella zona di Porte Contarine, il livello di falda potrebbe essere sempre mantenuto al di sotto del livello del pavimento del Cenobio in maniera naturale, annullando o riducendo al minimo l'azione meccanica delle pompe (*Studio del sottosuolo della Cappella degli Scrovegni*)." Cfr. anche Borsella, *Raccolta e Smaltimento delle Acque Meteoriche e di Superficie prossime al Monumento in La Cappella degli Scrovegni - Indagini, Restauri, Interventi* - Atti della giornata di studi - 25 febbraio 1998, Arti Grafiche Padovane, 1998.

4) Il collegamento tra l'antico palazzo e la chiesa è ben chiaro anche per la presenza dell'ex loggiato soprastante la sacrestia, oggi privo di collegamento, ma che conserva, oltre a delle pregevoli "grottesche" del XV-XVI sec., anche una piccola apertura in affaccio direttamente sul presbiterio, così da consentire di presenziare alle funzioni senza dover scendere nella Cappella. La descrizione del palazzo è nell'Atto di "Consegna" del complesso dell'Arena, redatto il 5 ottobre 1880 dal notaio Luigi Pollini, rep. n. 840; operazione che ha preceduto l'acquisto del maggio 1881 da parte del Comune di Padova.

5) Nel corso del cantiere di restauro degli arredi lignei della Cappella, in occasione della rimozione dell'assito di pavimentazione sottostante ai corrispondenti pancali interni di appoggio, si è ritrovato nella sottostante e più antica (forse originaria) pavimentazione in cotto, tuttora in discreto stato conservativo, uno spazio vuoto in parte coincidente con la luce del portale sicuramente tamponato prima dell'intervento di Giotto.

6) Sta in A. Prosdocimi, *Il Comune di Padova e la Cappella degli Scrovegni nell'800*, "Bollettino del Museo Civico", XLIX, 1960.

7) Di cui si è ritrovata puntuale testimonianza durante il cantiere di restauro del paramento condotto dal Comune tra il 1991 e il 1992.

8) La conferma dell'esistenza di questa platea, già citata dall'ingegnere del Comune Saccomanni, nel volume di Colabich, Prosdocimi e Saccomanni, *I recenti lavori di restauro alla Cappella degli Scrovegni e le indagini esperite per la sua conservazione*, Società Coop. Tipografica, 1964, si è poi avuta in occasione della realizzazione nel 1999 del nuovo corpo tecnico di accesso (C.T.A.) alla Cappella degli Scrovegni.

9) Le indagini geognostiche furono eseguite dall'Istituto di Costruzioni Marittime dell'Università di Padova, per conto della Soprintendenza Medioevale e Moderna tra il 1953 e il 1957.

10) I lavori sono stati pubblicati a cura del Comune nel volume citato a nota 8. Le successive indagini sono apparse sul Bollettino d'Arte *Giotto a Padova* del Ministero BB.SS.AA.AA., serie speciale, n 2 del novembre 1982.

11) I risultati furono prima presentati nel convegno del 1993 "Presentazione del progetto di restauro della Cappella degli Scrovegni" tenutosi presso l'aula Magna dell'Università di Padova e poi pubblicati a cura del Comune nel volume citato a nota 3. La Relazione finale di restauro è stata pubblicata nel volume *Attività di tutela e valorizzazione dei beni culturali, museali e architettonici in Padova dal 1989 al 1998*, a cura di S. Borsella, ADLE Edizioni 1998, pp. 39-48.

CRONOLOGIA DEGLI INTERVENTI

Dal 1965 al 2002, con prevalente riferimento alle vicende di carattere edilizio che hanno coinvolto la fabbrica, ma che sono comunque intrinsecamente connesse alla conservazione degli affreschi di Giotto, si sono succedute numerose attività e studi, tra cui:

1976 Verifica dei danni causati dalle scosse sismiche del 6 maggio, 11 e 15 settembre 1976 sulla fabbrica e sugli affreschi; danni poi dimostratisi di modesta rilevanza sia per le strutture che per gli affreschi di Giotto.

1977 Ulteriore riduzione delle fonti di inquinamento veicolare e atmosferico nelle aree circostanti la Cappella, con la limitazione del traffico veicolare lungo Corso Garibaldi e la parziale sistemazione a prato del piazzale antistante l'ingresso alla Cappella.

1980-1989 Cantieri di studio sulla fabbrica e sugli intonaci parietali interni.

1990 Restauro conservativo delle superfici laterizie, lapidee e metalliche del paramento murario esterno di nord-est della sacrestia.

1991 Revisione e coibentazione del coperto.

1992 Esecuzione di un'estesa campagna di indagini fisico-chimiche di riconoscimento e diagnosi dei fenomeni di degrado in atto sui paramenti murari esterni d'ambito ed in particolare su quello di facciata.

1994 Cantiere pilota di restauro conservativo del paramento murario di facciata, con ripristino delle proprietà fisico-chimico-meccaniche dei materiali costituenti i paramenti e le superfici esterne di finitura.

1997 Esecuzione di un nuovo impianto e bacino autonomo di intercettazione e smaltimento delle acque meteoriche e di falda.

1998-1999 Realizzazione del nuovo locale di accesso alla Cappella (C.T.A.), con riapertura dell'originale porta di accesso laterale, tamponata all'epoca della demolizione dell'adiacente palazzo Foscari-Gradenigo.

1999-2000 Controlli statici, monitoraggio e verifica dei comportamenti dinamici delle strutture murarie in elevato, di fondazione e dei setti murari presenti nel seminterrato.

2000 Realizzazione di un nuovo percorso pavimentato di collegamento con il Museo Eremitani e campagna di verifica della qualità del restauro del 1994 del paramento esterno di facciata.

2000-2001 Restauro conservativo di tutti i paramenti murari esterni della Cappella, nel rispetto delle modalità operative già adottate nel cantiere pilota di restauro del paramento esterno di facciata.

2001 Campagna di studio idrogeologico del sottosuolo della Cappella degli Scrovegni, per la verifica della effettiva correlazione tra le variazioni dei livelli di falda freatica nei giardini dell'Arena ed i livelli di piena del vicino canale Piovego; al fine di una bonifica naturale del Cenobio dalle variazioni delle stesse acque di falda, ora controllate mediante un sistema integrato di pompe automatiche.

2001-2002 Restauro degli arredi lignei, delle sottostanti pavimentazioni lignee e laterizie e dei paramenti murari retrostanti.

2001-2002 Adeguamento di impianti tecnici e installazione del nuovo impianto di illuminazione interna.

2002 Nuova campagna di verifica dei parametri ambientali e della qualità dell'aria esterna ed interna alla Cappella.

PER LA DIFESA DEGLI AFFRESCHI DI GIOTTO

ANNA MARIA SPIAZZI

Il lavoro della Commissione Tecnico-Scientifica istituita dal Comune di Padova e i precedenti interventi per la conservazione della Cappella degli Scrovegni, minacciata dall'umidità e dall'inquinamento atmosferico.

La Cappella degli Scrovegni in Padova viene acquistata nel 1880 dal Comune di Padova, ma è poco noto il fatto che già a partire dal 1867 era stata istituita una Commissione, presieduta da Pietro Selvatico, appassionato sostenitore dell'acquisto della cappella, con l'obiettivo di programmare e attuare studi preliminari finalizzati all'intervento di restauro delle murature e della decorazione pittorica.

In anticipo sull'acquisto la Commissione fa propria la metodologia dell'intervento così come era stata individuata nel 1857 da Giovanni Battista Cavalcaselle, Michele Caffi e Antonio De Mattio: rimuovere le cause dell'umidità risanando il tetto e le murature, reintonacare le murature all'esterno, nelle pareti nord ed est, rinnovare le grondaie. La documentazione fotografica e una fitta serie di grafici mirati alla ricognizione del degrado vengono eseguiti prima di alcuni interventi d'urgenza di stacchi parziali del ciclo pittorico dipinto da Giotto.

Dopo l'acquisto della cappella inizia il lungo intervento di restauro avviato nel 1881 sulla volta del presbiterio, poi sulle pareti dell'abside. Soltanto nel 1894 viene redatta una perizia di spesa molto dettagliata in base alla quale sono documentate le aree di intervento.

Ai danni subiti con la prima e soprattutto con la seconda guerra mondiale si provvede negli anni 1961-1963 con il restauro effettuato da Leonetto Tintori, ma già a partire da quegli anni, con una prima serie di indagini, si riscontra che le cause di degrado sono determinate dall'inquinamento atmosferico¹.

In conseguenza del sisma del 1976 si effettua un intervento di urgenza sul "Giudizio Universale" e nel contempo si controlla e si verifica il danno causato dall'inquinamento atmosferico. Il soprintendente ai beni artistici e storici del Veneto Giovanni Caradente attiva da subito la collaborazione con l'Istituto Centrale del Restauro di Roma; il Comune di Padova promuove l'istituzione di una nuova commissione scientifica per avviare studi interdisciplinari sulle cause ambientali del degrado.

Il risultato di una prima e fondamentale fase di studi viene reso noto nel 1982 con la pubblicazione *Studi sullo stato di conservazione della cappella degli Scrovegni in Padova*. Nella presentazione Giovanni Urbani, direttore dell'Istituto Centrale del Restauro,

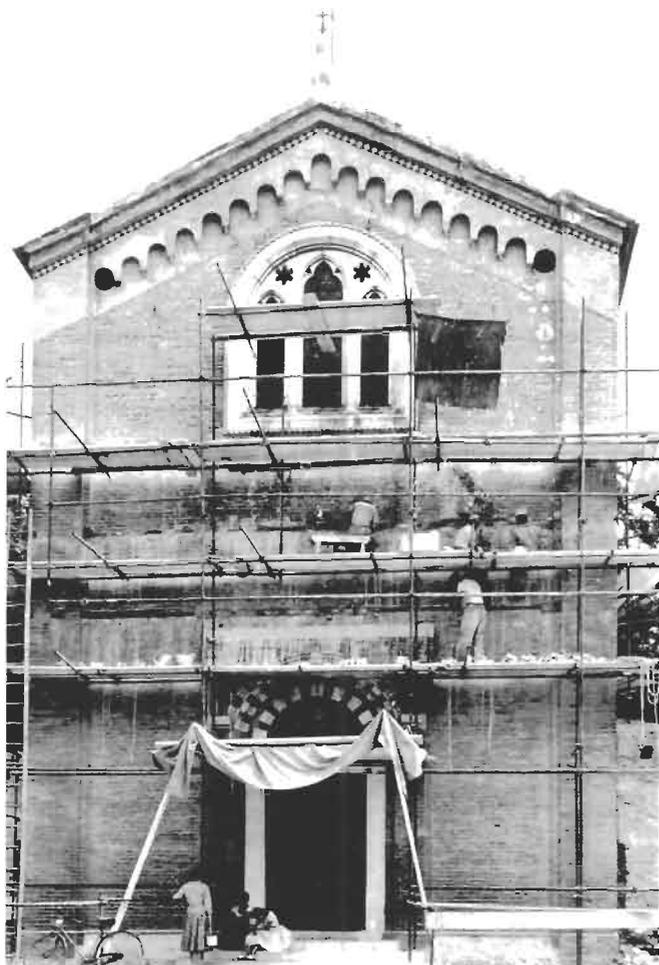
evidenzia il risultato ottenuto rimarcando una carenza in molti casi elusa con il restauro. "...Sulle priorità, rispetto agli interventi di restauro, degli interventi di bonifica ambientale, c'è o dovrebbe esserci da tempo il consenso di tutti. Sta di fatto però che il primo studio completo sulla situazione ambientale di un'opera d'arte è quello che compare in queste pagine, mentre la generalità dei restauri continua ad essere condotta senza rapporto alla qualità degli ambienti di conservazione, quando non accade che questa viene peggiorata credendo di giovare alle condizioni di "fruibilità" dell'opera (illuminazione eccessiva), se non addirittura proprio alla sua conservazione (impianti di riscaldamento e opere d'isolamento irrazionali)"².

In ragione di ciò a Padova sono stati studiati i fattori ambientali, in particolare il fenomeno della solfatazione sia all'interno che all'esterno della cappella, la distribuzione della temperatura superficiale sulle pareti dipinte, gli scambi di calore e di vapore tra l'ambiente e la muratura all'interno, l'inquinamento biologico e il biodeterioramento.

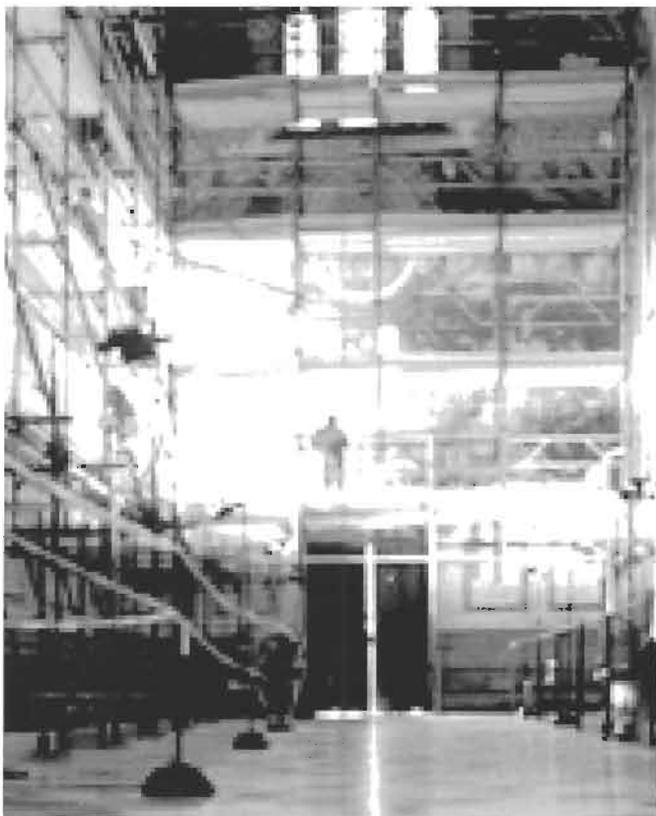
Alla Commissione tecnico-scientifica istituita dal Comune partecipano la Soprintendenza ai beni artistici e storici del Veneto, la Soprintendenza ai beni ambientali e architettonici del Veneto, il Settore Edilizia monumentale del Comune di Padova, l'Istituto Centrale del Restauro. Collaborano docenti dell'Università di Padova, dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, studiosi ed esperti per specifiche problematiche.

Nel decennio 1980-1990 si attuano alcuni importanti interventi: limitazione a 50 visitatori nella cappella con organizzazione dei flussi turistici a turnazione; sostituzione delle lampade di illuminazione, installazione di controvetrature per il filtraggio della luce e anti UV; manutenzione della copertura, dell'impianto elettrico e della rete fognaria.

La manutenzione ordinaria ha dunque la priorità negli interventi; nel contempo proseguono ricerche sulle tecniche di esecuzione del paramento murario e dei materiali di finitura con relative mappature. Analogamente all'interno si studiano, con relative mappature, le tecniche di esecuzione dei dipinti murali. Proseguono negli anni il monitoraggio del microclima, gli interventi d'urgenza, localizzati sulle superfici dipinte del "Giudizio Universale" e dell'arcone trionfale.



1953/57 Inserimento delle catene in facciata



Cantiere di studio del 1989.

La redazione del progetto esecutivo per la realizzazione del nuovo Corpo Tecnico d'Accesso (C.T.A.) alla cappella degli Scrovegni, a cura del Comune, e la sua realizzazione costituisce, di fatto, l'intervento fondamentale e irrinunciabile per intervenire sul ciclo pittorico di Giotto.

A latere di queste operazioni sinteticamente riepilogate è stata compiuta una fitta serie di ulteriori studi e indagini sull'ambiente interno ed esterno, le fondazioni, il sistema idrogeologico.

I primi risultati del lavoro sedimentatosi negli anni sono stati presentati nel 1998 con gli atti della giornata di studi "La cappella degli Scrovegni. Indagini, restauri, interventi". Il Soprintendente ai beni artistici e storici del Veneto Filippa Aliberti Gaudioso, presidente della Commissione scientifica, riconducendosi alla metodologia e alle scelte avviate da Giovanni Urbani, sintetizza le ragioni del C.T.A.: "...Tra le soluzioni per la difesa degli affreschi dai danni dell'inquinamento atmosferico quella più dibattuta e problematica è certamente costituita dalla installazione del Corpo Tecnologico Attrezzato, invasivo, anche se in minima parte, dell'area esterna a NordEst della cappella, ma necessario per la regolamentazione del flusso dei visitatori, la depurazione dell'aria, il monitoraggio e controllo del regime microclimatico all'interno della cappella".

Negli atti vengono resi noti i risultati ottenuti con l'intervento di raccolta e smaltimento delle acque meteoriche. Relativamente alla statica, non si tratta di problemi di stabilità della cappella quanto piuttosto di "affinare la valutazione di comportamenti strutturali che, di per sé ininfluenti ai fini della sicurezza strutturale, possono rappresentare dei pericoli per la buona conservazione degli intonaci affrescati". Si sottolinea anche che il controllo dell'intervento di protezione della facciata "ha dato dei risultati positivi come efficacia di protezione"³.

Le prove di pulitura e di consolidamento hanno dato luogo ad una messa a punto delle scelte da farsi e dei materiali da usare per il restauro del ciclo pittorico dipinto da Giotto.

La Commissione scientifica dunque ha svolto negli anni un lungo e complesso lavoro di coordinamento e di interscambio di conoscenze tra studiosi che, pur nella specificità delle competenze professionali, hanno dialogato per ottimizzare i risultati ed operare le scelte più idonee per attuare un ambiente consono alla conservazione del capolavoro artistico di Giotto a Padova. □

1) F. Valcanover, *Le cause del rapido deterioramento degli affreschi della Cappella degli Scrovegni negli ultimi venti anni*, in *Giotto e il suo tempo. Atti del Congresso Internazionale per la celebrazione del VII, Centenario della nascita di Giotto*, Firenze 1971.

2) G. Urbani, *Presentazione in Studi sullo stato di conservazione della Cappella degli Scrovegni in Padova* "Bollettino d'Arte", serie speciale 2, LXIII, 1982.

3) *La Cappella degli Scrovegni. Indagini, restauri, interventi*. Atti della giornata di studi Padova, 25 febbraio 1998.

“A TU PER TU” CON GIOTTO

FIorenzo GREGGIO

Quattro mesi di saliscendi lungo i ponteggi del cantiere all'interno della Cappella per oltre tremila visitatori accorsi da ogni parte per ammirare il restauro degli affreschi durante la sua esecuzione.

L'inaugurazione della Cappella degli Scrovegni il 18 Marzo 2002, celebrata alla presenza del Presidente della Repubblica, ha segnato dopo circa otto mesi il ritorno alla vita “normale” della più prestigiosa testimonianza storico-artistica della nostra città. Otto mesi di intenso lavoro da parte di restauratori di altissimo valore, a completamento di un ciclo operativo iniziato venti anni prima, sotto l'attenta cura dell'Istituto Centrale per il Restauro, con le analisi sullo stato di conservazione degli affreschi, i monitoraggi, le indagini scientifiche eseguite con l'impiego di sofisticate metodologie e tecniche, fino alla realizzazione del cosiddetto Corpo Tecnologico Attrezzato (C.T.A.), premessa indispensabile per garantire una più idonea conservazione degli affreschi restaurati.

L'aver eseguito tali opere di restauro, con piena consapevolezza della “preziosità” delle stesse, su oltre 800 mq di parete affrescata in soli otto mesi di lavoro è sicuramente un evento eccezionale, e come tale rende davvero onore a quanti hanno contribuito, a vario titolo, alla sua realizzazione. In maniera almeno corrispondente a tanta eccezionalità si sono presentate, e sono state risolte, tutte le problematiche riguardanti l'organizzazione del cantiere, dalle ditte operatrici alla programmazione dei lavori, dallo studio del microclima interno alla fornitura dei materiali e delle utenze di energia.

Particolare rilevanza, anche in rapporto ai ritmi serrati di lavoro imposti dalla brevità dei tempi di esecuzione previsti dal protocollo di intesa con il Comune di Padova, aveva assunto il problema della sicurezza, riguardante sia per la “tutela” degli operatori al restauro, sia la salvaguardia delle opere d'arte.

La installazione delle strutture interne di cantiere, rappresentate principalmente dai quattro livelli di impalcati sostenuti da ponteggi modulari, la messa in opera degli impianti per l'illuminazione, per la dotazione dell'acqua e per i ricambi d'aria in un contesto di tanta preziosità e delicatezza hanno costituito il primo banco di prova delle imprese esecutrici. La loro riconosciuta esperienza in materia di interventi in luoghi di lavoro di particolare delicatezza, la professionalità delle loro maestranze e dei responsabili tecnici, il buon coordinamento generale hanno portato alla realizzazione di

strutture di cantiere tali da rendere facilmente agibile e raggiungibile agli operatori del restauro ogni piccola parte delle pareti e della volta affrescati.

La scelta di un innovativo sistema di ponteggio (plet-tac multidirezionale), di facile e veloce allestimento, ha permesso di attuare con grande duttilità una serie di impalcati disposti a corona sul fronte delle pareti della Cappella, con cavedio centrale. Essi sono stati di grande importanza per la soluzione dei problemi di ordine logistico e funzionale che le lavorazioni in atto richiedevano. Il sistema di salita e discesa assicurato da due rampe fisse di scale ha anche rappresentato la garanzia di un veloce deflusso degli operatori nell'eventualità, mai capitata, di un evento occasionale o fortuito che potesse creare pericolo alla loro incolumità.

L'opportunità di disporre, per le esigenze di cantiere, di un ponteggio ampiamente sicuro e facilmente accessibile è stata anche la premessa per il concepimento di una operazione unica nel suo genere, che ha consentito ad un largo numero di visitatori di poter beneficiare della vista “da vicino” degli affreschi di Giotto. “A tu per tu con Giotto”, questo il motto che si è voluto dare all'evento, sintetizza l'effetto che i visitatori ricavano dopo questa eccezionale esperienza che permetteva loro una visione ravvicinata degli affreschi e dei loro “dettagli”, così da essere posti nella condizione di ripercorre, dopo settecento anni, l'itinerario creativo di Giotto, in termini non solo di analogia cantieristica, che si potrebbe in qualche modo paragonare a quella degli attuali ponteggi, ma anche rivivendo quella suggestiva atmosfera che doveva circondare il Maestro e la sua scuola durante il compimento dell'opera.

Le visite organizzate nei giorni di “sosta del cantiere” (sabato e domenica) a partire dal mese di ottobre 2001, hanno permesso l'accesso a circa 400 persone al giorno con un risultato visto che l'afflusso, regolato dalle prenotazioni, che conforta quanti si sono “adoperati” perché questo fosse reso possibile.

I visitatori, a gruppi di venti persone per turno, entravano e sostavano nel C.T.A. per circa 15 minuti, tempo ritenuto necessario per l'abbattimento ed il filtraggio degli inquinanti atmosferici più aggressivi. Durante questa attesa veniva proiettato un audiovisivo, che oltre ad una serie di nozioni storico-artistiche, informava il pubblico sulle condizioni cantieristiche della cappella



Veduta d'insieme dei ponteggi modulari che reggevano i palchi utilizzati anche dal pubblico nei giorni delle visite.



Il prof. Basile illustra gli interventi ad un gruppo di visitatori.



Il sindaco di Padova tra le impalcature della Cappella

indirizzandolo alla visione non tanto del ciclo degli affreschi di Giotto quanto alle opere di restauro in atto.

Trascorso il tempo necessario al filtraggio dell'aria i visitatori si avviavano all'ingresso. Giunti nell'interno della Cappella venivano divisi in due gruppi che, in maniera distinta, salivano verso i percorsi di visita, uno sulla "controfacciata" e l'altro sull'"arcone" verso l'abside. La sapiente dislocazione dei punti di osservazione dai ponteggi ha permesso di vedere "da vicino" sia le parti di affresco da restaurare sia le parti già restaurate o in fase di ultimazione. Le guide, bene istruite, hanno fornito spiegazioni sullo stato dell'intervento in visione e sulle tecniche utilizzate o da utilizzare per le varie fasi (consolidamenti, rimozioni dei sali, puliture, "abbassamento dei toni", "rigatino", ecc.). "A tu per tu" con Giotto ha rappresentato per questi fortunati fruitori un'occasione e un'esperienza davvero unica, il cui successo è testimoniato dall'affluenza che ha caratterizzato tutti i turni di visita previsti.

In una situazione così delicata dall'alta frequenza dei visitatori (non sono mancate tra l'altro delegazioni di studiosi e di operatori del settore giunti da ogni parte) ha avuto una importanza determinante la gestione della sicurezza del cantiere, nei confronti delle persone e delle stesse opere d'arte. Ciò è stato reso possibile da misure basate su una attenta programmazione delle diverse fasi del "percorso", dall'ingresso dei visitatori nel C.T.A. alla loro uscita, dopo la visita alla Cappella. Un "protocollo" per le visite redatto dal responsabile della sicurezza ha permesso che ogni operazione venisse eseguita all'interno del complesso nei tempi e con le modalità di esecuzione preordinate. Dalle aperture delle porte di compartimento nel C.T.A. all'ingresso in cappella, alla fase di "salita" e "discesa" dai ponteggi quattro operatori museali, distinti per compiti e per luoghi, oltre alla guida, hanno sempre "accompagnato" i visitatori lungo l'intero percorso, evitando assembramenti sulle rampe scala e sugli impalcati del ponteggio e controllando che nessun visitatore si allontanasse dal proprio gruppo.

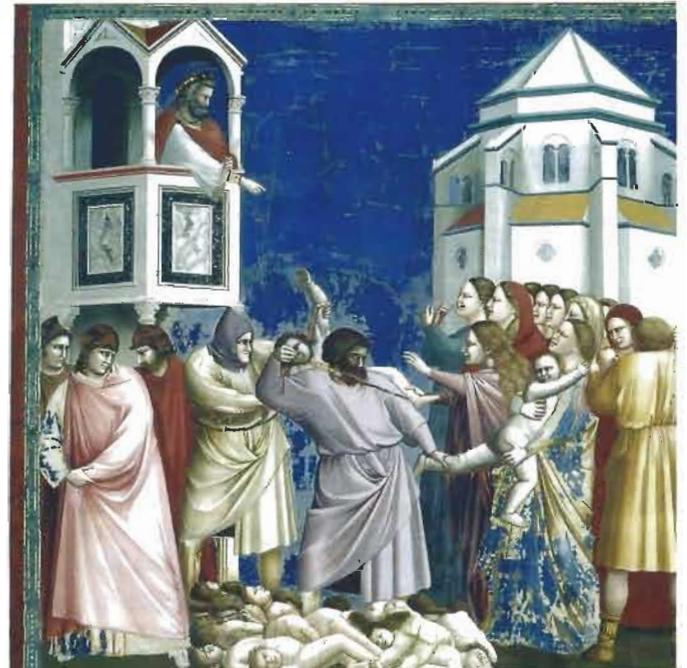
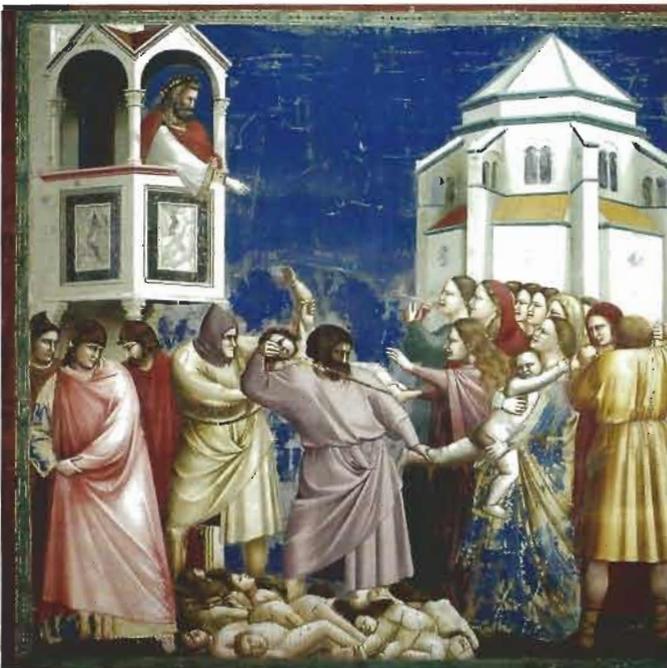
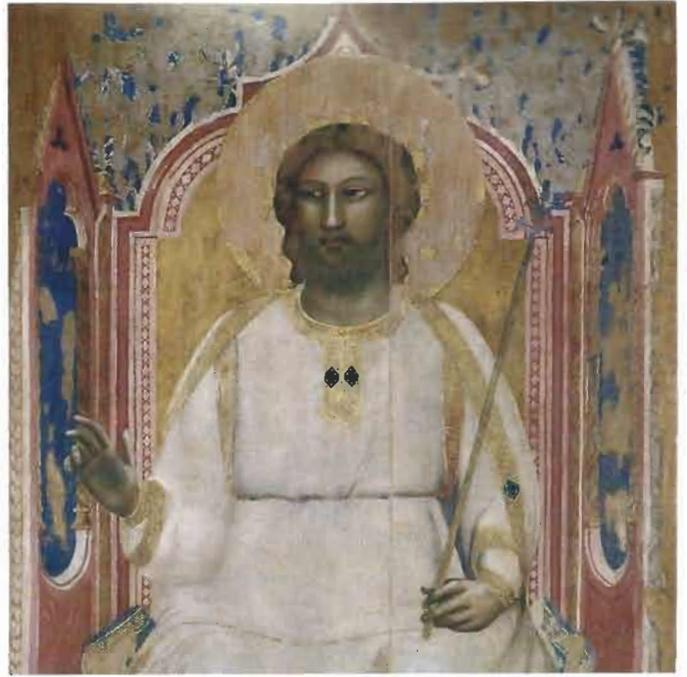
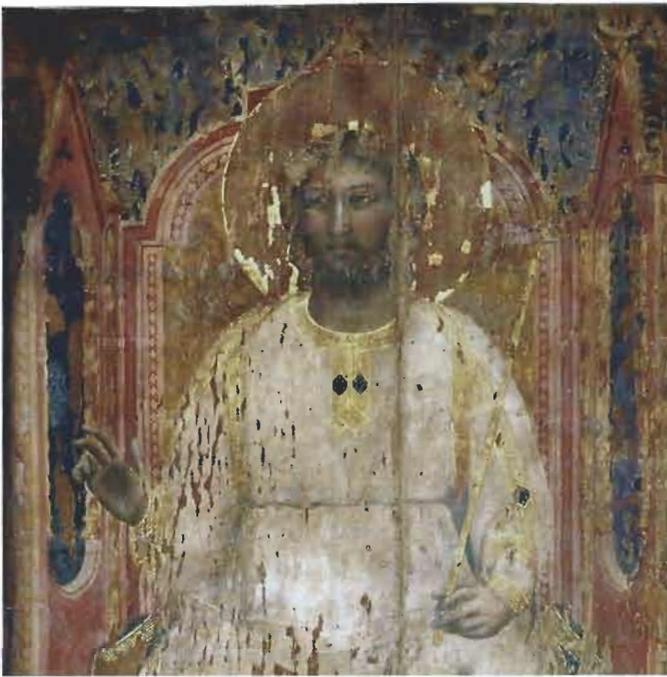
Tutto questo è stato eseguito in maniera attenta ma discreta, garantendo la corretta esecuzione delle visite e al tempo stesso tenendo lontano dai responsabili di un cantiere così delicato e dalla stessa Amministrazione comunale il pericolo di eventi occasionali che potessero creare danno ai visitatori o alle opere d'arte, turbando così un'iniziativa che si proponeva di promuovere un evento importante.

Accanto all'impegno degli operatori museali va sottolineata la dedizione del personale "volontario" per la professionalità dimostrata, la disponibilità nell'eseguire le disposizioni impartite e per l'attenzione prestata nei confronti dei visitatori, ai quali è stato di supporto, a volte anche fisico nella salita e discesa dalle rampe scala, contribuendo a rendere piacevole ma anche più sicura la loro permanenza nella Cappella. □

Nella pagina accanto: Giotto, particolare della scena dello Sposalizio della Vergine, dopo il restauro.

Nel paginone seguente si presentano alcune scene prima e dopo l'intervento. Nell'ordine: l'Eterno Padre (part. su tavola); Incontro di Anna alla Porta Aurea; Strage degli Innocenti; Via Crucis; Resurrezione; Inferno.









IL DONO DI GIOTTO

CAMILLO SEMENZATO*

** In questo fascicolo monografico non poteva mancare la voce di uno storico dell'arte che ha onorato la nostra Città e la nostra Università e che ha anche dato lustro alla nostra rivista promuovendola e collaborandovi fino all'ultimo. A Giotto in particolare ha dedicato ricerche e pagine di grande intensità ed eleganza, come questa che qui proponiamo, ricavate da una sua monografia illustrata edita un ventennio fa, che ci dà occasione di rinnovare il ricordo di un amico e di uno studioso di rara finezza e versatilità, che amava il bello e insieme quei valori di cultura e di civiltà legati alla nostra terra e alle sue tradizioni.*

Il mondo di Giotto è anche il mondo della ragione. La più elaborata tra le immagini delle Virtù che egli ci rappresenta è quella della Giustizia, l'anelito morale che traspare ovunque nella sua arte è tutto basato sulla comprensione, sul rispetto della dignità umana e di ogni espressione dell'esistenza, perché non vi può essere rettitudine, virtù, senza saggezza, e non vi può essere saggezza senza conoscenza, senza esperienza, senza una aperta visione del mondo, della realtà.

Gli affetti più delicati, gli ideali più alti, i dolori più angosciosi, possono essere confortati soltanto da questa superiore comprensione della condizione umana, da questa filosofia che non rifiuta l'inconoscibile, da questa vocazione al sublime che non rinuncia alla conoscenza del dolore e del male. Così Giotto crea nella sua pittura una nuova tipologia umana su cui le generazioni future di pittori modelleranno le loro figure. L'arte di Giotto avrà una diffusione così entusiastica ed universale, al punto da monopolizzare in certi casi intere scuole pittoriche, non soltanto per l'enorme ascendente di chi l'aveva iniziata ma perché, di fatto, Giotto aveva creato convenzioni espressive che sembravano inevitabili, come se il linguaggio che egli aveva inventato fosse l'unico a potersi parlare. Per un secolo intero diventò un riferimento costante e, anche dopo, Masaccio trovava ancora così attuali le sue premesse da basare su di esse gli inizi del Rinascimento. E tanta ammirazione non era suscitata soltanto dalle novità formali ma dall'elevatezza del mondo morale che Giotto aveva creato.

Tuttavia, questa umanità di Giotto non è soltanto un'umanità privilegiata. Essa è un'umanità ansiosamente in cerca di guida. Fuori degli schemi teologici dell'Inferno e del Paradiso, quando ci si muove sulla terra non c'è molta differenza tra i buoni e i cattivi. Le fisionomie degli sgherri non sono poi così diverse da quelle dei beati.

L'uomo è quello che è, vive spesso con incoscienza, ora si prosterna, ora infierisce: attende la Parola, e non è detto che, uditala, la segua.

La Redenzione ha un valore immane, ma non è mai totale, non è mai risolutiva, e il bene deve rinascere ogni volta come rinasce il male, e così Cristo rinasce e ritorna sul Calvario. I suoi passi incedono accanto ai

nostri, sulla stessa strada, ma per percepirlo abbiamo bisogno di sostare un momento, di conoscerlo meglio, di essere un poco aiutati.

Il soprannaturale è ovunque, dentro questa stanza come dietro a quella collina, e la storia che noi vediamo dipinta è la stessa nostra storia, perché Dio è in noi come noi siamo in Lui e la sua voce riempie l'universo e non avviene nulla fuori della sua volontà. Le scene che noi vediamo appartengono ad una storia antichissima che si ripete uguale da secoli, che da Natale a Pasqua, da Pasqua a Natale rinnova ogni anno le sue celebrazioni. Ogni anno Cristo rinasce ed è crocifisso. Non ogni anno: ogni giorno, ogni istante. Questo è l'alfabeto della nostra vita, la bussola su cui dobbiamo orientarci.

Tutto in queste composizioni è rivolto non soltanto alla massima evidenza, ma all'incisività, alla celebrazione. Ogni gesto che si dispiega si arresta nel culmine del suo significato. Non vi è soltanto narrazione, perché ciò che viene narrato continua, s'avvicenda da un momento a un altro momento, scivola via, e si perde, nel tempo, mentre qui ciò che viene descritto s'arresta nella dimostrazione, diventa soluzione ultima, evidenza perfetta.

La vitalità dell'immagine s'arresta impercettibilmente nel culmine del suo significato, il movimento che sta trapassando in una nuova forma viene per un istante arginato, chiuso, dai fermissimi profili. Come nelle *Virtù* e nei *Vizi* dello zoccolo la materia sembra pietrificarsi, scolpirsi, arrestare il suo palpito fisiologico in una definizione incorruttibile, eterna, farsi dogma, comandamento.

Ma in quell'impercettibile istante i corpi non perdono il loro respiro, le vesti il loro fruscio, i venti della terra il loro alito. Il miracolo ha appena sfiorato la creazione, suggellandola, ma senza toglierle la naturalezza, la letizia, l'angoscia, il sentimento che la irrori.

C'è infine in queste storie, anche nelle più tragiche, qualcosa di festoso. È la spontaneità che le anima, è la presenza del sacro non soltanto come gravità e mistero, ma anche come ringraziamento, tripudio, liberazione. Come in quel lontano aprile del 1305 lo smalto dei colori dà splendore alle immagini. Vi è in esse tutto: la stoffa più raffinata e l'architettura più preziosa, i visi più belli, accanto ai sentimenti più nobili, ai pensieri più elevati.

C'è una preghiera che è domanda, invocazione. Ma c'è anche una preghiera che è offerta, dono. La preghiera di un pittore ha più facilmente questa connotazione perché anch'egli partecipa all'offerta generale, anch'egli dona la sua arte.

Lontano da ogni problema organizzativo e tecnico, da ogni calcolo materiale, da ogni pretesa per l'opera eseguita, vi è anche questo dono nell'arte di Giotto. Questa sua offerta, anche se la sua immagine non appare accanto a quella di Enrico Scrovegni nella dedicazione della cappella. Perché non ha bisogno di essere ritratto, egli sa di essere in ogni figura, in ogni colore, ed ha dentro di sé la pace della missione compiuta, del compito eseguito.

Nella pagina accanto: alcuni particolari degli affreschi di Giotto dopo il restauro. Nell'ordine, le scene: Strage degli Innocenti, Cacciata dei mercanti, Presentazione al Tempio e Giudizio Universale. Le foto degli affreschi sono di Giuliano Ghirardini.

GIOTTO AGLI SCROVEGNI

PIER LUIGI FANTELLI

Con l'intervento del pittore fiorentino, Enrico Scrovegni mirava non solo ad affermare il proprio prestigio economico, ma si proponeva anche come paladino di una cultura più aperta e attenta al reale capace di esprimere le esigenze della nuova società.

Il 6 febbraio del 1300 Enrico Scrovegni, finanziere e magnate padovano, acquistava dal nobile Manfredo Delesmanini l'intera area dell'arena romana di Padova comprendente quattro edifici, un vigneto, un frutteto, il tutto circondato da mura in parte ricavate dalle strutture romane, con due torrioncini alle due porte di accesso e confinante con il monastero dei frati Eremitani. L'edificio padronale era "murato e solarato", coperto di coppi, aveva accanto il bagno ("stupa"), sul retro affacciava una loggia e possedeva le stalle per i cavalli. Un notevole complesso quindi, già residenza di una delle più potenti famiglie padovane ma in decadenza quando Enrico, il secondogenito di Rinaldo Scrovegni – vero fautore dell'ascesa economica e sociale della famiglia nella seconda metà del Duecento – l'acquista per farne la nuova e prestigiosa dimora: la cappella dedicata alla Vergine Annunciata dell'Arena rientrava in questo disegno che, sancendo l'acquisita posizione sociale degli Scrovegni, nel contempo mirava a far tacere le ricorrenti accuse di usura, alla base della ricchezza familiare.

Di fatto già prima del 9 aprile del 1302 il vescovo di Padova, Ottobono Razzi, aveva autorizzato la costruzione in loco di una cappella che il 25 marzo del 1303, secondo una lapide oggi scomparsa, veniva consacrata. Nell'ottobre dello stesso anno Enrico Scrovegni è a Roma dove probabilmente visita papa Benedetto XI – il cardinale Nicolò Boccassino conosciuto a Padova – il quale nel marzo dell'anno seguente concede l'indulgenza a quanti avessero visitato "la chiesa della beata Vergine della Carità dell'Arena nella città di Padova". La visita romana può essere stata l'occasione anche di conoscere direttamente Giotto: certo Enrico accelera i lavori al punto che i vicini frati Eremitani il 9 gennaio del 1305 protestano con il vicario del Vescovo, attraverso il loro confratello "enzegner" fra Giovanni (l'architetto del Palazzo della Ragione), per ulteriori lavori non previsti, quali il campanile e l'ampliamento dell'edificio che da oratorio familiare diventa chiesa pubblica a più altari. Ma i tempi sono maturi per la seconda definitiva consacrazione e infatti il 16 marzo Enrico richiede al Maggior Consiglio di Venezia il prestito "de pannis sancti Marci" – probabilmente alcune reliquie del Santo – per la cerimonia che puntualmente avviene il 25 marzo del 1305, giorno appunto dell'Annunciazione.

A questa data il completamento della cappella doveva essere avvenuto, anche per la parte decorativa: ad esso infatti si rifece Gerardino, il miniatore degli Antifonari della Cattedrale di Padova, per il suo lavoro pagatogli nel 1306. Mancava ancora la dotazione per il sostentamento della cappella, che doveva essere fatta all'atto della consacrazione se non della fondazione, ma anche a questo provvede Enrico Scrovegni il 1 gennaio del 1317, assegnando alcune sue proprietà immobili.

Architettonicamente la cappella si presenta ad aula unica, pianta rettangolare, facciata a capanna con grande trifora centrale, coperta all'interno da volta a botte e illuminata da sei finestre oblunghe nella parete meridionale, terminante con un'abside rialzata poligonale sulla quale, all'esterno, insiste il campaniletto. A nord ovest è la sacrestia sulla quale successivamente venne ricavata una loggia per collegare la cappella al palazzo che fino al 1827 le era addossato: all'interno della sacrestia è la statua di Enrico Scrovegni orante. Due altari, affiancati alle pareti laterali dividono la navata in due parti, ognuna dotata di pancali: altre due mense d'altare sono ai piedi dell'arco trionfale. Il presbiterio, decorato con "Storie della Vergine" da pittore della bottega di Giotto, presenta a sua volta i seggi riservati al clero e dietro l'altare, su cui sono le statue della Madonna e il Bimbo tra due angeli di Giovanni Pisano, è il sarcofago di Enrico degli Scrovegni.

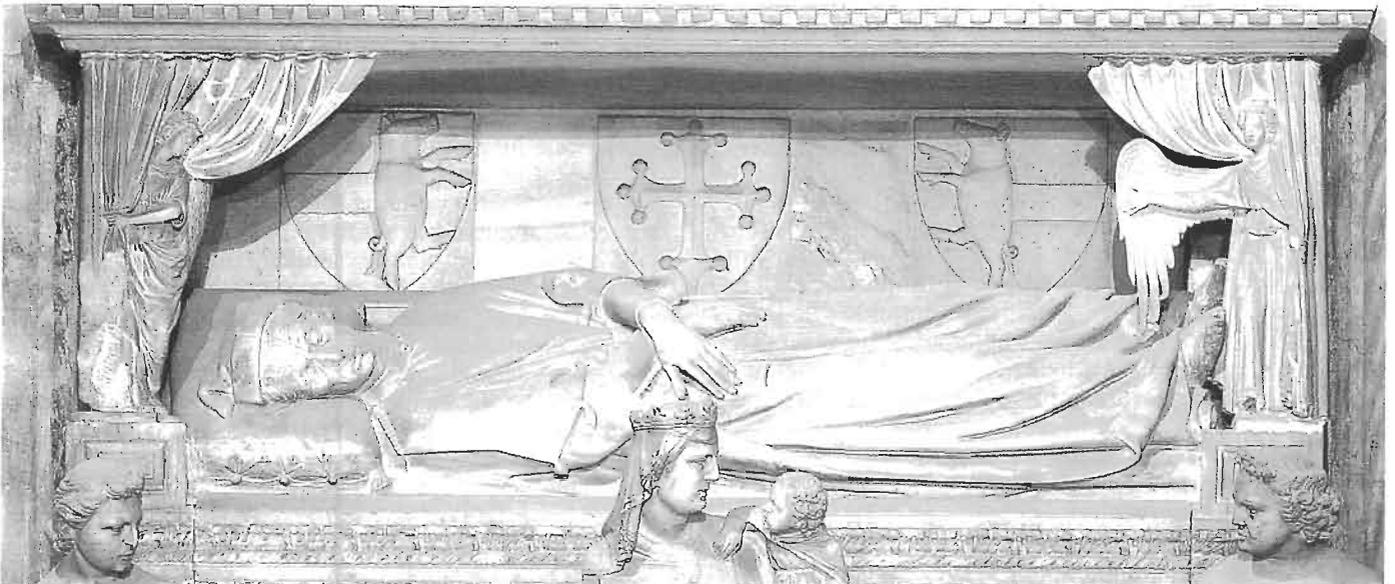
La decorazione dell'interno venne realizzata quindi da Giotto tra il 1303 e il 1305: con il Giudizio Universale della controfacciata e l'Annunciazione sull'arco trionfale il pittore sviluppa lungo le pareti laterali, a fasce sovrapposte, il ciclo delle storie di Maria e di Cristo partendo dal primo riquadro in alto a sinistra a fianco dell'arco trionfale ("Gioacchino allontanato dal tempio") e continuando con andamento a spirale fino all'ultimo riquadro in basso della parete settentrionale ("La Pentecoste"). I riquadri sono incorniciati da fasce che a loro volta si inseriscono in bordure decorate con episodi del Vecchio Testamento entro quadrilobi. Alla base corre uno zoccolo a finti marmi entro cui a monocromo sono le immagini dei Vizi e delle Virtù.

Stilisticamente il ciclo degli Scrovegni costituisce la fase della piena maturità giottesca, in cui viene raggiunto l'equilibrio tra rappresentazione spaziale e figura. Lo spazio architettonico è subordinato alla costru-

zione pittorica (che finge addirittura due cori ai lati dell'abside) e la figura tocca un'essenzialità fatta di naturalezza (espressione di affetti, sentimenti) e di maturità pittorica (colori equilibrati, senso del volume e del movimento, luce). Maturità avvertibile anche nel rapporto tra la forma e i contenuti: il ciclo si presenta straordinariamente fuso sia dal punto di vista dell'equilibrio formale (corrispondenze cromatiche e compositive) che di contenuto (corrispondenze di significati tra i riquadri e le fasce).

Chissà se in quel lontano 6 febbraio del 1300 – anno santo per la Cristianità – Enrico degli Scrovegni, comperando il fondo Delesmanini all'Arena di Padova, avrà mai pensato che la cappella che di là a cinque anni avrebbe innalzato (la seconda consacrazione avvenne puntualmente il 25 marzo del 1305) non sarebbe stata soltanto un momento dell'agognata legittimazione sociale della propria famiglia, bensì anche l'inizio di quella che sarà definita l'arte moderna. Aveva cioè lo Scrovegni coscienza della modernità di Giotto, così come l'aveva Dante quando lo ricorda nella *Commedia*? Certamente per un uomo come lui, abituato a misurare la realtà sulla base delle esigenze concrete degli affari, attento alla dimensione quantitativa e misurabile del mondo, la nuova pittura pubblicata da Giotto tra Assisi e Roma gli poteva fornire uno strumento di comunicazione efficace e efficiente (come si direbbe oggi) proprio perché svincolato oramai dal linguaggio bizantineggiante, incapace di esprimere le nuove esigenze della società moderna, urbana e realistica. Se Enrico Scrovegni cioè voleva veder riconosciuto il proprio ruolo di "nobilis et egregius miles", d'altronde questo doveva avvenire con il contemporaneo riconoscimento della propria autonomia culturale, rispetto alle classi magnatizie: il nuovo linguaggio giottesco poteva esprimere quindi la nuova dimensione culturale nella quale lo Scrovegni si identificava, fatta di praticità e insieme di una spiritualità che vede il divino incarnarsi nell'umano. La cappella, nata "pro salute suorum" – per la salvezza della famiglia – diviene racconto visivo della Salvezza dell'Umanità, visto attraverso sequenze coerenti e continue di cose reali, in spazi reali, con figure reali. L'effetto sul pubblico del tempo dovette essere forte e probabilmente questo era appunto quanto cercava Scrovegni, chiamando Giotto a realizzare il proget-

Cappella Scrovegni: tomba di Enrico Scrovegni



Statua di Enrico Scrovegni ora in restauro.

to. Ed è quindi grazie anche a lui che qui prende avvio, come ricordato, il lungo percorso dell'arte moderna, dell'arte come imitazione della realtà, un percorso che troverà soluzione di continuità solamente dopo molti secoli, con le Avanguardie storiche: con la cappella Sistina di Michelangelo, la cappella Scrovegni di Giotto resta uno dei massimi "monumenti" della civiltà e della cultura dell'Occidente.

LA RAPPRESENTAZIONE GIOTTESCA DEI VIZI E DELLE VIRTÙ

CLAUDIO BELLINATI

*Significato storico-teologico dei dipinti monocromi
lungo il perimetro inferiore della Cappella degli Scrovegni.*

Chi legge il testamento di Enrico Scrovegni (1336) ha chiare le motivazioni, per le quali costruì una cappella-oratorio entro l'Arena, da qualche tempo acquisita (1300). Doveva essere una "cappella funeraria" (forse, come quella dei genitori, nel Duomo di Padova), ove venir sepolto con i suoi di famiglia. Nel contempo, tuttavia, era anche, per sua disposizione, un "oratorio pubblico", aperto agli abitanti del circondario dell'Arena, e a quanti, padovani o meno, volessero ascoltare la "laus perennis" che veniva celebrata da una diecina di "clerici". Per sua disposizione, la cappella doveva appartenere al vescovo di Padova; mentre la famiglia Scrovegni godeva del "diritto di patronato" nella elezione del clero officiante.

Che l'intenzione di Enrico fosse anche quella di riscattare da una vecchia storia di lotte e di colpe, di cui non andava esente fin dall'epoca romana, la vecchia Arena, è più che mai palese, se ci fermiamo a leggere i versi di un'antica iscrizione, in esametri, un tempo esistente sotto la tomba dello Scrovegni, nella cappella (ove la vide lo Scardeone), più tardi rimossa e collocata all'entrata della porta principale, dal centro dell'Arena (com'è riportata da un mss. secentesco nell'archivio vescovile di Padova).

Dall'iscrizione datata 25 marzo 1303, (giorno della prima dedicazione della cappella, poi rinnovata il 25 marzo 1305, naturalmente ad affreschi ultimati risulta evidente che Enrico Scrovegni pensava già all'abbellimento pittorico della cappella (probabilmente costruita da fra Giovanni degli Eremitani; non certamente da Giotto, che ha dovuto successivamente far chiudere porte e finestre per i suoi affreschi). Infatti l'iscrizione fa cenno non soltanto alle motivazioni fondamentali della fondazione della cappella, ma anche al suo 'arredo pittorico' e in particolare per quanto attiene al ciclo di monocromi, di cui ci accingiamo a far parola, e cioè delle "Virtù" e dei "Vizi". Vi si legge pertanto che l'Arena, un tempo "plena malis" diviene nobile presenza del divino, attraverso la fondazione di una "cappella".

Si noti, fra l'altro, l'equivoco in cui sono caduti i primi storici, i quali, non conoscendo la prassi liturgica di riconsacrare un luogo sacro, quando vi fosse stato aggiunto nuovo spazio (e questo è il caso della nostra cappella, cui venne aggiunto sicuramente il presbiterio) hanno creduto che si parlasse di "due chiese"; mentre, invece, si trattava di una duplice dedicazione!

L'iscrizione preparava inoltre il pubblico ad affrontare la lettura del ciclo pittorico suddetto; non posto a caso alla base della cappella, ma invece considerato parte ineccepibile per la trattazione del tema fondamentale, voluto dallo Scrovegni, o meglio, secondo noi, da colui che fu la grande *mens* del progetto teologico: il protonotario pontificio Altegrado dei Cattanei, amico dello Scrovegni, a Roma, presso la corte di Bonifacio VIII, all'epoca del giubileo del 1300.

Il grande tema della "salvezza dell'anima, che si agitava in quel primo Trecento, non soltanto in sedi teologiche, ma anche in circoli letterari e in dispute popolari, veniva sinteticamente così proposto, nella cappella: *la salvezza viene dall'alto* (cielo stellato e medaglioni di profeti); *si realizza nelle storie di Cristo e di Maria* (i 38 riquadri dipinti); *si esplicita nella storia dell'umanità* (Virtù e Vizi). Infine si concretizza nel *Giudizio universale* con l'esito finale, e una duplice partizione: vincitori e vinti. Il tutto è già preannunciato nei due esametri, facenti parte dell'iscrizione, e così redatti: *SUCCESSIT VITIS VIRTUS DIVINA PROPHANIS // COELICA TERRENIS, QUAE PRAESTANT GAUDIA VANIS.*

Con la fondazione della cappella nell'Arena romana, finalmente riscattata dalla sua storia di soprusi e di violenze, Enrico non solo appare il 'miles', che ha conservato un *animus honestum*, ma innalza un tempio alla Madre di Dio, S. Maria della "Carità" (cioè, all'amore altissimo: si ricordi Dante, nel 33° canto del Paradiso). Questa costruzione, che si affaccia sull'Arena per la celebrazione della liturgia come *laus perennis* (la preghiera del giorno e della notte) produce un clamoroso riscatto, che la dice lunga sulla psicologia religiosa di Enrico.

Il senso di quei famosi versi, certamente veduti da Giotto, è questo: con la costruzione di una cappella e del suo altare qualcosa di nuovo è entrato nella storia della città: ai vizi, che portano lontano dal tempio cristiano (*profanus* è ciò che è contrario alla sacralità del tempio) è sottentrata la "virtus" cristiana, cioè, quella che già s. Agostino chiamava: la 'aversio a creaturis et conversio ad Deum'. Una nuova visione dell'esistenza, insomma.

Compreso tutto ciò, è più facile capire perché la sequenza delle 'Virtù' sfoci anche pittoricamente nella grande scena del 'Paradiso'; mentre quella dei 'Vizi' finisce tragicamente e pittoricamente nella perdizione eterna. La prima delle 'virtù cardinali', la *Prudenza*, parte dall'altare, quasi snodandosi nelle altre tre: *Fortezza*, *Temperanza* e *Giustizia*. Seguono, subito dopo, le

tre virtù teologali: *Fede, Carità, Speranza*. Questa impostazione è suggerita da una successione presentata da san Bernardo di Chiaravalle, e dalle sue tematiche mariane, sicuramente ben conosciute da Altegrado de' Cattanei. Sarebbe certamente mancato qualcosa di importante, nel grande tema della *storia della salvezza*, se Giotto non avesse esplicitato questa parte del soggetto, che rende così umana e così altamente spirituale la sequenza dei dipinti della cappella; ancor più leggibile nei moderni e necessari interventi, per una eloquente lettura di splendidi "conversari pittorici" del Trecento.

Se un piccolo rammarico rimane è che più non si leggano molti di quei versi, che una trentina di anni fa ancora si intuivano nella chiara grafia dell'epoca...

Tutto ciò apre un problema, che non è soltanto di conservazione ma anche di valorizzazione di un messaggio storico/teologico, di interessante valenza.

Se la realizzazione di Virtù e Vizi risponde sicuramente alla icastica traduzione pittorica di quei versi,

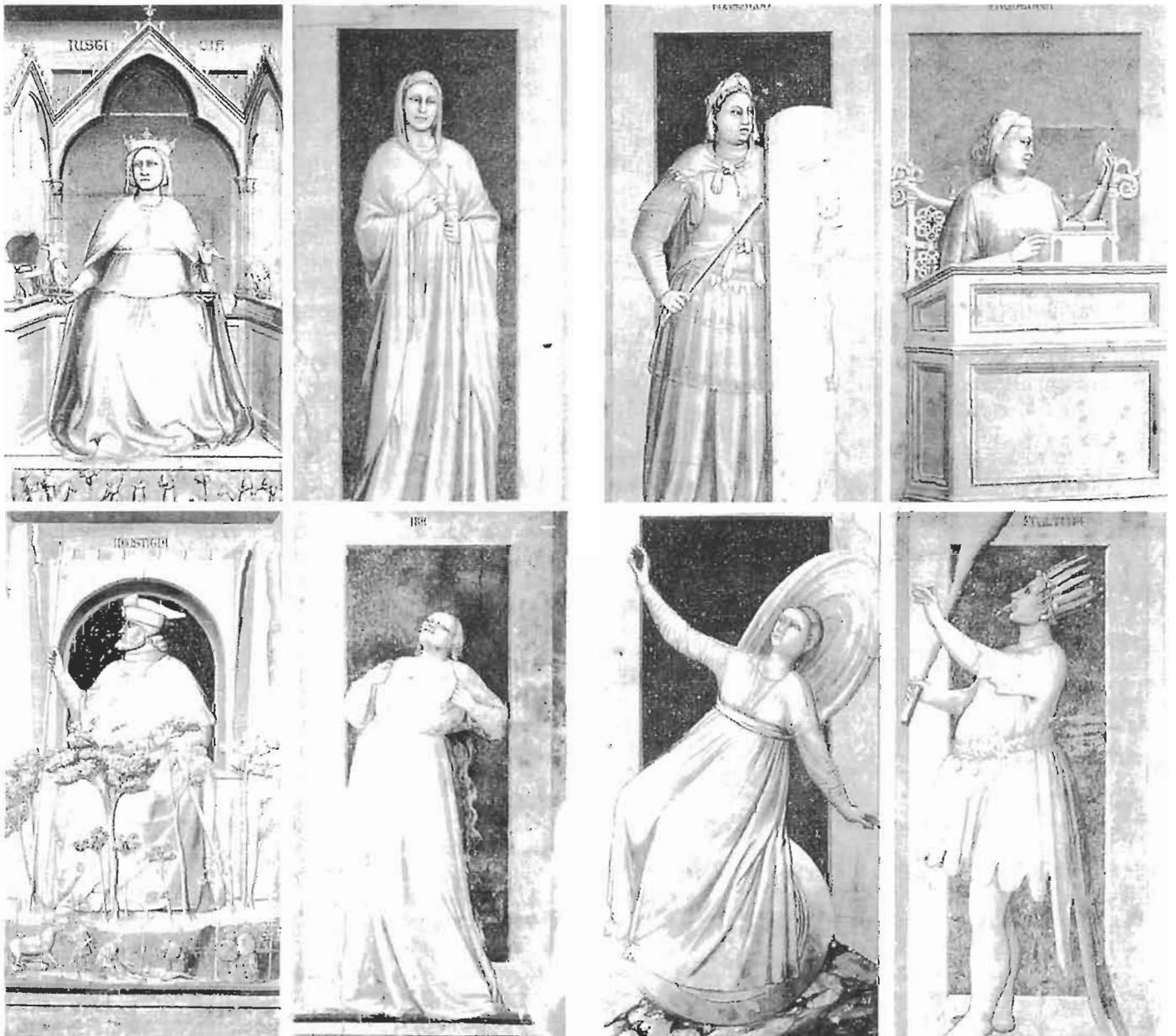
che un tempo si leggevano sotto le rappresentazioni monocrome, una domanda sorge spontanea: di chi erano quei versi? Qual è il vate che ispirò Giotto?

Già nel lontano 1975, quando ne parlai scrivendo in *Basiliche e chiese* pensavo che ci si potesse appellare ad un ambito fiorentino, dove un Andrea Pisano avrebbe immortalato nella porta sud del battistero di Firenze (1330) qualcosa di abbastanza simile a quello che Giotto aveva tratto per i suoi monocromi.

Oggi sono più portato a pensare all'influenza di quel circolo letterario di scrittori e poeti che si stringeva attorno ad Albertino Mussato. La stretta amicizia, poi, che correva tra Enrico Scrovegni, il vescovo di Padova Ottobono de' Razzi, Altegrado de' Cattanei e Bonifacio VIII mi porta a pensare che in tale accolta di "dotti" dell'epoca vada cercato l'autore di un così icastico scritto, com'è quello della lapide del 25 marzo 1303, redatto per la dedizione della costruita Cappella all'Arena di Padova.

Gli archivi padovani ci renderanno felici ancora una volta, con una sicura risposta?

□



Le quattro Virtù cardinali e gli opposti vizi, che si fronteggiano ai due lati del basamento della Cappella. La doppia serie è completata dalle Virtù teologali e dai rispettivi vizi contrari.

DANTE E GIOTTO AGLI SCROVEGNI

GIORGIO RONCONI

Il ciclo degli affreschi giotteschi e la Divina Commedia rispecchiano una impostazione teologica assai simile, rivelando punti di contatto forse non soltanto riconducibili alla loro contemporaneità.

L'ipotesi assai discussa che Dante abbia incontrato Giotto a Padova negli anni in cui questi stava dipingendo la Cappella degli Scrovegni aveva trovato credito soprattutto nell'Ottocento, tanto da spingere la municipalità nel 1865, proprio alla vigilia dell'unificazione del Veneto all'Italia, a celebrare il sesto centenario della nascita di Dante facendo erigere la sua statua accanto a quella di Giotto sotto la Loggia Amulea, in faccia al recinto del Prato della Valle, quasi a ideale completamente della corona di personaggi illustri che hanno onorato la città nel passato.

Veniva inoltre pubblicato in quell'anno il volume di studi storico-critici *Dante e Padova*, contenente fra gli altri il contributo di Andrea Gloria in cui si documentava la presenza a Padova nel 1306 di un *Dantinus q. Alligerii de Florentia* che si credette di poter identificare con il poeta. La "scoperta" aveva alimentato a tal punto la fantasia di Pietro Selvatico da spingerlo ad immaginare, in un altro contributo del volume, che Dante in quel 1306, accompagnato da Pietro d'Abano, abbia visitato la Cappella prossima ad essere ultimata scambiando consigli e cortesie col maestro fiorentino.

L'affascinante ricostruzione in chiave romanzata si appoggiava tuttavia su una testimonianza antica ed illustre: anche Benvenuto da Imola, uno dei commentatori trecenteschi della *Commedia*, chiosando i celebri versi del canto XI del Purgatorio "Credette Cimabue nella pittura/ tener lo campo, e ora ha Giotto il grido...", si era soffermato su quell'incontro, sostenendo addirittura che l'artista avrebbe ospitato il poeta in casa sua.

L'avvenimento, che a prima vista parrebbe plausibile, di fatto perde di credibilità se si considera il vezzo di raccontare di Benvenuto, solito a intercalare le notizie che incontrava nelle cronache del tempo con inserti di sapore novellistico e a rendere più attraente il suo facile latino con gustosi aneddoti che adattava alle circostanze. È quanto accade proprio nel commento al passo citato. Egli narra infatti che quando Dante domandò a Giotto come mai i suoi figli erano così brutti (*summe deformes*), mentre riusciva a raffigurare così bene i personaggi dipinti, si sentì rispondere che dipingeva di giorno, mentre i figli li concepiva di notte (*quia pingo de die sed fingo de nocte*).

Con questa risposta, ingegnosa ma non nuova, come ammette lo stesso Benvenuto indicandone la fonte: un passo dei *Saturnali* di Macrobio (l'episodio si ritrova anche in una lettera del Petrarca: *Fam.* 5,17), il commentatore dantesco giustifica l'omaggio nella *Commedia* all'arte di Giotto, ma null'altro aggiunge sui due protagonisti. Viene da pensare a questo punto che egli non abbia mai visitato la cappella Scrovegni, di cui fornisce soltanto un generico cenno logistico ("unam cappellam in loco ubi fuit olim theatrum, sive harena") senza fornire altri particolari.

Eppure non sono poche le affinità ispirative che collegano i due artisti proprio nella concezione dei rispettivi capolavori, così da renderli, pur nella diversità dell'impostazione, in certo senso complementari. Giotto rappresenta un viaggio terreno attraverso le grandi tappe che hanno caratterizzato la storia della Salvezza. Dante un viaggio ultraterreno tra coloro che l'hanno accolta o l'hanno respinta; l'uno narra l'intervento di Dio, tramite Maria, per redimere l'umanità in vista di una felicità eterna, l'altro la risposta definitiva dell'uomo a quella chiamata. Anche le due rappresentazioni del creato, pur differenziandosi, rispecchiano la medesima concezione teologica. L'universo di Giotto è interamente racchiuso nella sua cappella, immaginata come un grande edificio che simboleggia la creazione, entro il quale si svolge l'intera vicenda dell'umanità, dalla venuta di Cristo col mistero dell'incarnazione e della redenzione, al suo ritorno glorioso alla fine dei tempi. L'universo di Dante si dilata oltre i confini terrestri, ma per proiettare in chiave di assoluto la sorte dei singoli individui, artefici con il loro operare di quell'eterno destino.

L'esperienza del divino rimane per entrambi misteriosa, traducibile solo attraverso il simbolismo biblico della luce. Dante si sforzerà di esprimerne l'essenza alla fine del suo viaggio, Giotto tenterà di realizzarla figurativamente fin dall'inizio del suo racconto, sfruttando un'apertura posta sopra l'arcata che sta di fronte all'ingresso. Immagina infatti che da quella finestrella Dio si affacci sulla grande fabbrica del creato per entrare nella storia dell'umanità e realizzare l'alleanza annunciata dai profeti. Questa rappresentazione si sviluppa in due momenti distinti, che segnano i capisaldi



1. L'Eterno Padre in trono nell'atto di inviare l'arcangelo Gabriele. Figura dipinta da Giotto sul battente della finestrella che in origine dava luce alla Cappella, simboleggiante la "porta" del Paradiso.

della rivelazione cristiana, l'alfa e l'omega di tutta la vicenda umana. Il primo momento è reso con l'immagine dell'Eterno Padre in trono, dipinta sul battente della finestrella, che realizza il suo progetto di generare il Figlio inviando l'arcangelo Gabriele alla Vergine (fig. 1). Il momento finale è riassunto sulla parete opposta, dove compare il Redentore in veste di giudice. In origine egli veniva illuminato da un fascio di luce proveniente dall'apertura sopra accennata, simboleggiante la sorgente divina. Questa luce, dirigendosi sul Cristo, rendeva più splendente la mandorla iridata che l'avvolgeva, irradiandosi particolarmente da tre piccoli specchi rotondi posti sull'aureola del suo volto, ben evidenziati dal recente restauro (fig. 2).

L'incarnazione del Figlio di Dio ha anche per Dante un valore discriminante per la storia dell'umanità. Dai frutti della redenzione sono infatti esclusi quanti, a differenza del popolo eletto, non hanno sperato nella venuta di Gesù. La salvezza negata ai pagani sarà uno dei problemi che maggiormente angosceranno il poeta fin dai primi canti dell'*Inferno*, spingendolo ad ideare un apposito luogo senza pene, il limbo appunto, per chi non conobbe il cristianesimo, ma anche a concepire la possibilità di applicarla a quei personaggi dell'antichità che, come Traiano e Rifeo troiano, non si adagiarono su credenze fallaci, ma confidarono nella imperscrutabile giustizia divina. Per l'etica antica infatti erano sufficienti le sole virtù naturali a formare l'uomo perfetto. Ma la dottrina tomistica insegnava che senza la grazia divina non era possibile raggiungere la perfezione e che per la salvezza dell'anima non bastavano le buone disposizioni sintetizzate nelle quattro virtù cardinali, ma che occorre anche le tre virtù teologali, come spiegherà Virgilio nel canto di Sordello. Giotto si atterrà a questa norma nella sua rappresentazione allegorica delle Virtù sul basamento della Cappella, disponendole nell'ordine crescente sul lato destro, mentre sul lato sinistro raffigurerà i vizi contrari ad ognuna.

Chi sosta nella Cappella, prima ancora di sollevare lo sguardo ai riquadri superiori, si sente attratto da queste quattordici figure, ciascuna contraddistinta dagli attributi simbolici più idonei a caratterizzarla, che gli stanno dinanzi quasi per invitarlo a riflettere sulla propria esistenza terrena. Lo spazio su cui si muove diventa metafora della vita stessa, che lo pone di fronte alle scelte che determineranno il suo futuro, come avviene nel mitologico esempio del bivio tra bene e male così spesso ripreso dalla letteratura medievale. I due percorsi simboleggiati ai lati conducono infatti l'uno alla salvezza, l'altro alla perdizione, specularmente rappresentate sulla parete d'ingresso nella scena del Giudizio.

Anche Giotto dunque, come Dante, ha voluto porre alla base della sua ideazione pittorica l'uomo pellegrino, guidato nel mondo dalle virtù cardinali (le "quattro stelle" ricordate all'inizio del *Purgatorio*, che tutti dovrebbero naturalmente possedere), ma che al tempo stesso non può rinunciare alle tre virtù cristiane per eccellenza. Quest'ordine di successione trova riscontro anche alla fine della cantica, laddove Dante presenta le prime quattro come "ninfe" ("noi qui siam ninfe ed in ciel siamo stelle") che fungono da ancelle di Beatrice, simbolo della Rivelazione divina. Ed infatti per penetrare nel suo sguardo, in cui si riflette il mistero trinitario, esse indicano al poeta altre tre figure femminili danzanti dall'altra parte del carro allegorico, che simboleggiano le virtù teologali (fig. 3), "le tre di là che miran nel profondo" (*Purg.* XXXI, 106-111).

I vizi che Giotto contrappone alle sette virtù non sono esattamente gli stessi che i penitenti scontano nei gironi del *Purgatorio*. Dante preferisce infatti ricorrere per il suo ordinamento ai sette vizi capitali, contrappo-ndoli alle sette virtù ricavate dalle beatitudini evangeliche secondo un rapporto che trova conferma nella letteratura dottrinale del tempo, in particolare nel trattato *De quinque septenis* di Ugo da San Vittore, in cui si propongono ben cinque serie di sette (sarebbero sette, oltre le virtù e i vizi, le beatitudini, le invocazioni del Padre Nostro, i doni dello Spirito Santo). La scelta dantesca non solo si adattava meglio al fine didattico del poema, ma obbediva al diverso criterio adottato per la

2. Il Redentore al centro della scena del Giudizio Universale. Sono ben visibili nell'aureola i tre cerchietti metallici applicati per irradiare la luce.



seconda cantica, non più fondato sulla giustizia, limite imposto dalla moralità pagana, seguito nell'Inferno, ma sul perdono, che risponde alla legge suprema dell'amore, vero termine di paragone delle azioni umane, come viene illustrato nei canti centrali del Purgatorio e dell'intera *Commedia*.

La differente classificazione comportava dunque una diversa tipologia di vizi, che solo in pochi casi coincide, come per l'ira e per l'invidia. Ne consegue che anche la sequenza delle virtù risulta diversa, ispirandosi alla serie delle beatitudini evangeliche, che trovano il loro naturale compimento negli esempi di Maria, indicata dalla mistica medievale come modello di tutte le virtù (già Corrado di Sassonia nello *Speculum Beatae Mariae Virginis* aveva messo a raffronto le virtù di Maria coi vizi capitali).

Il rilievo del ruolo di Maria è un altro punto di contatto fra le due ideazioni. Nella Cappella a lei dedicata questo ruolo è ampiamente illustrato sia attraverso gli annunci profetici, sia nella rappresentazione delle vicende legate alla sua nascita e alla vita di Gesù. Nella *Commedia* questa centralità è resa operante fin dall'inizio. È Maria infatti a prestare soccorso per prima al poeta, sollecitando l'intervento delle altre due "donne benedette", ed è ancora Maria ad essere invocata alla fine del poema perché mediante la sua intercessione sia concessa a Dante la visione di Dio.

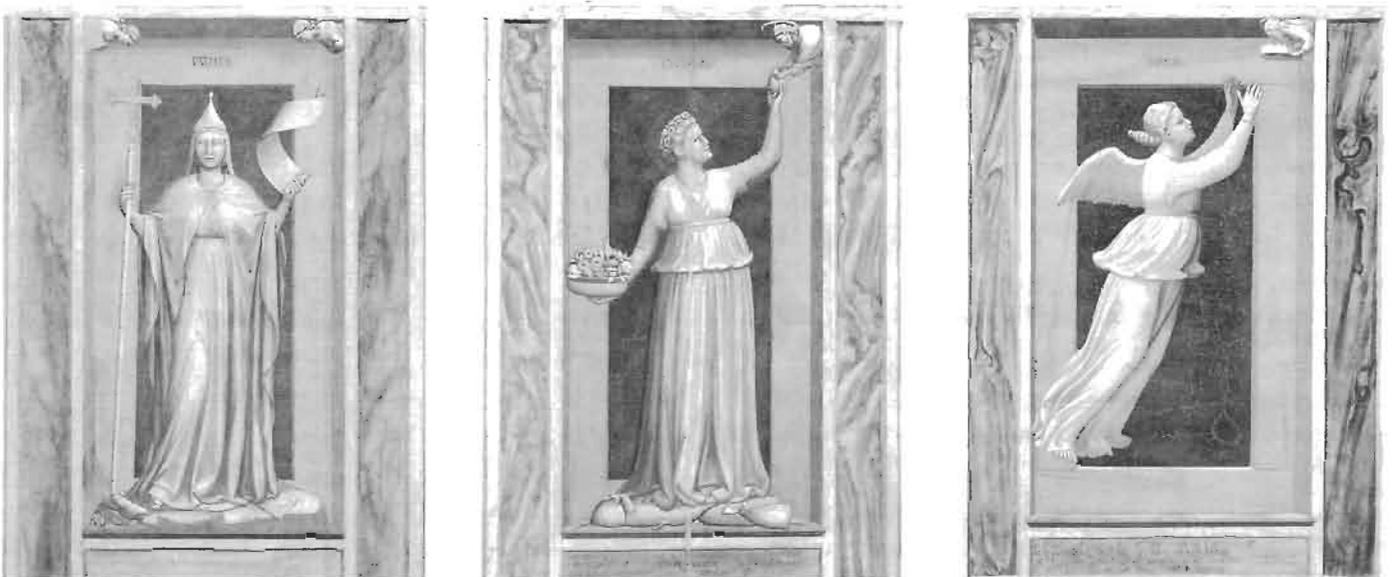
C'è tuttavia un episodio della vita di Maria che accomuna l'artista e il poeta. È la scena dell'Annunciazione, che entrambi descrivono attenendosi alla iconografia tradizionale. Ma mentre Giotto dipinge i due protagonisti, evidenziandoli ai due lati dell'arco absidale, Dante immagina di vederli scolpiti sulla parete del girone d'inizio del Purgatorio vero e proprio, come primo esempio di umiltà. Fa anzi di più. Nel descrivere la scena, realizzata dall'Artista sommo, entra in gara con l'arte del tempo immaginando i due protagonisti nell'atto di dialogare, come se l'evento si compisse realmente davanti ai suoi occhi. La perfezione di quel riquadro (è il primo di una serie, che si compirà nel canto XII con la drammatica rappresentazione degli esempi di superbia punita, intagliati sul pavimento del girone) spinge il poeta ad esclamare che non solo il famoso scultore greco Policlete, ma la stessa natura "li avrebbe scorno" (*Purg.* X, 32-33).

Il realismo figurativo è un altro elemento che avvicina la pittura di Giotto alla concezione estetica di Dante. Per entrambi l'arte, frutto dell'intelletto e dell'agire dell'uomo, è sentita, secondo la tradizione aristotelica, come imitatrice della natura, che a sua volta è prodotto e specchio di Dio. L'uomo quindi, operando nei diversi campi, comprese le attività artistiche, partecipa indirettamente all'azione stessa del Creatore, come viene spiegato nel canto XI dell'*Inferno*, dove si afferma che anche l'arte, in quanto espressione dell'ingegno umano, "a Dio quasi è nepote" (*Inf.* XI, 105).

Un interessante raffronto col realismo dantesco ci viene offerto dalla fantastica rappresentazione delle scene infernali che Giotto ritrae con straordinaria ed estrosa vivacità nella parete d'ingresso della Cappella. L'artista in verità non si era proposto di descrivere minutamente l'inferno, ma di illustrare il Giudizio finale, che gravita intorno alla figura di Cristo trionfante, sovrastato dalle schiere angeliche e attorniato dagli apostoli in trono, chiamati a giudicare le tribù d'Israele, secondo la promessa evangelica. Ai suoi piedi una grande croce, da strumento a simbolo di redenzione, divide le schiere degli eletti dalla folla dei dannati.

L'affresco si ripartisce così in due scenari contrapposti: a destra le schiere ordinate dei salvati, rivolti alla croce redentrice; a sinistra il disordinato precipitare dei dannati avvolti da lingue di fuoco e sospinti dai diavoli verso quattro bolge straripanti di corpi umani che invano cercano di svincolarsi dai loro aguzzini. Al centro di questa scena apocalittica sta l'imponente figura di Lucifero che divora i dannati servendosi anche di quattro bocche mostruose che spuntano alle sue spalle. Attorno a lui altri diavoli sottopongono i malcapitati ad atroci e raccapriccianti tormenti. È questa la zona dell'affresco dove l'invenzione giottesca si sbizzarrisce maggiormente, indugiando sulla rappresentazione di alcune punizioni, legate a diverse varietà di peccati (lussuria, violenza, simonia, frode) e di peccatori (chierici e monaci, vescovi e re...).

La crudezza dei tratti suscita spontaneamente il ricordo dell'altro Inferno. Come Dante, anche Giotto descrive le scene con un moralismo senza ritegni e falsi pudori, specie nell'esibire l'avvilente nudità dei corpi, destituiti di ogni dignità e perfino martoriati negli orga-



3. Le tre Virtù teologali, che nell'ordinamento giottesco si succedono alle quattro Virtù cardinali sullo basamento di destra della Cappella.



4. La rappresentazione giottesca dell'Inferno, dominata dalla figura di Lucifero, sul lato sinistro della controfacciata.

ni sessuali, a sottolineare la componente di lussuria presente nella disposizione peccaminosa (fig. 4). Certo, il racconto di Dante è assai più sostenuto e complesso rispetto alla sommaria e impressionistica raffigurazione dei castighi corporali descritta nell'affresco. Il dramma e l'orrore rimangono una nota forte d'insieme, senza possibilità di articolarsi come in Dante in una serie ordinata di situazioni e in personaggi ben definiti, sottoposti alla giustizia divina.

Un rapporto caratterizzato da altrettanta ricchezza umana e psicologica può semmai ritrovarsi nelle grandi scene in cui Giotto descrive gli episodi legati alla vita di Maria e di Gesù nelle pareti laterali della Cappella. Qui artista e poeta sono ancora una volta avvicinati per l'intensità della rappresentazione, capace di trasmettere, sia pure nella diversità dei linguaggi, una carica di emozioni che non ha pari nella cultura del tempo. Il confronto varrà specialmente per il *Purgatorio*, che, lungi dalla fosca drammaticità infernale e al tempo stesso dall'ineffabilità del *Paradiso*, è percorso da un ritmo più disteso e pacato, riscontrabile perfino in certe tonalità del pae-

saggio, allietato dalla luce solare, e più ancora nel carattere dei personaggi, avvolti in un'aura di attesa e di mistero che li avvicina alla ieratica fissità di certe figure giottesche. Si pensi, ad esempio, alle similitudini che Dante introduce per descrivere la sua terza sosta, all'inizio dell'ultima salita al Paradiso terrestre. Qui egli ritrae una situazione che presenta molte analogie col sogno di Gioacchino, sia per l'ambientazione (le capre, il pastore "che 'n su la verga/ poggiato s'è e lor di posa serve", l'"alta grotta" che avvolge tutta la scena: cfr. *Purg.* 27, 76-87), sia per quel clima di silenzio e di raccoglimento interiore in cui è sospesa la scena, preannuncio in entrambi i casi di un'esperienza mistica attraverso il sogno profetico dei due protagonisti (fig. 5).

Le analogie finora rilevate, legate a riscontri tematici e dottrinali riconducibili in buona parte al tenore spirituale e culturale del tempo, per quanto suggestive ed emblematiche, non sono sufficienti a provare un rapporto ispirativo diretto fra i due capolavori. Tuttavia l'ipotesi accennata all'inizio sulla presunta visita di Dante alla Cappella in presenza, o piuttosto in assenza, di



5. *Il sogno di Gioachino. L'atmosfera sospesa che avvolge la scena è preannuncio di un'esperienza mistica. Come avverrà in Dante nel Purgatorio.*

Giotto, benché di fatto sia priva di una documentazione sicura, contiene più di un elemento che induce a ritenerla assai probabile. Difficile pensare che Dante abbia potuto attingere dalle scene infernali di Giotto, che pure manifestano un non dissimile realismo fantastico, specie nella rappresentazione della possente ed inerte bestialità di Lucifero divoratore di corpi umani; né tantomeno è possibile supporre il contrario, anche per ragioni cronologiche. Più plausibile invece è ipotizzare che Dante abbia messo a frutto qualche ricordo di quella visita nell'ideazione del *Purgatorio*, adottando lo schema dei vizi contrapposti ad altrettante virtù che, benché rispecchi una diversa impostazione dottrinale, fa leva sulla medesima scala di valori e sulla medesima interpretazione del significato della vita e delle libere scelte dell'uomo. Forse proprio il richiamo a quello schema figurativo può averlo spinto a introdurre il ricordo di Giotto all'inizio del suo percorso penitenziale, caratterizzato dagli esempi scolpiti nel marmo e disposti ad altezza d'uomo lungo i fianchi della montagna. Il modello giottesco infatti, che Dante poi complica immaginando anche sul pavimento del girone altre scene di superbia punita, lungi dallo svolgere una semplice funzione decorativa, è dettato dalle stesse esigenze parenetiche, rese ancor più calzanti dal tentativo di dare vita a quelle immagini, come se fossero reali, effetto che Giotto cerca di ottenere dipingendo, o meglio, scolpendo col colore le sue figure su un fondale in marmorino, lo "stucco romano", per farle apparire più vere.

Ma è nella scena già ricordata dell'Annunciazione in cui la descrizione dantesca si rispecchia più fedelmente nell'affresco degli Scrovegni. Si direbbe che il poeta sia entrato in gara con l'artista imitandolo non solo nella disposizione peraltro tradizionale dell'Angelo, alla sinistra della Vergine, ma anche nel particolare del cartiglio che il messo stringe nella mano (fig. 6), in cui era sancito il patto divino di alleanza con l'umanità che si stava realizzando attraverso Maria, il "decreto / de la molt'anni lagrimata pace / ch'aperse il ciel suo lungo divieto" (*Purg.* 10, 34-36). Il motivo ispiratore centrale della Cappella rivive così tradotto per immagini anche nel

cuore della *Commedia*, nel girone in cui il poeta stesso espia la propria superbia meditando sulle parole di Oderisi intorno alla vacuità dei valori e dei meriti terreni, anche se derivanti dall'esercizio di nobili attività, come l'arte e la poesia. In questo contesto negativo incontriamo l'elogio di Giotto, che "ha ora il grido" – fa dire Dante al miniatore di Gubbio – sopravanzando Cimabue, così come aveva "tolto l'uno a l'altro Guido / la gloria della lingua" e già si preparava "chi l'uno e l'altro caccerà del nido" (*Purg.* 11,94-99). Dante alludeva a se stesso, ma lascia intendere che anche la sua fama, nella dimensione dell'eterno, era passeggera. Viene insomma ribadito l'inesorabile limite di ogni operazione dell'ingegno umano. Il richiamo va ancora al canto precedente e a quella scena di umiltà impersonata da Maria che, proprio per essere eseguita dall'Artista divino, non era raffrontabile con nessun tentativo di rappresentazione realizzato dall'uomo. Non solo Policeteo, ma anche Giotto "li avrebbe scorno".

Il riconoscimento delle qualità artistiche di Giotto non poteva trovare una collocazione più pertinente e al tempo stesso più consonante con tema generale del canto. Non siamo indotti per questo a supporre un rapporto di amicizia fra i due. Certo il rispetto e l'ammirazione da parte del poeta ci fu, nonostante la diversità dei caratteri e soprattutto delle vicende di vita. A legare saldamente i due personaggi, più dei possibili accostamenti anagrafici o dei supposti e improbabili incontri, sono piuttosto i loro capolavori, che vincendo le "etati grosse" tuttora si impongono all'ammirazione universale. □



6. *L'arcangelo Gabriele nella scena dell'Annunciazione. Si noti nella mano sinistra il particolare del cartiglio recante il patto della divina alleanza.*

L'ATTIVITÀ PADOVANA DI GIOTTO PER I MINORI DEL SANTO

ENRICA COZZI

Gli affreschi della sala capitolare, dell'andito e delle cappelle radiali provano una presenza nella nostra città di Giotto e della sua bottega in anni anteriori e posteriori alla realizzazione del ciclo degli Scrovegni.

Se celeberrima è la terzina che Dante dedica a Giotto nell'XI canto del *Purgatorio*, parimenti notissime sono altre due testimonianze antiche, che attestano della vastissima fama goduta già presso i contemporanei da Giotto: vale a dire la menzione che Francesco da Barberino nei *Documenti d'amore* fa dell'*Invidia* dipinta nello zoccolo della cappella Scrovegni e il passo che compare nella *Compilatio chronologica* di Riccobaldo Ferrarese (opere entrambe solitamente datate verso il 1312-1313). Quest'ultima testimonianza assume una rilevanza perspicua: il notaio ferrarese Riccobaldo – che sappiamo trovarsi a Padova nel 1293 e poi di nuovo in anni imprecisati fra il 1308 e il 1313 – offre infatti, da fruitore diretto, la prima informazione che sia stata lasciata sull'attività pittorica di Giotto, con esplicito riferimento, oltre che alla cappella di Enrico Scrovegni, alle opere eseguite per le chiese francescane di Assisi, di Rimini e di Padova.

Fortunatamente della decorazione di Giotto e bottega al Santo di Padova sono giunte sino a noi – seppure in modo molto frammentario – varie testimonianze pittoriche (alcune note, altre decisamente meno note, per non dire pressoché inedite), sopravvissute in vari punti della chiesa e del complesso conventuale francescano. E precisamente: nel sottarco della cappella di Santa Caterina; nella sala capitolare; nel cosiddetto “andito”, cioè un locale adiacente a quest'ultima, che mette in comunicazione il chiostro del Capitolo con quello del Noviziato.

Quanto alla cappella di Santa Caterina (o delle Benedizioni, la prima a destra del deambulatorio), la decorazione ad affresco di Giotto è ora limitata all'imbotte dell'arco di ingresso, che presenta una fascia con busti di *Sante* entro comparti polilobati, purtroppo pesantemente coperte da ridipinture ed estesi rifacimenti. È dunque ovvio che il giudizio che si può esprimere è fortemente condizionato da tale stato di conservazione (mancandomi inoltre una visione ravvicinata dei murali, da impalcature, così come del resto per quelli della sala del Capitolo). Al di là di questa doverosa premessa, anche solo giudicando dai brani meglio leggibili nelle foto, non mi pare possano sussistere dubbi sull'autografia di Giotto. Tali affreschi sono stati

studiati specie da Francesca Flores d'Arcais, che nei suoi interventi oscilla da una datazione immediatamente posteriore al 1305 (ultima fase di decorazione dell'Arena), ad un momento precedente l'Arena stessa, verso il 1303 se non addirittura prima: la conoscenza del pittore fiorentino da parte di Enrico Scrovegni sarebbe dunque avvenuta al Santo, ipotesi avvalorata dal fatto che il giuspatronato della cappella di Santa Caterina sarebbe appartenuto agli Scrovegni. Nel catalogo della recentissima mostra padovana dedicata a *Giotto e il suo tempo* anche Vittorio Sgarbi è propenso “a riconoscere il primo intervento padovano di Giotto proprio nel Convento del Santo e quindi certo prima del 1303”.

La decorazione ad affresco di maggiori dimensioni e finora meglio conosciuta ed indagata dalla critica è senz'altro quella del Capitolo, la cui riscoperta e messa in luce data tra la metà dell'Ottocento e l'inizio del secolo scorso. Anche tali affreschi sono bisognosi di adeguate indagini conoscitive legate ad operazioni di restauro.

Come di norma nelle sale capitolari degli ordini mendicanti, al centro dell'ambiente era dipinta una *Crocefissione* (fig. 1), di cui sussiste un intensissimo gruppo di personaggi maschili in piedi in primo piano e dietro un gruppo di soldati a cavallo. All'estremità sinistra della stessa parete è pervenuta sino a noi la *Stigmatizzazione di san Francesco*, cui fa riscontro all'estremità destra l'episodio del *Martirio dei protomartiri francescani a Ceuta* (fig. 2). I lati brevi ospitano figure di *Santi francescani e Profeti*, recanti lunghi cartigli, che si fronteggiano entro nicchie con evidenza plastica, in un pausato apparato architettonico, sottolineato da una cornice di mensoline prospettiche in alto: *Santa Chiara*, *San Francesco*, *Santa Caterina(?)*, un *Profeta*, *San Giovanni Battista*, il *Profeta Davide*, sul lato nord (fig. 3); il *Profeta Isaia*, il *Profeta Daniele*, *Sant'Antonio* e la figura della *Morte*, sul lato sud.

La fortuna critica relativa a tali affreschi è molto ampia e verte sulla questione attributiva, che coinvolge com'è ovvio anche quella cronologica. Assai sinteticamente possiamo dire che, se dopo l'entusiasmo seguito alla scoperta è prevalsa l'assegnazione a Giotto, la critica più recente si è invece dimostrata più propensa a declassare il ciclo, attribuendolo a “bottega di Giotto”.



1. Padova, Basilica del Santo, Sala Capitolare: *Crucifixione (part.)*.



2. Padova, Basilica del Santo, Sala Capitolare: *Martirio dei francescani a Ceuta (part.)*.

Personalmente sono convinta che si tratti dell'opera di Giotto, ovviamente coadiuvato dalla sua bottega (secondo le modalità legate alla prassi esecutiva di un cantiere pittorico dell'epoca, ben s'intende). È possibile indicare tutta una serie di riferimenti (vuoi iconografici, che stilistici e tipologici), strettamente legati a murali di Giotto, che trovano precisi paralleli con gli affreschi del Santo (segnatamente ad Assisi, sia nella basilica superiore che in quella inferiore; ma ancora in molte tempere su tavola, a partire dalla pala del Louvre con le *Stimmate di san Francesco*). Rispetto alla cappella Scrovegni, mi pare che il punto di stile sia decisamente più maturo (invito a confrontare, ad esempio, i tipi fisionomici dei sacerdoti nella *Crucifixione* al Santo, con l'analogo gruppo nella *Cacciata dei mercanti dal tempio* all'Arena) e porti decisamente verso la Cappella della Maddalena nella basilica inferiore assisiata (1307-1308 circa). È attorno a questa data che a mio giudizio va posta la decorazione della sala capitolare di Padova, cioè dopo la cappella Scrovegni e presumibilmente poco prima del ciclo astrologico (andato perduto) nel Palazzo della Ragione. Un preciso termine *ante quem* penso debba essere considerato l'anno 1310, quando cioè proprio a Padova si tiene il Capitolo generale dell'Ordine.

Ma esiste al Santo un ulteriore ambiente con affreschi attribuibili a Giotto e bottega, praticamente quasi inediti (se si eccettua un fascicoletto edito postumo a Milano nel 1951 del conte Nicolò de Claricini Dornpacher, per lunghi anni Presidente della Veneranda Arca, che riporta varie foto degli affreschi



3. Padova, Basilica del Santo, Sala Capitolare: Profeta Davide.

nella collocazione originaria, nonché una serie di disegni e grafici). Tali affreschi, messi in luce tra il 1926 e il 1935, sono stati strappati nel 1979 e poi conservati in deposito; solo lo scorso anno sono stati riasssemblati e ricollocati in loco.

Tutte le pareti di questo ambiente, di non ampie dimensioni e originariamente coperto da soffitto piano, erano affrescate; in particolare sulle due pareti lunghe si fronteggiavano un *Albero francescano* a nord e un *Lignum vitae* a sud (fig. 4). Quest'ultimo è di estremo interesse, poiché costituisce una sorta di prototipo di siffatto tema iconografico, che incontrerà ampia fortuna lungo tutto il Trecento: prototipo, nella cui ideazione non può non essere stato coinvolto Giotto (da sempre legato alla committenza francescana), con l'elaborazione figurativa di un'immagine preguata di forza visiva insita nel testo letterario del *Lignum vitae* di san Bonaventura, che racconta dodici tappe della vita di Cristo nei capitoli dei dodici misteri della redenzione, disposti visivamente come il tronco, i rami, le foglie e i frutti di un albero.

Oltre che dal punto di vista iconografico, i frammenti padovani (purtroppo in cattivo stato di conservazione) sono importanti anche sotto il profilo stilistico, in quanto proprio in essi si può a mio avviso riconoscere la più antica tra le opere eseguite da Giotto e bottega per i minori di Padova, nei primissimi anni del Trecento.

Si rammenti, in conclusione, che pure le fonti letterarie più importanti, invariabilmente, ricordano l'opera di Giotto al Santo. Da Vasari (1568) a Marcantonio Michiel, da Ghiberti a Michele Savonarola, il quale nel *Commentariolus de laudibus Patavii* verso il 1440 scrive: "Capitulumque Antonii nostri etiam sic ornavit, ut ad haec loca et visendas figuras pictorum advenarum non parvus sit confluxus". Ma soprattutto, come abbiamo ricordato in esordio, la testimonianza di Riccobaldo Ferrarese, un contemporaneo di Giotto che in quel torno di anni si trovava a Padova, il quale annota: "Joctus pictor eximius florentinus agnoscitur. Qualis in arte fuerit testantur opera facta per eum in ecclesiis minorum Assisii Arimini Padue et in ecclesia Arene Padue". □

Per l'argomento nel suo complesso, qui presentato in modo forzatamente sintetico, nonché per la bibliografia relativa, mi permetto di rinviare al mio intervento su *Giotto e bottega al Santo: gli affreschi della sala capitolare, dell'andito e delle cappelle radiali*, di imminente pubblicazione negli Atti del Convegno su *Cultura, arte e committenza al Santo nel Trecento*, Padova, Sala dello Studio Teologico al Santo, 24-26 maggio 2001 (numero monografico della rivista "Il Santo").



4. Padova, Basilica del Santo, Andito: Profeta Geremia (part. del *Lignum vitae*).

LA CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI: SALVAGUARDIA E FRUIZIONE

DAVIDE BANZATO

*Gli interventi di restauro hanno contenuto i rischi del degrado,
ma la conservazione
del monumento impone un uso più oculato
attraverso più rigide norme che regolino l'afflusso dei visitatori.*

Come è noto la Cappella degli Scrovegni è il più importante monumento della città di Padova e costituisce il perno sul quale ruota tutta una serie di situazioni culturali e turistiche incentrate sul prestigioso nome di Giotto.

Quello che ci viene riconsegnato, valorizzato dal restauro, è un capolavoro che, come si è più volte e da più parti ripetuto, continua la sua esistenza grazie all'impegno che viene profuso per il mantenimento di un equilibrio delicato. Si tratta di un sistema di conservazione che, in certi suoi fattori, può sembrare addirittura ovvio: chiunque si può facilmente rendere conto che la perfetta tenuta di tutti gli elementi architettonici va sempre osservata con la massima attenzione, che la regimentazione delle acque meteoriche deve essere oggetto di costante manutenzione, che la superficie del colore necessita periodiche revisioni. Sussiste però tutta una serie di circostanze di rischio non percepibili a occhio nudo, ma per questo non meno pericolose, che sono legate alla qualità dell'aria all'interno dell'edificio.

Va ricordato che questo si trova inserito nel contesto di un ambiente urbano che, da molto tempo, ai naturali fattori di degrado di ogni manufatto ne aggiunge altri creati dall'uomo e legati all'inquinamento. I rilievi scientifici preliminari all'intervento hanno dimostrato che, negli anni nei quali l'accesso del pubblico avveniva dalla porta collocata nella facciata, oltre al verificarsi di continue brusche e dannose variazioni del microclima interno, entravano insieme ai visitatori fattori inquinanti e polveri si depositavano sugli affreschi determinando così la formazione di sali. Solfati e nitrati, principalmente, alterano i materiali costitutivi dell'opera e la loro cristallizzazione sulla superficie dipinta ne provoca la distruzione.

Il restauro ha certo contenuto la pericolosità della situazione ma non ha potuto eliminarla del tutto. Si fa chiara la coscienza che alcuni dei principali rischi che il monumento corre sono legati ai flussi e alla gestione delle visite.

Per cercare di mantenere stabile il microclima e ridurre l'entrata di fattori inquinanti è stato realizzato un impianto di trattamento dell'aria. Questa, oltre a venire filtrata e dotata della corretta percentuale di umidità, è mantenuta in leggera sovrappressione rispetto all'ambiente esterno in modo che da fuori non si crei una corrente verso l'interno. L'impianto corre al di

sotto di una pedana che, oltre a dare spazio alle bocchette di fuoriuscita dell'aria, garantisce il passaggio dei visitatori in una zona transennata, ricoperta da uno speciale tappeto che evita la diffusione delle polveri. Inoltre il corpo tecnologico attrezzato di accesso, oltre a permettere la gestione dei flussi di pubblico, funge anche da ambiente di decantazione per le polveri portate dai visitatori, evita gli improvvisi sbalzi di temperatura e umidità e riduce fortemente l'ingresso nella Cappella degli elementi di degrado, come è stato dimostrato dai monitoraggi eseguiti prima dell'avvio dei lavori di restauro. L'impianto di trattamento dell'aria, anche per non dar luogo a forti scompensi nel caso di episodiche disfunzioni, è stato tarato per mantenere una situazione tale da evitare fenomeni di condensa. Si è lavorato in funzione del mantenimento di un microclima stabile prevedendo la presenza contemporanea di un massimo di venticinque persone.

Nascono qui i problemi di fruizione. Non sempre è facile far capire a persone, magari venute da lontano e proprio per vedere gli Scrovegni, che queste misure sono state prese per salvaguardare l'integrità del monumento. Ci troviamo ancora una volta nella situazione di un'opera nata per il privilegio di pochi alla quale tutti vogliono avere accesso. Anche se, grazie all'esteso orario di apertura e all'efficienza del sistema di prenotazione, si riesce a garantire l'entrata a un massimo di mille persone a giorno. Questo quantitativo peraltro notevolissimo non è sufficiente, soprattutto nei periodi di più fitta presenza, a esaurire tutte le richieste. Il desiderio diffuso di vedere il monumento nella nuova veste conferitagli dal restauro è imperioso; la campagna condotta sui mezzi di comunicazione di massa in concomitanza – tra l'altro – della primavera che, con le festività pasquali e i ponti del 25 aprile e del 1° maggio, porta i maggiori flussi turistici, è stata intensissima. Si è creato uno stato di permanente fortissima richiesta, una richiesta che non è materialmente possibile esaudire in modo completo. Il pubblico, a fronte di un desiderio e di un'aspettativa che ultimamente hanno assunto una forma abnorme, a volte fatica a comprendere le motivazioni che gli vengono presentate. Le lamentele vertono principalmente sulle difficoltà della prenotazione e sulla scarsità del tempo a disposizione per la visita.

Anche in tempi non lontani, all'epoca della mostra



Studenti davanti al nuovo corpo di ingresso della Cappella (C.T.A.), creato per evitare l'impatto diretto coi fattori inquinanti esterni.

“Giotto e il suo tempo”, si era assistito al verificarsi un simile assalto da parte dei visitatori. D'altro canto le possibilità di accesso al monumento, con la tecnologia attualmente impegnata, non sono travalicabili. Se si aumentassero le presenze all'interno della Cappella, fenomeni di condensa innescherebbero immediatamente nuove situazioni di degrado, vanificando il restauro appena concluso. Eppure si dovrebbe riflettere sul fatto che non è la prima volta che l'intento di garantire la sopravvivenza di un'opera d'arte particolarmente delicata porta a più o meno estese forme di limitazione della fruizione.

Basta ricordare alcuni casi. Molto simile alla situazione padovana è quella del milanese Cenacolo; piccoli gruppi possono accedere solo per limitatissimi periodi di tempo. A Roma alla Galleria Borghese, nei periodi di maggiore ressa, si accede solo su prenotazione. La Domus Aurea viene visitata solo da piccoli gruppi e con guida. Molti anni fa, quando la Gioconda è stata portata in Giappone, al visitatore erano concessi solo pochi secondi di contemplazione. Le celebri grotte di Altamira, in Spagna, sono ormai aperte solo agli studiosi e il pubblico si deve contentare dell'approccio a una copia. Altri monumenti ancora, e forse meno fragili, vedono forti limitazioni alla fruizione. Nei periodi più “caldi” dell'anno chi visita Stonehedge deve adattarsi a girare intorno ai megaliti in folta processione, senza poter fruire di un vero e proprio ingresso nel monumento in quanto resta escluso dal recinto. A Carnac, vista l'abnorme presenza di pubblico, che poteva causare pericolosi fenomeni di subsidenza del terreno, si è giunti anche a recintare, per un certo periodo, gli allineamenti di menhir permettendone la vista solo da una lontana terrazza. Si pensi anche a quanti monumenti, a volte con problemi molto, molto minori, sono aperti a visite esclusivamente guidate e per ridottissimo numero di persone.

Uno degli effetti della globalizzazione è stato l'aumento della possibilità di viaggiare e sono moltissimi ormai coloro che possono raggiungere qualsiasi destinazione desiderino: in certi casi però la stessa fortuna di un'opera può far sì che si inneschino processi tali da metterne seriamente a repentaglio la sopravvivenza.

Il nostro primo dovere è la conservazione. Si deve pertanto raggiungere un equilibrio compatibile con la fruizione. Si cerca di migliorare la qualità della visita, evitando tra l'altro una sgradevole confusione all'interno del monumento; presto, presso il Museo, verrà realizzata una sala multimediale grazie alla quale potranno venire fornite maggiori e più dettagliate informazioni sulla Cappella e sulla Padova trecentesca. Sono in fase di progettazione apposite estensioni di orario per consentire la fruizione in particolari momenti di aggregazione. Si cerca di sopperire anche con l'attivazione di altri percorsi cittadini integrati e dotati di particolari facilitazioni.

Da parte del fruitore si richiede la comprensione delle motivazioni e il cercare di regolare la sua presenza in modo più razionale.

Negli ultimi anni il numero dei visitatori si è assestato intorno ai 200-250.000. Grazie all'overdose mediatica degli ultimi tempi se ne attendono prossimamente ben di più. Purtroppo le presenze tendono a concentrarsi sempre negli stessi periodi dell'anno, causando intasamenti ai quali talvolta è difficile rispondere in modo adeguato. Un più corretto dimensionamento può passare solo attraverso una distribuzione dei flussi lungo tutto l'arco dell'anno e cercando di rendere la visita a Padova un qualcosa che non sia solo un “mordi e fuggi”. Esistono altri monumenti insigni, altri percorsi di visita, altre offerte culturali delle quali approfittare. Giotto costituisce certo il principale portale di attrazione; si deve però comunicare a chi ci viene a trovare che se siamo costretti, ricorrendo anche alla tecnologia oggi a disposizione, a salvaguardare il monumento in questo modo, esistono in città anche molti altri momenti degni di valorizzazione.

□



Visitatori lungo il corridoio sopraelevato all'interno della Cappella, sotto il quale corre l'impianto per il trattamento dell'aria.



PAROLE PADOVANE

a cura di
Manlio Cortelazzo

AMPRÈGOLA. A Monselice è la "lampreda" o "cobite". - Da *lampreda* con ritocco della terminazione e caduta della consonante iniziale, ritenuta articolo femminile.

ANGO. A Galzignano è il "bruco (dei cavoli e simili)". Il tipo *ango* e, più diffusamente, *lango* per designare molte specie di grossi bruchi, principalmente quello di farfalla notturna, è molto noto nel Veneto (ma anche in emiliano), come ha dimostrato E. Ratti, che ne riproduce alcuni esemplari. - Secondo lo stesso Ratti il nome è legato alla credenza che questi bruchi possono causare gravi malattie al bestiame, ma sfugge la base di partenza; d'altra parte le spiegazioni proposte non reggono ad una analisi approfondita.

BALSA. A Ospedaletto ha un significato preciso: "ciuffo di peli nella parte posteriore degli zoccoli dei cavalli ungheresi, normanni e arabi", "ciuffo di penne sulle zampe di certe razze di galline", così esemplificato: "Me mama arlevava na rassa de gaine co le balse che ghe scondea squasi tute le zate" (Peraro). Anche in italiano la *balza* è definita "macchia o zona bianca sopra lo zoccolo del cavallo" e sta alla base di (*cavallo*) *balzano* (Pfister). - Dal latino *balteus* o *balteum* "cintura", come *balso*, di cui si è già qui scritto, nel n. 39 della rivista.

CORBÀTO'LO. Nella locuzione *col corbàto'lo* "con trepidazione" sembra voce limitata all'alto padovano, dove *corbàtolo* significa anche "brividi di febbre" (Galliera: Bareggi). - La parola, che si estende all'area trevigiana e feltrina, è composta, come l'italiano *batticuore*, di *cor* "cuore" e di un derivato di *bātare* "battere" (Pfister).

IMBALSARSE. Vale 'inciampare, incespicare' e si usa soprattutto nella parte meridionale della provincia, nel Polesine e, passato il Po, in Emilia (*imbalzàrs*: Pfister): "El corea cofà el vento, el se ga inbalsà e zo, de rabalton!" (Ospedaletto: Peraro), "La se ga inbalzhà male" = "ha preso una brutta china" (Montagnanese: Battaglia). - Da *balsa*, *balza* "legaccio, pastoia che trattiene gli animali": "mòvete, ghèto le balze ai piè?" (Zanin). V. *balsa*.

IMBUINARE (ed anche *imboinare*). A Galzignano: "spargere sull'aia dello sterco bovino diluito che, una volta seccato, costituisce un piano liscio e uniforme, adatto alla battitura del grano e dei legumi" ed anche "coprire con lo sterco bovino fessure alle finestre". - Come l'italiano *imboinare* ed altri paralleli dialettali in Emilia, Marche, Toscana, Umbria e Sicilia, da *bo(v)ina* "meta, sterco bovino" (V. *buina* nel n. 76 di questa stessa rivista).

MARSUMARO. "Marcio", una parola forte, che, riferita ad una persona frequentemente malata, è carica, anche figuratamente, di aggressivo disprezzo. Luigi Nardo la definisce propriamente: "persona ammalata di tisi". Essa si estende in tutto il Veneto ed è stata accolta anche nel ladino bellunese: *marzhumèi*, femminile *marzhumèra* "chi è sempre ammalato, specialmente di tisi" (Comelio: Tagliavini). - Da *marsume* (in Zanin *marzume*, parola, peraltro, di uso raro) "marciume", un derivato del verbo latino *marcere* "appassire" con il suffisso -aro.

OSTERIA DEL CORNO. A Pozzonovo è così chiamata la "stalla": "E dormiva in stalla, sempre dormito in stalla, all'Osteria del Corno" (Merlin). - E espressione gergale, usata anche dagli emarginati di San Bortolo nella variante *Albergo del Corno* con allusione ai bovini (*corni* in gergo) raccolti nelle stalle, come spiega R. Valandro.

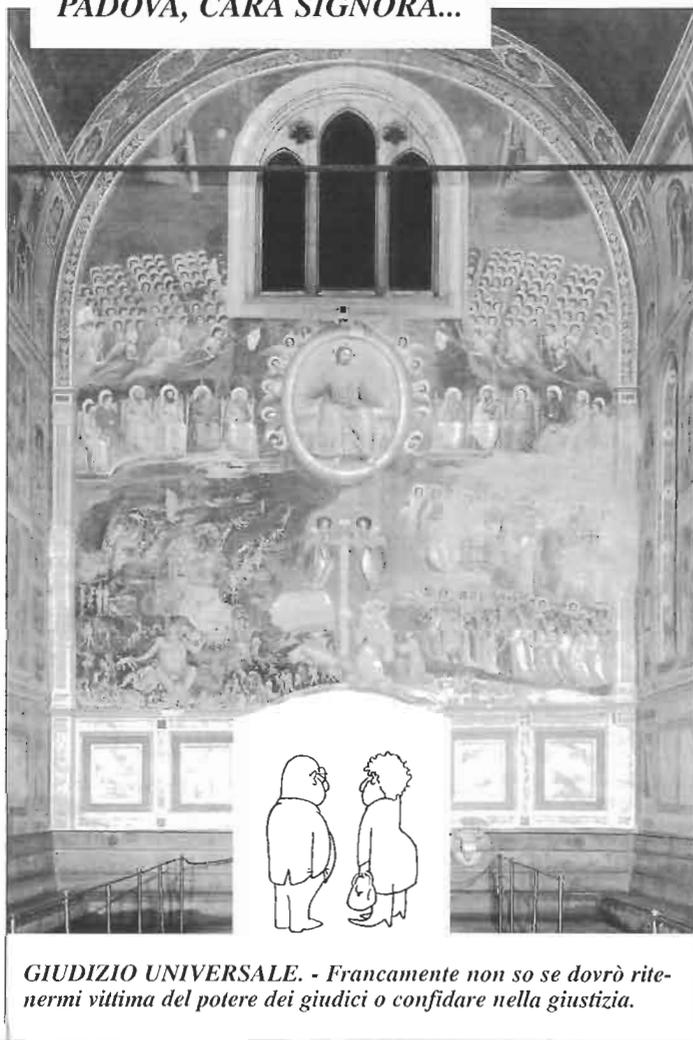
PATULIÈRA. Voce isolatissima ed oggi quasi completamente dimenticata, priva di riscontri, che significa "donna di facili costumi", quando non decisamente "prostituta". La usa, nella variante da altri confermata *batulièra*, anche Gigi Vasoin: "go dito forte al me compagno de banco che rideva co' fa un desgrassià: - Che batulièra chea Cunizza a fare l'amore!". - Sembra una parola derivata da *patulia* "pattuglia (di soldati)", perché, secondo lo stesso dott. Vasoin, soliti clienti di questa professionista erano i militari. Sembra altresì di colorito gergale, ma né i grandi dizionari della lingua italiana, né i più ricchi repertori gergali ne fanno menzione. Nemmeno il dizionario specialistico di Durante-Turato del "parlar orto".

S-CIARANTE. In questa forma, nome tipico padovano del "verdone", un uccello dal piumaggio verdastro, grigio e giallastro e dal becco robusto, come spiega G. Peraro, che completa la definizione con questo esempio: "El s-ciarante vive tanti ani, ne disea uno che saea tante robe de i osei, e el sé incrosà tra on canarin e on frisón" (Ospedaletto). Lo usa anche T. Merlin da Pozzonovo nel suo italiano regionale: "lui non reagiva. Sapeva di merli e s-ciaranti, non di tacchini". Il nome è diffuso in tutto il Veneto in numerose varianti: nel solo territorio veronese sono correnti le denominazioni *s-ciarante*, *s-ciaranzo*, *saranto*, *taranzo*, in trentino anche *tarant*, in friulano *cirant*, *sirant*, *zirant*, *tharant*. - Tutte queste voci sono state ricondotte ad una base prelatina **taranzo-*, poi **tarangio-*, da cui *taranzo* e, quindi, *zaranto*, *s-ciarante*.

URTANTI. Costituiscono una categoria di emarginati, che vivevano di espedienti e di elemosine, allontanandosi periodicamente dal proprio paese (Pozzonovo e, in particolare, San Bortolo, frazione di Monselice) per raggiungere località anche lontane. - Dalla locuzione *andare a urto*, come chiamano loro stessi la propria attività, letteralmente "andare a pane": "chi andava a urto doveva avere le carte fatte dal maestro" (Pozzonovo: Merlin). *Urto* per "pane" è un'antica voce furbesca, raccolta da R. Valandro, che ha studiato sociologicamente e linguisticamente la singolare comunità della Bassa Padovana.

RINVII BIBLIOGRAFICI:

- L. Bareggi, *Galliera d'altri tempi*, Cittadella, 1985.
G. Battaglia, *Parole de jeri*, Roveredo de Guà, 1989.
D. Durante - G. F. Turato, *L'arte del parlar orto*, Battaglia T., 1976.
T. Merlin, *La Piassa*, Verona, 1984.
L. Nardo, *El Padovan. Dizionario del padovano cittadino*, Padova, 2000.
G. Peraro, *Schincapene e rumatera*, Ospedaletto Euganeo, 1984.
M. Pfister, *LEI. Lessico etimologico italiano*, Wiesbaden, dal 1979.
E. Ratti, *Entomologia popolare veneta*, Roma, 1990.
C. Tagliavini, *Il dialetto del Comelico e Nuovi contributi alla conoscenza del dialetto del Comelico*, Feltre, 1988.
R. Valandro, *Gli "urtanti" di San Bortolo, in Padovanabassa. Este, 1987, pp. 127-160.*
G. Vasoin, "a Padova ... tanti ani fa", Padova, 1995.
G. e M. Zanin, *El cao del zrucàro*, Stanghella, 1997.



GIUDIZIO UNIVERSALE. - Francamente non so se dovrò ritenermi vittima del potere dei giudici o confidare nella giustizia.

BIBLIOTECA

L'UNIVERSITÀ DI PADOVA Otto secoli di storia

cura di Piero Del Negro, Signum ed., Padova 2001, pp. 288.

Il volume è il risultato di un'esigenza precisa e di alcune scelte. L'esigenza è quella di far conoscere ad un pubblico più ampio di quello degli addetti, degli specialisti di storia universitaria, le linee principali dello sviluppo storico di un'istituzione che si appresta a spegnere, fra non molti anni, una torta con ottocento candeline, che precede quindi nel palmarès delle più antiche università europee atenei, come quello di Salamanca, di Cracovia o di Heidelberg. Un volume quindi, come si usa dire, di alta divulgazione, che non

trascura mai la qualità dei contenuti.

Le scelte compiute riguardano la struttura del libro, scandita in due tempi: una prima, che ripercorre con un'appropriata scansione cronologica le tappe della storia istituzionale dell'Ateneo di Padova, dal 1222 ai giorni nostri; una seconda, che ne evidenzia il ruolo culturale e scientifico, assolto sia sul piano didattico, sia attraverso l'opera dei suoi maestri più illustri.

La nostra storia, come ben sanno tutti i presenti, comincia nel 1222 e da questa data la fa partire Donato Gallo, autore del primo saggio sulle origini e sui primi secoli di vita dello Studio patavino, citando opportunamente quella testimonianza contenuta negli Annali di Padova che menziona l'episodio che è alle origini di questa straordinaria storia: "1222. In questo tempo fu trasferito il Studio di Bologna in Padoa et il giorno di Natale dopo la messa fu grande terremoto".

Mi pare particolarmente importante cogliere, in queste prime fasi di vita, un aspetto

particolare: il nuovo Studio ha la sua origine dalla secessione di un gruppo di studenti e maestri che abbandonano, per rivendicare l'intangibilità della propria autonomia, lo Studio di Bologna, come era già avvenuto in anni precedenti con secessioni di scolari e maestri che, sempre partendo da Bologna, si erano insediati a Vicenza prima e ad Arezzo poi.

Voglio cioè sottolineare come nel DNA dell'Università di Padova si possano cogliere dei fattori identitari che, pur avendo assunto nel tempo una diversa fisionomia, vanno conosciuti e tutelati come valori peculiari di questa specifica esperienza.

Mi riferisco cioè alla centralità della componente studentesca nella vita universitaria patavina e a quel principio di intangibilità della propria autonomia da condizionamenti troppo soffocanti dei poteri esterni: quella secessione, da cui trasse origine lo Studio di Padova, voleva sottolineare con forza un principio, quello della difesa della propria autonomia, che oggi siamo chiamati a reinterpretare e a riempire di significati e di regole adatti a questa particolare fase della storia universitaria e che a Padova sono autorevolmente richiamati nel proprio motto "Universa Universis Patavina Libertas".

Il fatto cioè che lo Studio di Padova abbia saputo restare attraverso i secoli una delle capitali della vita culturale e scientifica italiana, dipende dalla sua capacità di aver saputo difendere la propria specifica missione nei confronti di quei centri di potere con i quali si è trovata via via a dialogare. Durante il tardo medioevo e l'età moderna, questo equilibrio si fondò sulla formula del binomio di una capitale territoriale, una capitale politica, cioè Venezia, da un lato e una capitale culturale, Padova, dall'altro.

La salvaguardia della propria indipendenza nel rapporto fra lo Studio e il quadro politico di riferimento non fu compito semplice: negli otto secoli di vita dello Studio il governo cittadino mutò circa venti volte, dal Comune podestare alla signoria di Ezzelino da Romano, a quella dei carraresi, dalle occupazioni imperiali a quelle viscontee e scaligere, dal lungo dominio veneziano a quello asburgico, a quello napoleonico, fino all'Unità d'Italia.

Il regime di turno non si disinteressò certamente alla questione dell'università, e già nel corso della signoria carrarese Donato Gallo co-

glie un coinvolgimento di apparati di governo in una precoce "politica delle cattedre", come la definisce, e ciò non deve stupire in considerazione del ruolo sociale, professionale e politico assolto dagli intellettuali.

Alle corporazioni universitarie si affiancarono ben presto organismi di controllo con l'intento di tutelare gli interessi della città che ospitava lo Studio, come i "trattatori", magistratura comunale, e più tardi, durante il dominio veneziano, i Riformatori dello Studio, la magistratura che rappresentava il senato della repubblica, o più tardi ancora il Comitato di pubblica istruzione della municipalità negli anni giacobini.

Il controllo dello Stato su studenti e professori si fece certo più serrato dall'età napoleonica in poi, con la fine dell'assetto corporativo e dello status privilegiato, degli studenti prima e quindi dei professori, che da quel momento assunsero la condizione di pubblici funzionari, come sottolinea Maria Cecilia Ghetti.

Il concetto di libertas e la sua difesa si manifestarono quindi in modi diversi nelle differenti congiunture storiche ma il loro esame ci consente comunque di seguire questa sorta di filo rosso lungo i secoli e le sue molteplici manifestazioni attraverso le quali possiamo riconoscere gli effetti di un codice etico e deontologico che diventa anche difesa di un'identità alla quale partecipano professori e studenti, e talora questi ultimi precedettero i primi.

Fra i molti episodi che ricorrono in quest'opera voglio ricordare per il loro valore emblematico l'opposizione che gli studenti fecero a quello che Cesare Cremonini chiamò l'Antistudio gesuitico: si trattava di studenti tedeschi in particolare, ma vi furono coinvolti anche giovani veneziani che certo non condividevano i modelli pedagogici e disciplinari introdotti dai gesuiti, poiché vedevano in quella limitazione alla propria libertà, a cominciare da quella religiosa.

In un altro momento in cui il bene morale parve essere entrato in una zona d'ombra l'Ateneo di Padova fu il fulcro della coscienza critica. Mi riferisco agli anni della Repubblica sociale e della Resistenza, un passaggio ben sottolineato da Del Negro che richiama le figure e il ruolo di Concetto Marchesi, Egidio Meneghetti, Manara Valgimigli, Ernesto Laura, che seppe-



ro interpretare al meglio il sentimento collettivo, riassunto efficacemente dalle parole di Angelo Ventura citate da Del Negro: "Si può dire che tutto l'ateneo, con rare eccezioni, dai professori ai bidelli, dal personale amministrativo alla gran parte degli studenti, fosse coinvolto in diverse forme nell'attività conspirativa, o la appoggiasse col consenso o con un compatto muro di complice silenzio". I 116 caduti dell'Ateneo nella guerra di liberazione, di cui 107 studenti, sottolineano l'assenza di ogni enfasi nel giudizio su quei fatti.

Altro tema forte che ricorre nel volume, e attraverso il quale si può seguire lo sviluppo dell'ateneo, è quello dello sforzo compiuto per il rinnovamento, per adeguare l'attività dell'università alle esigenze della scienza e della società. Di contro ad un'età d'oro, già colta nei decenni a cavallo fra il Quattro e il Cinquecento, il XVII secolo e il successivo sono punteggiati di richiami, denunce, avvisi che reclamano il cambiamento, la riforma dello Studio, nuove norme, la modernizzazione delle attività didattiche. La crescita in Europa del movimento delle università, non solo incise negativamente sulla mobilità studentesca, colpendo anche Padova, ma aumentò anche le possibilità di comparazione sulla qualità dei rispettivi atenei e spesso le nuove università, che non dovevano difendere una tradizione o che non erano imbrigliate da ordinamenti che risalivano al medioevo, potevano organizzarsi meglio di quelle più celebri ma dove ogni modernizzazione urtava contro interessi consolidati.

Tuttavia, nell'ultimo trentennio del Settecento, furono varate riforme importanti che toccarono l'impianto didattico, come pure le strutture sussidiarie, dai collegi per studenti, alla biblioteca universitaria.

La qualità dello Studio patavino fu riconosciuta anche dai Francesi e nel 1806 entrava a far parte, insieme a Pavia e a Bologna del sistema di istruzione superiore del Regno d'Italia. Non minori furono gli sforzi delle autorità accademiche nell'individuare il ruolo dell'ateneo nel nuovo contesto unitario: dalla difesa del numero degli studenti, che ne faceva uno delle sedi privilegiate nelle scelte dell'utenza, alla sua diffusione nel territorio del Veneto, nel quale furono impegnati in particolare i rettoris di Carlo Francesco Ferraris, Carlo Anti, Guido Ferro.

Il volume si completa con una seconda ricca sezione dedicata al ruolo scientifico e culturale occupato dallo Studio patavino. I contributi sono dovuti a Giorgio Zordan, Giuseppe Ongaro, Gregorio Piaia, Antonino Poppi, Piero Del Negro, Ugo Baldini e Attilio Adami. Non si tratta di saggi di storia della scienza in senso stretto, ma del ruolo e dell'organizzazione che le diverse discipline hanno avuto nello sviluppo storico dell'ateneo patavino, e delle scuole scientifiche che qui sono state rappresentate al massimo livello.

Gli autori non hanno scelto, come si è fatto in altri casi analoghi, la sequenza dei cosiddetti medaglioni dei grandi maestri e questo è sicuramente un merito di chi ha curato l'opera, poiché consente una lettura più organica dello sviluppo di ogni disciplina, calato nel suo specifico contesto didattico e di ricerca. Questo non vuol dire che manchi attenzione alle figure di quei docenti che hanno lasciato un segno nella storia del pensiero scientifico, ma la loro opera è vista all'interno dello sviluppo di ogni disciplina, così come si è venuto conformando nel caso padovano.

A mio giudizio, il volume risponde pienamente ai suoi intenti e soddisfa non solo gli interessi di una prima informazione sulla storia dell'Università di Padova, ma costituisce una buona guida anche per un addetto ai lavori. Va anche detto che si presenta ben curato sotto il profilo grafico, ed anche questo è un indizio dell'attenzione con cui sono state seguite le varie fasi che hanno preceduto la nascita di questo volume.

La funzione di opere come questa si misura nella loro capacità di assecondare quel processo di identità delle varie componenti nei confronti dell'istituzione, che è indispensabile perché un'università non si trasformi in una fabbrica di

diplomi ma sappia onorare, nelle forme migliori, il suo ruolo che è quello della formazione intellettuale delle nuove generazioni e del progresso del sapere scientifico.

GIAN PAOLO BRIZZI

VITTORIO ZACCARIA
**BOCCACCIO
 NARRATORE, STORICO,
 MORALISTA
 E MITOGRAFO**

Firenze, Olschki 2001, (Biblioteca di "Lettere Italiane", 57), pp. XVI-270

Vittorio Zaccaria, già ordinario di letteratura italiana nell'Università di Padova, ha raccolto in questo volume i frutti di una lunga frequentazione con l'opera del Boccaccio.

Il libro è composto di quattro capitoli, nei quali è confluita, non senza una laboriosa organizzazione, la materia di undici interventi pubblicati nel corso del trentennio che va dal 1970 al 2000, a preparazione o a corredo delle edizioni delle tre opere latine maggiori di cui nel primo capitolo vengono riproposte, con opportune integrazioni e rettifiche, le introduzioni: *De casibus virorum illustrium*, *Genealogie, deorum gentilium* e *De mulieribus claris*, accostate peraltro a partire dall'ultima, e cioè dal *De mulieribus*. Ad ognuna di queste opere sono dedicati tre paragrafi, che illustrano rispettivamente la storia del testo, il genio narrativo del Boccaccio, la fortuna.

Nel suo lavoro Zaccaria ha potuto avvalersi degli stimoli provenienti da vari studiosi dell'Università di Padova, che più di ogni altra ha contribuito agli studi sul Boccaccio: cito Ginetta Auzzas, Armando Balduino, Giorgio Bernardi Perini, Giorgio Padoan, Manlio Pastore Stocchi, Antonio Enzo Quaglio: *duce et auspice* Vittore Branca, al quale Zaccaria ripetutamente dichiara i suoi debiti di riconoscenza. Una tale situazione emerge dal volume X, dedicato alla *Tradizione dei testi, della Storia della letteratura italiana* diretta da Enrico Malato. Dal cap. VII, redatto da Emilio Lippi con rigore non disgiunto da vivacità, l'apporto padovano spicca in modo lampante. Ma questo non comporta alcuna rivendicazione di primati o di scuole: del resto lo stesso Zaccaria presenta qui alcune correzioni al *De claris mulieribus* proposte da studiosi di diversa formazione e provenienza.

Zaccaria sostiene la tesi che il Boccaccio novelliere "fa le sue ultime prove nel latino" dei grandi trattati, che "non si

possono ridurre al livello di scritti eruditi, in cui sono raccolte ed elaborate fonti classiche e medievali, ma devono anche essere considerate come espressioni di un genio narrativo mai venuto meno nel Boccaccio: che rimane, in questo senso, il vero principe della prosa narrativa della letteratura italiana" (p.31).

L'incontro padovano tra Petrarca e Boccaccio del marzo-aprile 1351, preparato - scrive Zaccaria - l'anno prima a Firenze in occasione del Giubileo, quando Petrarca sostò nella città dei suoi avi mentre da Parma si recava a Roma, segnò la conversione del Boccaccio "dall'oltranzismo, letterario di tipo medievale alla cultura classica, perno saldissimo dell'Umanesimo italiano ed europeo". Padova propiziò un rapporto di amicizia e di consenso letterario che strinse con nodi complessi i due grandi. Certo Petrarca fu in qualche modo maestro a Boccaccio, che infatti lo definisce *preceptor meus*; ma in una dimensione alta, di "convergenza", dice bene Zaccaria, verso le prospettive aperte da colui che a ragione Thomas Mann definì nella Montagna incantata, per bocca di quel singolare personaggio che è Settembrini, "Vater der Neuzeit", padre dell'evo moderno; ma anche nell'ambito di un sodalizio tra pari, che prevedeva scambi e reciproci arricchimenti: fenomeno assai raro nella storia universale delle lettere, che trova riscontro forse solo nell'amicizia tra Goethe e Schiller.

In queste affollate gallerie di personaggi del mito e dell'antichità Boccaccio si muove con grande sicurezza, alla ricerca di un principio unificante capace di dar senso alla varietà delle vicende e all'"ingiustizia" della storia. Al di sopra della Fortuna e della Virtù, "sovraona domina la Provvidenza, o meglio - osserva giustamente Zaccaria - la legge di una divina giustizia che ristabilisce l'equilibrio della storia travolgendo in rovinose cadute gli stessi grandi uomini che la fortuna, o i meriti politici e militari, avevano innalzato a vertici di successo e di gloria" (pp. 36-37). Si tratta di un punto centrale, quello del rapporto tra virtù e fortuna, che passerà anche attraverso la grande sentenza che li uscirà dalla penna in V 4, 1: *ubi virtus sit, ibi nullas partes esse Fortune*, cui sembra contrapporsi la riflessione su Perseo di Macedonia "peraltro ben meno efficacemente rappresentato nella sua umiliante sconfitta e rovina rispetto alla grande pagina di Livio: "sic volens agit For-

tuna, cui imperanti cetera fere parent"; sentenza poi sviluppata all'inizio del capitolo seguente (*De mo re Fortune*), dove il tema della ruota della fortuna viene svolto con un'oltranza espressionistica percorsa da afflitti biblici, con un'evidenza di immagini da arazzo gotico. Zaccaria sottolinea altri passi di forte valenza morale e di grande suggestione narrativa, che culminano nella descrizione dell'assedio e della distruzione di Gerusalemme e della sorte del popolo ebraico, da collegare alla peste del 1348, dove i precedenti di Giuseppe Flavio e di Egesippo appaiono come modelli sbiaditi. L'opera si apprestava a fornire alla cultura europea, letteraria e figurativa, imprescindibili archetipi: verificabili nei *Racconti di Canterbury* di Chaucer non meno che nelle miniature di Jean Fouquet del codice monacense che contiene il rifacimento francese del *De casibus* di Laurent de Premierfait (p. 89).

Non meno stringente è l'analisi che Zaccaria dedica alle *Genealogie deorum gentium*, dove prevale sì la preoccupazione erudita, ma c'è spazio anche per quel "fabuloso" che basta a dar vita a pagine di notevole spessore narrativo. Anche il rapporto tra i primi XIII libri e i libri XIV e XV viene analizzato da Zaccaria superando la diffusa convinzione che i libri finali costituiscono una sorta di "difesa che il poeta fa della poesia e di se stesso, dagli attacchi dei critici": mentre Boccaccio ha voluto sottrarre la sua opera ad una dimensione puramente erudita, per indicare nel mondo dei miti pagani, pur superati dal messaggio cristiano, una chiave per interpretare il significato perenne di vicende e sentimenti umani, "valido oltre la contemporaneità".

Nel capitolo *L'eredità di Dante e Petrarca nel Boccaccio latino*, l'erudizione si associa a belle prove interpretative.

L'argomento è delicato, perché accanto alle citazioni es-

plicitate occorre tener presenti quelle più riposte, o magari preterintenzionali.

Particolarmente importanti le osservazioni sui doni e prestiti letterari che Boccaccio fece al suo maestro. Petrarca deve al Boccaccio la conoscenza di autori come Marziale e Columella, e le importanti *Enarrationes in Psalmos* di Sant'Agostino; ma fondamentale appare la funzione di mediazione letteraria che Boccaccio svolse accreditando presso il Petrarca l'opera di Dante. La *Commedia*, non senza qualche interferenza dell'Amorosa visione, è punto di riferimento imprescindibile in relazione alla genesi dei *Trionfi*.

Per quanto riguarda poi il tema centrale della difesa della poesia, Boccaccio trova nelle opere del Petrarca spunti autorevoli, sviluppano in modo particolare il nodo del rapporto tra poesia e teologia.

Non meno lucide sono le osservazioni su alcuni punti di erudizione come quello del tempo e della modalità con cui Boccaccio poté vedere e utilizzare il codice dell'*Historia Naturalis* di Plinio acquistato a Mantova dal Petrarca nel luglio 1350: e con questo siamo al capitolo quarto, *Il Boccaccio e alcuni classici nelle opere latine maggiori*, denso di una fitta trama di citazioni esplicite, di allusioni, di filigrane che Zaccaria analizza, con grande acribia e senza forzature.

Piace che nella *Conclusion* Zaccaria dia direttamente la parola al suo *Auctor*, citando due bellissime pagine delle *Genealogie*. La prima, in cui Boccaccio fa la storia della sua vocazione poetica, si conclude con un passo in cui rimpiange gli anni dedicati per volontà paterna alla mercatura e all'*arismetria*, e poi a studi di legge, rinunciando, in vista di professioni lucrose, alla poesia cui si sentiva vocato.

L'altra pagina contiene una straordinaria professione di fede (prima che una dichiarazione di religiosità), che si impenna in una visione dei novissimi: *Hec igitur sincera fides, hec eterna veritas, adeo pectori meo infixata est, ut nedum evelli ab aliquo gentilitatis impulsu, sed concuti modo aliquo aut labefactari queat*.

È un bel libro, questo di Zaccaria, che sigilla degnamente una lunga serie di anni dedicati allo studio del Boccaccio: un libro che ci conforta non poco, con la sua concretezza di dati, di ricerche, di prospettive critiche filologicamente fondate.

GIAN PAOLO MARCHI

LEONARDO PANZARINO IL POTERE E... LA NEMESI?

Ed. Rigoni, ottobre 2001, pag. 253

Sta per scadere il secentesimo anno ed è opportuno riportare alla memoria antichi avvenimenti, assai gravi, certo, per le sorti dell'autonomia politica del comune di Padova e addirittura tragici per la dinastia dei Carraresi, Signori di città, ma comunque degni di essere risvegliati.

Il Cessi, nella sua ponderosa *Storia della Repubblica di Venezia*, scrive che era nella logica della storia che l'unificazione delle Venezie fosse il risultato dell'azione politica della Repubblica Serenissima. E in effetti, se si presta attenzione alle sottomissioni volontarie e di Treviso e di Vicenza e di Verona, non c'è dubbio che il giudizio, espresso dal Cessi, non possa essere che condiviso da tutti. Ma esiste un'eccezione: Padova, che dovette piegarsi alla forza delle armi, in mezzo a lutti, che, se pur non ebbero echi allora, quando tutto si poteva nascondere all'opinione pubblica, tuttavia non possono oggi essere ignorati e tanto meno non possono essere cancellati dalla memoria. Il governo serenissimo, in verità, si adoperò in tutti i modi per riuscire nell'intento di mettere in atto il suo proposito di sommergere nel buio dell'ignoto un intero periodo storico. Basta tener presente la sistematica distruzione del mausoleo carrarese nel Battistero di Padova o la persecuzione puntuale con cui inseguì, catturò e processò tutti i membri della dinastia, anche quelli che, per la loro età, erano assolutamente innocui. Se poi qualcuno tenterà di alleggerire il peso delle responsabilità con l'osservare la mancanza di un uguale impegno vendicativo, per esempio, in rapporto a quella che fu la Reggia, poi adattata a cancelleria del Capitaniato, si fa noto che è stato di recente pubblicato un libro, dal titolo "Il potere e... la nemesi?", in cui si ripercorrono tutte le vicende che si concludono, oltre che con la forzata sottomissione di Padova a Venezia, con lo strangolamento dei tre principi carraresi, caduti prigionieri, grazie ad un sommario processo, avvolto nei misteri della giustizia del Consiglio dei Dieci.

Il libro prende le mosse, però, da più lontano, ripercorrendo, grazie ad una cronaca antica, la biografia del protagonista della storia, quel Francesco il Novello che oggi continua ad essere un illustre

sconosciuto anche per i Padovani, che pur non trascurano di scorrere le pagine storiche della propria patria.

L'autore inoltre si è preoccupato di dimostrare che, se c'era stato un mutamento di regime dalla Repubblica padovana alla Signoria carrarese, questo trapasso di potere non aveva significato il soffocamento delle aspirazioni repubblicane; anzi, i Signori intelligentemente fecero proprie quelle esigenze e cercarono comunque di portarle a buon fine. Stanno a testimoniare le guerre che ingaggiarono proprio con Venezia, con la quale già in precedenza Padova aveva a lungo incrociato le spade.

Le ragioni di fondo di questo secolare contrasto, almeno per Padova, erano di natura economica più che politica (colorazione che invece poté riaffiorare qualche volta con la Signoria); il contrasto, però, si acui nel momento in cui la città marinara venne dirottando le sue prospettive egemoniche dal mar Egeo a quella che era indicata allora come Terraferma. Prima gli attriti vicendevoli avevano avuto per oggetto del contendere soprattutto le saline, con scontri di scarso rilievo che alla fine s'erano, però, conclusi con l'allontanamento delle mire espansionistiche di Padova dalle rive lagunari; ma, con l'evoluzione politica veneziana di fine '300, la Serenissima intese accamparsi nel retroterra, a parziale compenso ai commerci orientali, non più produttivi come in passato per la invadenza sempre più imperiosa dei Turchi. Ed ecco le guerre e dei confini e di Chioggia e di Treviso e dello stesso Patriarcato di Aquileia, nelle quali furono messi in gioco territori rivendicati da entrambi i contendenti. I Carraresi, pur avvertendo la propria inferiorità economica, e quindi bellica, non ritennero di cedere alla sopraffazione, senza opporvisi. Ne uscirono sconfitti, come, forse, era nella logica delle cose, ma almeno avevano rivendicato i diritti della patria. L'autore puntualizza tutto questo in un capitolo, in cui fa l'analisi dell'operato del protagonista e come uomo e come Signore di uno Stato.

Le pagine più intense di questa storia sono, tuttavia, quelle in cui tenta di chiarire quanto avvenne dalla resa del Novello alla sua tragica scomparsa, unitamente ai suoi due figli, caduti prigionieri dei Veneziani. Costoro, a detta del Romanin, avevano identificato nei prigionieri, prima che dei nemici, i colpevoli di trame eversive nei confronti



IL POTERE E... LA NEMESI?

FRANCESCO IL NOVELLO DA CARRARA
E I SUOI TEMPI



della Serenissima; non restava dunque che eliminarli fisicamente una volta per tutte, come unici responsabili di piani che intralciavano la loro penetrazione al di là delle lagune. L'autore del libro, tuttavia, per amore della verità storica, riporta le fonti, dei Gattari e del Romanin, lasciando libertà al lettore di formarsi di una propria convinzione sullo svolgimento dei fatti, dopo essere stato debitamente documentato. Egli, invece, per conto suo, rinfaccia al governo serenissimo l'accusa di delitto di Stato, per aver condotto con deliberazione al supplizio i tre Carraresi, sfogando così un lungo odio covato nei loro confronti.

La prosa piana della narrazione storica, anche quando gli avvenimenti si presentano complessi e talvolta confusi, rende facile la lettura. L'autore infatti ha saputo rompere certa aria narrativa con l'intento di non mettere in difficoltà il lettore nell'esposizione di vicende che si svolsero durante l'ingarbugliato periodo di politiche campanilistiche, spesso contraddittorie. Egli, appena ha l'occasione, introduce episodi estranei allo svolgimento storico, lavora molto con il contributo della fantasia, necessaria ogni volta che si voglia alleggerire il peso di una lettura strettamente tecnica. Rispondono a questo tentativo, per esempio, i dialoghi, che, pur inventati, tuttavia rispecchiano gli stati d'animo dei personaggi e i momenti che essi stanno vivendo.

Altra divagazione fantastica è, per esempio, quella della descrizione del palazzo ducale qual era nel 1372, la quale ha fra l'altro implicato la vicenda di un Petrarca, supposto autore di cartigli illustranti i quadri allineati sulla parete che s'affaccia sul cortile, nella sala del Maggiore Consiglio.

FRANCESCA BENATO

GIOVANNI COSTA,
PAOLO GUBITTA
GRUPPO CARRARO
La cultura dell'eccellenza
con un'intervista a Mario Carraro,
ISEDI, Milano 2001

Una collana dedicata a "Imprese & Strategie" presuppone lettori interessati e competenti, cioè protagonisti e tecnici (o aspiranti a uno dei due ruoli) dell'economia, e la stessa competenza dello studioso è presupposta nel recensore, mentre il sottoscritto, che si accinge a occuparsi dell'importante volume dedicato al Gruppo Carraro da Giovanni Costa e Paolo Gubitta, docenti presso la Facoltà di Economia dell'Università di Padova, se può accampare il suo genuino interesse, deve tuttavia ammettere la sua scarsa competenza.

La dichiarazione non pretende di essere autoassolutoria, essa è una semplice premessa alle righe successive, inquadrata tra il piacere della lettura e l'utilità della conoscenza, nelle quali non si troveranno giudizi di merito, bensì alcune impressioni di lettura di una vicenda entusiasmante, tra familiare e individuale, prima che imprenditoriale. Se il rischio è quello di privilegiare la scansione narrativa dell'evoluzione di un'impresa come se si trattasse di un *Bildungsroman* (romanzo di formazione), le colonne della rivista restano aperte ad ospitare una scheda tecnicamente corretta...

Una lunga intervista di Costa a Mario Carraro apre il volume (pp. 3-40) e disegna un arco secolare che parte dalla provincia padovana tra Otto e Novecento per arrivare al presente della globalizzazione, dalla fiera di Pontevigodarzere (continuazione di quella medievale del Santo in Prato della Valle) al mercato unico mondiale, dove "il battito d'ali d'una farfalla a New York può provocare un tifone a Pechino" e i terremoti economici si ripercuotono a lunga distanza. Il colloquio si sposta dalla dimensione della memoria e dell'esperienza personali a quella dell'economia, non solo aziendale, e della storia, illuminando indirettamente la personalità dell'intervistato, cui l'Università di Padova ha giustamente conferito la laurea *honoris causa* in Economia e Commercio il 21 maggio 2001.

L'azienda padovana Carraro nacque come industria produttrice di attrezzi agricoli nel 1932, ma già dal 1910 Giovanni Carraro fabbricava aratri nell'officina impiantata dal

padre (soprannominato ovviamente "Favaro"); dalla seminatrice in linea si arriva a produrre la prima autoseminatrice nel 1951, finché alla fine del decennio viene fabbricato il primo trattore "Carraro". Nel dicembre 1960 viene fondata la "Officine Meccaniche di Campodarsego", che produce, oltre ai trattori con il marchio dei "Tre Cavallini", una vasta gamma di attrezzi meccanici per l'agricoltura (motocoltivatrici, erpici rotanti, fresatrici); i dipendenti passano da 137 (fine anni '50) a 400 (metà anni '60) e la produzione si sposta nella "fabbrica nuova" (dal 1969), un complesso architettonicamente significativo, oltre che funzionale. L'espansione all'esterno inizia con l'acquisizione di un'azienda a Montebelluna (1970), seguita da una a Rovigo (1983), mentre la produzione tende a specializzarsi sulla componentistica, in particolare gli assali, per i quali Carraro diventa *leader* mondiale, fornendoli ai massimi produttori di macchine agricole (Ford, John Deere). La quotazione in borsa della Carraro è la tappa successiva negli anni '90, mentre l'espansione è confermata dall'acquisizione di stabilimenti di produzione in Polonia, Argentina e India, che portano il totale dei dipendenti a quasi 2500 nell'anno 2000.

Questo è il veloce e parzialissimo riepilogo di una esaltante avventura, che ha richiesto nei suoi protagonisti coraggio e determinazione, conoscenze settoriali alleate a una strategia d'insieme: un complesso che ci sembra di ritrovare nel flusso del colloquio tra il docente di economia aziendale e Mario Carraro, che si può considerare l'eponimo eroe dell'intera storia.

Si possono leggere, quasi nella stessa pagina, aneddoti che richiamano i patti agrari annuali, stipulati tra proprietari e affittuari e disdetti per san Martino (l'11 novembre), sanciti verbalmente, come gli impegni tra i contadini veneti o emiliani e Giovanni Carraro, iniziatore dell'attività e proccacciato di commesse nei mercati della Bassa (p. 7), e ricordi personali di un'educazione basata su letture onnivore. "Mio padre riconosceva la mia preparazione, ma mi rimproverava l'abitudine di leggere troppi libri. Oscillava tra la paura che venissi "deviato" dalle letture e l'orgoglio che lo facessi, tanto che portava sempre i suoi amici a vedere la mia biblioteca, che per lui era straordinaria" (p. 8). È questo uno splendido esempio

della formazione eclettica di un imprenditore (e del terrore che la cultura può ispirare!), confermato appena più oltre dalla dichiarazione: "Io sono stato sostanzialmente un autodidatta" (p. 11), o dalla passione per il cinema (e per l'andare al cinema) che si è conservata dai lontani anni della fondazione del CUC (Centro Universitario Cinematografico) padovano. Solo un autodidatta può rivendicare in questo modo il gusto per la lettura: "Negli ultimi anni, ho ripreso alcune letture giovanili: da *I promessi sposi*, un romanzo delizioso che ho gustato per la terza volta, a *Guerra e pace* di Tolstoj, fino al capolavoro di Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, che ho finalmente letto in francese". Perché non mandare Mario Carraro in un liceo cittadino, dove i classici sono svillaneggiati dal docente di lettere demotivato (e mandare per qualche mese in fabbrica il docente)? Non è una provocazione gratuita, ma il corollario di una recente infelice esperienza e di questa considerazione pertinente: "Frequentando i salotti, ci si imbatte ancora in vacui dibattiti sulla relazione tra la frequenza del liceo classico e la possibilità di far carriera, senza cogliere il vero nodo dell'istruzione in Italia" (p. 13).

Il gusto dei libri e del cinema non impedisce a Mario Carraro di esprimere una specie di amore per il pezzo meccanico, l'oggetto lavorato, che ricorda l'orgoglio degli operai per il "capolavoro", la prova di bravura che promuoveva l'apprendista tra i maestri della sua arte: "L'imprenditore dedica un tempo immenso all'oggetto che produce: lo modella, lo guarda, lo cura e lo porta a un livello estetico per lui sublime... Ogni imprenditore ha dentro di sé l'istinto dell'artigiano. E il confine tra artigiano e artista è molto labile... io aggiungo che i nostri assali, quando sono nati, erano più belli di quelli della concorrenza" (p. 13).

Queste e altre affermazioni smentiscono lo stereotipo dell'imprenditore che ignora i rapporti umani, teso solo allo sfruttamento e al profitto, soprattutto esse confermano che il successo, nella durata e nello sviluppo, di un'azienda come la Carraro presuppone una giusta valutazione del "capitale umano". Negli anni iniziali l'arretrata situazione dell'industria padovana si ritrovava anche nella fabbrica di Giovanni Carraro, dove vigeva *l'ora del paron*: una regola non scritta che imponeva ai dipendenti di iniziare e terminare il lavoro un quarto d'ora

prima e dopo, mattino e pomeriggio! Ma l'ora viene eliminata (alla fine degli anni '50), vengono valorizzati i collaboratori, dai dirigenti ai capi (Mario Carraro ne ricorda alcuni: Casarotto, Tonin, Fabris), e il sindacato conquista un ruolo attivo per gli operai di Campodarsego (che sono invidiati negli anni '70 dai lavoratori in fabbriche più chiuse).

Si percepisce nettamente nell'intervista l'orgoglio dell'imprenditore, ma anche una sorta di soddisfazione pedagogica per la diffusione di comportamenti virtuosi: "Io credo che sia fondamentale il rapporto che si crea all'interno dell'azienda... un'impresa diventa innovativa non tanto creando un ufficio ricerca, quanto diffondendo la *forma mentis* della ricerca e innovazione, che deve contagiare anche quelli che sono al montaggio. Spesso nelle aziende si fa troppo poco sforzo in questa direzione... Il "vizio" dell'innovazione fa parte del codice genetico di questa azienda. E oggi, un uomo di Gorizia, dell'India o dell'Argentina è soprattutto un uomo Carraro, che ha fatto proprio tale orientamento" (pp. 16-17).

Questo "imprenditore della seconda generazione" possiede anche una notevole lucidità nel valutare le trasformazioni che si verificano nel mondo industriale e nell'ipotizzare soluzioni adatte all'impresa veneta, fondata finora sulla struttura familiare, ma che deve aprirsi all'apporto finanziario esterno alla famiglia.

La parte finale dell'intervista disegna scenari da *new economy* nei quali l'innovazione continua a svolgere la funzione propulsiva: "Dopo le attività di internazionalizzazione, abbiamo investito in due direzioni: sostenere un impiego diffuso delle nuove tecnologie e favorire lo sviluppo di nuove competenze. Il nostro futuro sta nell'offerta di sistemi, più che di semplici prodotti" (p. 39).

Non stupisce che una parte del colloquio si soffermi sull'impegno politico di un intellettuale imprenditore, su quello passato e su quello possibile, nella direzione di un dibattito già iniziato sul federalismo, inteso non come miracolistico toccasana, ma come approfondimento delle caratteristiche di un territorio: una valutazione nella quale la cultura ha un peso determinante.

Nei capitoli che seguono (pp. 43-194), le sollecitazioni di Costa e le risposte di Mario Carraro vengono chiarite e approfondite nell'analisi puntuale che Gubitta, servendosi di schede e grafici riepilogativi su dipendenti, fatturato e altre componenti, dedica al Gruppo Carraro, nel passaggio "da fabbri a industriali" e "verso la fabbrica focalizzata"; fino alle ultime fasi, quando "nasce il Gruppo Carraro", che passa infine "da componentista a fornitore di sistema". Conclude il volume, prima dell'esauriente bibliografia (oltre cento titoli), una finale "rilettura del caso Carraro", operata da Andrea Furlan, che si occupa delle "dinamiche della filiera dell'*off-highway*", cioè del posto che l'impresa padovana detiene nel comparto mondiale delle macchine agricole e industriali e dei loro componenti.

Sembra chiaro, anche a un non addetto ai lavori, che non ci siano segreti nel successo e nell'evoluzione di un'impresa che si è misurata nel corso della sua storia con il mercato, prima locale e ora globale, che ha superato le congiunture e le crisi dell'economia, rispettando, anzi esaltando, l'unico vero capitale dell'intelligenza e della volontà, a partire da quello del suo più importante e rappresentativo esponente.

LUCIANO MORBIATO

A.A.VV.
SCRITTI AL BO
Racconti

CLEUP, Padova, 2001, pp. 158.

Questo volume raccoglie i racconti prescelti della prima edizione (anno 2001) del Premio Letterario "Scritti al Bo", promosso dalla casa editrice padovana *CLEUP* e patrocinato dall'Università di Padova, rivolto a studenti e laureati dello Studio cittadino. La giuria, composta da Antonia Arslan e Saveria Chemotti, note e appassionate studiosi di letteratura contemporanea, da Romolo Bugaro, che incominciò la sua fortunata attività letteraria proprio con un racconto pubblicato da Pier Vittorio Tondelli in una famosa antologia di giovani scrittori, e dal giornalista e scrittore Giovanni Lugaresi, ha sele-

zionato 15 racconti, tra i quali sono risultati vincitori nell'ordine *L'ultima missione* di Roberto Santoro, *C. T. di Morena Tartari e Rockstar*, *donna di* di Chiara Biasin. Gli altri racconti sono di Francesco Candiani, Paolo Cavarro, Francesco Chiosi, Enza Del Tedesco, Giovanni Donerà, Alvisse Fabretto, Laura Isnenghi, Alessandro Lise, Alessandra Magro, Carla Menaldo, Matteo Righetto, Andrea Zanon.

Un premio letterario prevede inevitabilmente una selezione e un vincitore, ma qui il discorso critico può prescindere da graduatorie di merito per lasciare spazio, invece, a considerazioni di carattere generale al fine di chiederci se è possibile ritrovare, al di là delle pur nette differenze, un filo conduttore, una cifra comune fra esperienze di scrittura disomogenee. Perché, se questo libro può essere goduto per ciò che narra, è anche giusto chiederci quali siano i caratteri specifici di questi racconti, cosa i loro giovani autori abbiano voluto dire, quali letture abbiano alle loro spalle.

L'impressione che si ricava anche da una lettura veloce è il fatto che la tenuta narrativa e il livello stilistico dei racconti siano notevoli, anche senza voler concedere attenuanti a scrittori che sono quasi tutti esordienti. E pur tuttavia mi pare difficile riconoscere precisi modelli letterari che operino attivamente all'interno della materia dei vari racconti, al contrario di quanto ci si potrebbe aspettare da scrittori smalzati, per quanto giovani. Solo nel caso di *Quattro notti* di Alessandro Lise il riferimento implicito a Raymond Carver è abbastanza riconoscibile; per il resto la tendenza, che mi sembra di intravedere, va in direzione di uno stile di grado zero, se così si può dire, che, evitando asperità e sperimentalismi acuti, si situa a metà tra la comunicazione quotidiana e una certa letterarietà. Il modo di scrivere di questi scrittori, se non sembra innestarsi su una specifica tradizione novellistica italiana, d'altro canto non denuncia neppure scoperti debiti nei confronti di quella anglosassone. Sono modalità di scrittura nuove, frutto di una specie di omogeneizzazione e globalizzazione della comunicazione letteraria delle nuove generazioni? Quest'ipotesi può essere confermata solo da indagini più capillari e condotte a più vasto raggio, ma i seguenti tre esempi, scelti abbastanza casualmente, che riguardano la descrizione di tre figure femminili, possono forse dare qualche conferma: "Un tailleur giacca-pantalone color

panna; una borsa di pelle bordeaux; un lavoro di ragioniera presso un calzaturificio della zona; un'auto nuova di palla, con sedili fragranti di plastica" (Chiara Biasin, *Rockstar; donna di*); "Si era comprata un tailleur e un paio di scarpe con il tacco, e aveva studiato allo specchio una collana di monzette. Per il resto avrebbe saputo cosa dire, quali argomenti trovare" (Enza Del Tedesco, *Parcheggio*); "Lola entrò nella piccola stanza [...] I lunghi capelli scuri le scendevano sulle spalle imperlate dall'umidità della notte e coprivano in parte i suoi grandi occhi neri" (Alvisse Fabretto, *L'osteria della memoria*). I tre piccoli brani presentano un tono volutamente colloquiale impudico ma da un unico elemento stilisticamente rilevato (rispettivamente il sintagma "di palla", la metafora "collana di monzette", il nome Lola).

Le situazioni narrate, invece, sono abbastanza varie. Anche a questo proposito pochi esempi. Quello di Roberto Santoro è un racconto *on the road*: andando in una notte da Roma a Mestre per portare i documenti della cittadinanza italiana alla giovane donna dalmata che ama, un funzionario ministeriale ricorda le frustrazioni della sua giovinezza. Francesco Candiani (*L'ultimo della stirpe*) recupera atmosfere altomedievali descrivendo uno degli ultimi giorni di un doge veneziano che si ritira in convento. *Farfalle notturne* di Francesco Chiosi è un racconto dal sapore fantascientifico.

Ma in quasi tutti questi racconti emerge un tema di fondo dominante, quello dell'esclusione o dell'autoesclusione, quasi come se il gesto autentico, la decisione sincera verso sé e gli altri si concretizzi solo nella rinuncia; e poco importa se in alcuni casi tale condizione viene evitata all'ultimo momento. Non presentano questa dimensione solo pochi racconti tra quelli selezionati: mi pare di poter indicare *Lotologando* di Francesco Chiosi, *Notte insonne al Cinema Bianchi* di Giovanni Donegà, *Gaudeamus igitur* di Matteo Righetto. Il racconto di Alessandro Lise è esemplare del tono dominante del libro; in *Quattro notti* non c'è un vero e proprio sviluppo narrativo e i personaggi, in particolare Laura, la protagonista, vivono in una condizione di sospensione e nell'impossibilità di dare senso alle loro esperienze. Le utopie narrate dai giovani scrittori di trent'anni fa sembrano aver lasciato il posto al dubbio dei loro continuatori di oggi.

MIRCO ZAGO



Si può scrivere a un lupo? Si può costruire un carteggio con un *canis lupus*, intermittente presenza sull'Appennino, nonostante la paura millenaria e il conseguente pregiudizio, così fortemente radicato nell'immaginario dell'*homo sapiens*? Il padovano Giuliano Scabia lo ha fatto a più riprese fin dal 1987, quando aveva messo le prime "lettere al lupo" in apertura del suo *Teatro con bosco e animali* (ed. Einaudi); nel 1989 ha pubblicato *Nuove lettere a un lupo* in un volume collettivo (ed. Alinari, con splendide immagini di Ghirri): ora le riunisce tutte, aggiungendovi un mannello di inedite e accompagnandole con alcune suggestive incisioni su linoleum (le pubblica un editore del Canton Ticino: Casagrande, di Bellinzona).

L'autore stesso motiva in poche pagine la sua "operazione", collocandola in una tradizione di colloquio reale-immaginario: "Si è scritto e narrato molto sui rapporti fra i lupi e gli uomini. Qualcuno ha cercato di parlare col lupo, come san Francesco, e ci è riuscito. Con molte bestie feroci che abitano in noi si può dialogare, o cercare di stabilire rapporti epistolari, come ha fatto G. Si tratta però sempre di sogni e leggende". La "bestia" assume, già da queste righe, valore simbolico: sta dentro e fuori di noi, anche se è soltanto nello spazio del bosco che l'incontro e il confronto possono avvenire.

Anche se Giuliano Scabia non nomina Jean Giono, le sue "lettere" stanno dalle parti dell'*Uomo che piantava gli alberi* (1983), il piccolo capolavoro dello scrittore di Manosque, nato dalle sue passeggiate in Provenza; sono cioè un frutto dell'esperienza e della fantasia. Uscendo dalla casa ai limiti del bosco, sui primi contrafforti dell'Appennino toscano, G. s'incontra faccia a faccia con il lupo: "Nel buio principiante quella tua fauce - rossa rossa... coi denti bianchi - mi fece paura, ma poiché rimanesti immobile mi rassicurai".

Non sono lunghe lettere, piuttosto dei biglietti che l'autore affida al cavo di un albero del bosco: "querce giovani e vecchie, qualche leccio, pini marittimi, ginepri, brècane... e nel sottobosco ginestre, pungitopi, muschi, giacinti, viole, bacche e rose selvatiche". (Le spie lessicali venete sono dis-

seminate senza ostentazione, come per un cortocircuito della memoria che il padovano Scabia avverte incontrando l'erica scoparia, il *brècane* dei Colli Euganei, o la lepre *imantonia* ("immobilizzata") dai fari dell'automobile).

A sconvolgere il mondo del bosco, a scacciare per sempre l'apparenza dell'idillio, ci pensa il fuoco, "il mare di fiamme", anche se il terrore dell'incendio può trasformarsi nel piacere di chi lo provoca o nello spettacolo di chi vi assiste, impietrito, ma affascinato. "A noi uomini piace molto vedere. Il voler vedere a volte vuole così tanto che lo sguardo brucia ciò che guarda. Bisognerà imparare a non voler vedere, certe volte, se lo sguardo può essere così distruttivo". Sembra di ritrovare una sentenza orientale o di una saggezza dimenticata, è invece un tentativo non nuovo di Scabia per ricordarci di usare anche gli altri sensi, di cogliere non solo le onnipresenti immagini, ma anche i suoni e i sapori e gli odori.

"Fra i lupi ci sono piromani?" è la domanda apparentemente ingenua che conclude la lettera: ma non ci sono piromani tra i lupi, come non ci sono inquinatori... Senza ricorrere ad artifici, G. racconta al lupo (e a noi) che non esistono solo i folli criminali che incendiano, ma anche gli uomini che combattono il fuoco, che lo affrontano come "guerrieri: uscivano dal bosco fuliginosi a fornirsi d'acqua e si ributtavano dentro".

Grazie a questi uomini si salvano degli alberi e gli animali - anche il lupo - non proveranno solo il terrore delle fiamme e la desolazione delle ceneri: è la speranza che G. lascia cadere assieme alle sue lettere, ostinato a sperare in una conciliazione che può irritare e finisce per commuovere. Alberi e radure, case e per-

sone e bestie rimandano a momenti, occasioni e storie che non finiscono, ma che ci accompagnano, e delle quali siamo parte anche noi: "sono nel bosco a raccogliere edera per adornare la casa: faremo una festa: a destra e a sinistra della carraia - sembrano tombe micenee - stanno cataste di tronchi, pini, cipressi, querce, lecci: sono i morti degli incendi, tagliati: pezzi di guerrieri: più avanti c'è la parte di pinate bruciata: è viola e marrone, verticale come il pianto: nella festa metteremo fiori di ogni tipo, rami di corbezzolo, edere e festoni: che ci sia il bosco: anche tu, lupo: ti invito".

Ma perché invitare un lupo a una festa? G. pensa che forse potrebbe esserci utile, come emblema solidale, riassunto nel suo comportamento "sociale" di animale che caccia con il branco; o come totem benefico; e lo invoca come rappresentante di una natura equilibrata da imitare, da conservare, da recuperare: "O lupo - sono sicuro che ci stai aiutando a ritrovare i fondamenti del gioco e dell'amore. Non lasciarci smarrire in funesti vicoli ciechi".

LUCIANO MORBIATO

RAFFAELLA BETTIOL
**IL MIO BICCHIERE
DA VIAGGIO**

Otto poeti italiani d'oggi

Archinto, Milano 2001, pp. 182.

Sia per terra, per mare o per aria, a piedi, in bici, in auto, in treno, in nave o in aereo, reale o immaginario, il viaggio ha da sempre occupato il tempo e la fantasia non solo di turisti e avventurieri ma anche di scrittori e poeti. A partire dal viaggio di Ulisse cantato da Omero e da Dante, fino ai resoconti dei *Grand Tour* in Grecia e in Italia da parte di autori inglesi e tedeschi del calibro di Byron, Shelley e Goethe, le peregrinazioni continuano ad essere fonte inesauribile d'ispirazione anche per gli autori contemporanei. Con le differenze dovute ai cambiamenti di sfondo e sensibilità: la società moderna offre visioni meno romantiche di quelle ottocentesche ma altrettanto capaci di attirare lo sguardo dei poeti.

Ora l'autrice padovana Raffaella Bettiol si è occupata di queste tematiche ed ha curato l'antologia *Il mio bicchiere da viaggio / Otto poeti italiani d'oggi*. Di ognuno degli autori selezionati (Silvio Ramat, Giuseppe Conte, Roberto Mussapi, Umberto Piersanti, Paolo Ruffilli, Valerio Ma-

grelli, Milo De Angelis, Antonella Anedda) viene presentata una decina di testi attinenti al tema del viaggio, utili a farsi un'idea della produzione poetica dei nostri giorni.

Quelli di Silvio Ramat parlano di spostamenti in aereo, "voli d'angelo" che portano a valicare il simbolico meridiano di Greenwich, o all'aeroporto di Heathrow, ad Atene, a Colonia, a Norimberga, oppure oltreoceano, a New York. In ogni luogo, scrive la curatrice nell'approfondita introduzione seguita da un'ampia bibliografia, "Ramat è colpito da ogni nuova immagine, in ognuna rintraccia la realtà nel suo valore emblematico, di simbolo, ma sempre di scorcio, con una giusta dose di distacco e di ironia... Tramite l'ironia si allontana da un'eccessiva presa diretta dei luoghi, delle situazioni che osserva con il disincantato e malizioso interesse di un reporter curioso e critico. Ed ecco a Brighton il poeta incontrare all'acquario una razza dalle labbra truccate 'come le amiche di Minnie', quasi invaghitosene, per Natale inviarle i *'my best wishes to yo'* oppure fare, con disaccanto e affettuosa malizia, il marameo all'Eretteo di Atene, a 'quella gloria un po' stanca e ingessata'".

Il viaggio in poesia indagato dalla Bettiol non è limitato allo spostamento fisico in luoghi geograficamente lontani dalle città dove gli autori prescelti risiedono, possono essere anche viaggi fantastici, mentali o metafisici, come nel caso di Roberto Mussapi che ricostruisce le "parole del tuffatore di Paestum", mentre si rivolge al figlio e gli raccomanda l'amore eterno. Operazione, questa di mettersi in contatto con i morti e ridarcene le voci dall'aldilà, cara a Mussapi, che fra i suoi libri ci ha regalato *Voci dal buio* e *Gita meridiana*, restituendoci la luce all'uscita dalle tenebre.

I testi di Umberto Piersanti mostrano un viaggio sui colli di casa sua, le Cesane, o in luoghi comunque non molto lontani dalle Marche; a volte all'autore basta il ricordo dell'infanzia in mezzo alla natura, o delle persone care - la madre, la nonna - o, meglio ancora, il perdersi fra le braccia di una donna, per viaggiare con i sensi e la mente. In ogni caso è il ritorno che conta, con le sorprese che comporta la scoperta dei cambiamenti avvenuti, come scrisse in un testo del '75: "... Quando tornai / io non sapevo ancora / ciò che non avevo / prima era cominciato / solo un inizio sbigottito / presto sareb-



bero venuti / i giorni veri del terrore.”

Per Paolo Ruffilli il viaggio è inevitabile. “L'autore – scrive la Bettiol – vi si abbandona con ritrosia, con l'unico desiderio di ritornare e il suo continuo dover viaggiare gli appare quasi una condanna alla quale non può sottrarsi, un destino senza riposo”. Afferma l'autore in suo testo inedito: “Ma, in compenso, parto / solo per tornare. /... un'intuizione certa / un sesto senso / che mi spinge, / la coscienza fulminante / di una scoperta paradossale / che bisogna perdersi / per potersi davvero ritrovare.”

Antonella Anedda si muove tra luoghi simbolici immersi in una luce rarefatta e livida, in quelle “residenze invernali” che danno il titolo alla raccolta che l'ha resa famosa: “Di colpo nella quiete solenne dei viali, nel vuoto delle fontane, nei padiglioni illuminati per tutta la notte, l'ospedale ha lo sfoltorio di una pietroburghese residenza invernale.”

Giuseppe Conte scrive sulle occasioni mancate: i viaggi che avrebbe voluto fare, i personaggi che sarebbe voluto diventare: “Un Capitano di mare, un suonatore / di jazz. Erano i miei amori/ le traversate e i transatlantici / e gli ottoni, i clarini, la vita...”

Valerio Magrelli parte alla scoperta del mondo e lo descrive attraverso visioni distorte e distorsioni enfatiche rese con una lingua piegata e rimodellata, come nella “danza macabra” di nomi della periferia di Roma, un'operazione linguistica di pregio: “Malnome, Malpasso, Malafede, Malagrotta, Valle Oscura, Passoscuro, Fosso Sanguinara, Fenminamorta, Pantano dell'Intossicata, Campo di Carne (ma dove li prendete dei nomi come questi,...)”.

Infine Milo De Angelis s'affida ai ricordi e rievoca viaggi e ritorni, per celebrare anche i funerali; tra tutte le poesie in italiano spicca l'unica poesia in dialetto milanese nella quale si fissano i luoghi non luoghi visitati: quelli della mente.

MAURIZIA ROSSELLA

QUADERNI PER LA STORIA DELL'UNIVERSITÀ DI PADOVA

Antenore, Roma-Padova, 33 (2000), pp. X-366.

Numero dedicato a Paolo Sambin, non per una ricorrenza particolare, ma per testimoniargli una volta ancora stima, riconoscenza ed affetto di al-

lievi, amici e colleghi, ampiamente confermati in occasione dell'illustrazione al pubblico del volume da parte di Attilio Bartoli Langeli e Silvana Collo di fronte ad un folto, attento e partecipe pubblico, come sempre quando si parla e si onora un tale Maestro.

Come si ricorda nella *Presentazione* del volume, in occasione del suo 85° genetliaco al festeggiato vennero presentati quale “regalo di compleanno” alcuni brevi studi che illustravano ognuno un documento inedito reperito e trascritto dagli autori negli archivi frequentati, tanto “amati” da lui ed ai quali ha sempre indirizzato tutti i suoi allievi: le famose “schede d'archivio”. Il presente numero dei “Quaderni” le raccoglie, assieme ad altre, per farne partecipi (come sempre è stato desiderio e scopo non secondario della ricerca per Sambin) anche lettori e studiosi, che potrebbero avere utili stimoli di lavoro o ritrovare tasselli mancanti al completamento di proprie indagini.

Quindici sono i contributi pubblicati, completati poi con le tradizionali sezioni *Fontes* (con il lavoro di C. Gibin, *Per una biografia intellettuale di Stefano Andrea Renier (Chioggia 1759 - Padova 1830): lettere e altro materiale manoscritto*, pp. 255-265, che ben si adatta all'impostazione data al *Quaderno*), *Bibliografia e Notiziario* (con relazioni su vari Convegni svoltisi nel 1999 e 2000). Ne diamo un brevissimo cenno, nei limiti consentiti da una Rassegna bibliografica.

A. Rigon presenta un documento del 1196 relativo a Tommaso Morosini, futuro patriarca di Venezia (dal 1205), allora canonico di Padova ed in procinto di partire per lo Studio di Bologna (pp. 1-8). L. Gargan ci parla dei maestri di grammatica nello Studio e nelle scuole private della città di Padova tra XIII e XV secolo (pp. 9-26), argomento ripreso da M.C. Bilanovich per il XV secolo, attraverso la figura e la piccola biblioteca di Enrico di Valvasone, del quale in appendice è edito l'inventario dei beni mobili redatto nel 1448, anno della morte (pp.131-144): T. Pesenti illustra e pubblica il proemio di un commento ad un testo di Galeno della seconda metà del Trecento (pp.27-44); E. Martellozzo Forin analizza la situazione della famiglia di un docente di diritto nell'Ateneo patavino morto nel 1410 (Benedetto da Piombino, del quale traccia brevi note identificative) e ne pubblica l'inventario dei beni

(pp. 45-68); D. Girgensohn offre alla lettura dieci documenti relativi a Polidoro Foscari, introdotti da una lunga e articolata illustrazione della persona e della carriera ecclesiastica, con importanti considerazioni sui diplomi di laurea padovani (pp. 69-114); D. Gallo ci propone e commenta un interessante documento sul progetto di erigere un collegio universitario chiamato “Domus Sapientiae”, che conferma la costante preoccupazione della Chiesa padovana per gli studenti poveri, già concreta anche nel secolo precedente, che vide la realizzazione di due residenze universitarie per scolari canonisti (pp. 115-130); F. Piovan analizza i rapporti tra la famiglia dei Beolco ed il giurista Antonio Francesco Dottori sulla base di due atti pubblicati in appendice (pp. 145-155); E. Veronese Cescaracci stampa due documenti relativi a due medici docenti nello Studio (Giovanni G. Alberti e Bassiano Landi, sui quali dà ampie notizie), uccisi da sconosciuti nel 1560 e 1562: un inventario dei beni mobili trovati dopo la morte per il primo e l'ultimo testamento per il secondo (pp. 157-175); M. Magliani presenta un accordo per la costituzione di una società editrice a Padova nel 1564, con molte utilissime notizie sui contraenti e la loro attività (pp.177-191); C. Marcon anticipa i risultati di una ricerca su Girolamo Frigimelica, della cui famiglia è presentato in appendice un albero genealogico dal XIV al XVIII secolo (pp.193-201); G. Piaia comunica la scoperta di una lettera ad Antonio Vallisneri che arricchisce le nostre conoscenze sui rapporti tra Padova ed il mondo scientifico inglese (pp. 203-206); P. Del Negro pubblica alcune delle quasi duecento lettere inviate dal 1771 al 1794 da un docente dello Studio patavino (Clemente Sibiliato) ad un corrispondente dell'Ateneo di Pisa (Angelo Fabroni), che permettono uno sguardo ulteriore sulla vita e sulla storia della cultura dell'epoca (pp.207-220); F. De Vivo propone alcune osservazioni sulle posizioni pedagogiche presenti nel pensiero di Stefano Gallini, anatomico fisiologo attivo all'Università (e suo rettore) nel primo Ottocento (pp.221-226); N. Reberschak infine illustra la formazione universitaria dei fratelli Francesco e Pier Maria Pasinetti negli anni 1929-1935 (pp. 227-254).

Non si tratta dunque di un'arida rassegna di storia dell'università, come si vede

dagli argomenti, ma un quadro pulsante di vita attraverso sette secoli ci si pone davanti, proprio come Paolo Sambin ha sempre sentito e per il quale ha sempre lavorato (ed ancora lavora).

GIANFRANCO GRANELLO

G. CASSANDRA

IL MURO DEL BALCONE
Editrice La Garangola, Padova
2001, pp. 162

GRECIA SPICCIOLA

Editrice La Garangola, Padova
2001, pp. 61.

Ventotto brevi racconti, dal sapore autobiografico, che iniziano dalla rievocazione dell'infanzia in Libia, quando l'autore aveva quattro anni, e che proseguono fino alla seconda metà del Novecento, sono il tessuto narrativo del primo libretto che Cassandra, medico, propone ai suoi concittadini.

Per la verità le vicende raccontate riguardano anche i familiari più vecchi, in particolare uno zio paterno, perfettamente omonimo del protagonista e anch'egli medico, uno zio che è in un certo senso un suo alter-ego, tanto che la classica burocrazia italiana (episodio raccontato con fine umorismo alle pp. 135-139) scambia tra di loro nipote e zio.

In breve, il protagonista nel giugno 1961 non ancora trentenne fa domanda per essere assunto presso l'Ufficio Igienico del Comune di Padova, prende servizio nel gennaio 1962 e nel maggio 1963 viene convocato dall'assessore al personale del Comune che, nel vederlo, dichiara la sua meraviglia in quanto pensava di trovarsi di fronte ad un otuagenario. Era successo che zelanti funzionari, incaricati di prendere informazioni sull'aspirante medico, ingannati dall'omonimia e dal fatto che nipote e zio abitavano allo stesso indirizzo, avevano stilato il loro rapporto (favorevole) su un professionista nato nel 1885! Sulla base di queste informazioni era avvenuta l'assunzione.

Lapidario il commento dell'assessore (p.137): *Evidentemente in questo ufficio c'è qualcuno che pensa che i rapporti non siano fatti per essere letti e che comunque non debbano interferire con la pausa caffè, la lettura dei giornali o altro.*

Il secondo volumetto, anch'esso scritto con uno stile rapido e accattivante, vuole essere la rievocazione di un lontano viaggio in Grecia: siamo nel 1968, esattamente

un anno dopo che i "colonneli" avevano preso il potere rovesciando la monarchia di re Costantino.

Il protagonista nel suo diario presenta in veloce ma progressiva successione le tappe del suo viaggio: Patrasso – Olimpia – l'Argolide e la Corinzia – Atene e i suoi dintorni – le Meteore – Kalam-baka – Levadia – Delfi e di nuovo Patrasso. Più che sulle celebri località, lo sguardo dell'autore si sofferma sulle principali "avventure" capitategli, che hanno offerto in primo luogo a lui e poi, tramite la sua narrazione, al lettore uno spaccato simpaticissimo dell'umanità greca.

Ma il libro non termina qui, perchè Cassandra, dopo 31 anni, nel 1999 decide di tornare in Grecia, trovando una realtà completamente cambiata, magari più bella e ordinata all'apparenza, ma a suo parere rovinata dalla spietatezza organizzativa dell'industria del turismo, che soffoca inesorabilmente ogni spontaneità e genuinità.

GIUSEPPE IORI

ENZO RAMAZZINA

Santa Giustina in Colle GLI ANNI DELLA SECONDA GUERRA MONDIALE 1940-45

Ed. Bertato, Villa del Conte (Pd), 2002

Il luogo è Santa Giustina in Colle, le azioni riguardano la sua collettività nel tempo che va dagli ultimi anni del regime fascista alla vigilia della Repubblica democratica.

È un libro rappresentativo di quel che oggi si può scrivere in maniera esemplare con piena conoscenza di fatti locali inseriti nello scenario storico nazionale. Uno strumento informativo di complesse vicende e tale da poter contribuire a soddisfare l'esigenza, diventata ormai di moda, di conoscere la "verità assoluta", impresa peraltro ancora una volta irrimediabilmente condizionata da personali e ideologiche interpretazioni; un'impresa che tuttavia l'autore, giornalista, bibliotecario e operatore culturale, affronta con una ricca inedita documentazione, scavando con fortunati rilevamenti nell'archivio del Comune, della Parrocchia e nell'archivio storico di Stato di Padova, nell'Istituto Veneto per la Storia della Resistenza e infine nell'archivio personale di Graziano Verzotto.



Con la ricorrente premessa di essenziali cenni di storia generale, sempre utili ad introdurre il comune lettore soprattutto nelle vicende di una microstoria, il libro parte dall'ultimo podestà di quel Comune di circa 6.000 abitanti con oltre il 10% iscritti nell'elenco dei poveri, per finire con il manifesto del prefetto di Padova della Liberazione, l'avvocato Gavino Sabadin, che il 31 dicembre 1945 annuncia la riunione al Governo Nazionale della provincia, dopo 8 mesi di amministrazione del G.M.A. (Governo Militare Alleato).

È dunque una storia di quei tormentati cinque anni di vita italiana rivissuti attraverso il recupero di personaggi e di episodi, la cui illustrazione niente trascura della condizione ambientale, con ricchezza di informazioni di vario interesse sociologico, sì da offrire un realistico quadro di una società rurale, quale peraltro si configurava allora con uniformi modalità in ogni parte d'Italia.

Nella ripartizione cronologica si assiste dunque via via alle consuete scene di vivacità e particolarità paesana, con piccoli racconti inclusi nel testo che richiamano le problematiche del lavoro e sanitarie, le celebrazioni nazionali, le questioni economiche e personali, le requisizioni, le manifestazioni religiose, fino ai drammatici eventi dei rastrellamenti, dell'attività cospirativa e partigiana con le reazioni nazi-fasciste, l'impegno dei sacerdoti come il parroco don Giuseppe Lago e infine il noto eccidio degli ultimi giorni d'aprile del '45 ("una pagina di storia con molte ombre").

Questo tragico evento finale, già in precedenza studiato, è ora riesaminato con il resoconto di due superstiti testimoni oculari offrendo ulteriori elementi conoscitivi dopo la famosa relazione di Graziano Verzotto.

Sulla figura di questo comandante partigiano, dal nome di battaglia "Bartali", il libro dà ora una sua testimonianza inedita che inserisce nel quadro militare strategico l'azione insurrezionale per precisi ordini ricevuti, destinata ad ostacolare la fuga dei tedeschi, impedendo la ricostituzione più a nord di una nuova linea di arroccamento, così come era già accaduto in più parti dell'Italia meridionale e centrale. È proprio dalle vicissitudini di questo singolare personaggio della Resistenza veneta si possono ricavare elementi esemplificativi di quel che fu la "Resistenza difficile", condotta unitariamente verso il comune traguardo della pace con la vittoria contro il nazifascismo, ma con ricorrenti contrasti tra le formazioni partigiane garibaldine e quelle cattoliche.

Il libro, al di là del suo importante contributo storiografico, ben si presta ad una adeguata conoscenza di quella che fu la seconda guerra mondiale, rivisitata da un singolare e ben espressivo punto di osservazione, lasciando infine al lettore larghe possibilità di un personale indirizzo interpretativo.

GIULIANO LENCI

FRANCESCO LIGUORI BATAGIA

Adle Edizioni, Padova 2000, pp.446.

Batagia, di Francesco Liguori, non è un libro da leggere in fretta, come un romanzo in cui si vuol correre al finale. Bisogna invece scorrelo con una calma diligente e compita, che ci lasci il tempo di assaporare una prosa filante, costruita in modo semplice, ma armonioso, che rende il racconto avvincente e ricco di significati. Una prosa ed uno stile purtroppo oggi scomparsi in qualche romanziere e in molti giornalisti. Nel testo di Liguori l'italiano odierno viene inoltre sapientemente mescolato, a tratti, con quello d'epoca, trasposto fedelmente: più lontano dal nostro orecchio, ma aiuta la fantasia ad immergersi nel passato. Un passato relativo agli ultimi due secoli, 1600 e 1700, vissuto a Battaglia sotto il dominio della Serenissima.

Il libro, insignito a Monselice del premio "Brunacci", è un tessuto di racconti, più o meno brevi, aderenti fedelmente alle fonti d'archivio, senza fantasie aggiuntive che danno adito a romanzare in modo fuorviante. Entra, a gradevole corredo della prosa,

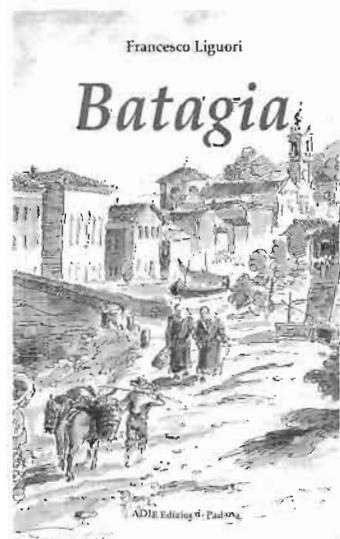
anche la penna d'artista di Bruno Bresciani, che interpreta ed illustra alcuni rilevanti episodi in pregevoli disegni.

I temi dominanti riguardano assai sovente fatti di cronaca nera (l'autore stesso lo rileva nella sua prefazione); d'altra parte non poteva essere altrimenti, quando si va a pescare negli archivi processuali. Questo però, a mio avviso, ha potuto rendere equanimità alla povera gente dell'epoca, la quale sicuramente poteva accedere alla notorietà soltanto avendo il proprio nome citato, in qualità di accusatore, imputato o testimone, in qualche procedimento giudiziario.

Un avvenimento di assoluta rilevanza nel 1600 è stato la feroce epidemia di pestilenza, di cui possiamo rivivere le ansietà e le paure nelle varie classi sociali, i severi mezzi adottati dalle autorità per limitarne la diffusione: punti di controllo (detti restelli), fedi di sanità personali, con gli umani equivoci, iniquità e furberie.

Sicuramente la triste esperienza della peste deve avere indotto gli amministratori della cosa pubblica a continuare nella severità della politica sanitaria. Nei capitoli dedicati al 1700, si trovano infatti molti interventi mirati: per fermare il degrado del cimitero, le lordure del mercato del pesce, intensificando nel contempo anche i controlli presso i commercianti di prodotti alimentari. In occasione di avvelenamenti da funghi, con conseguenti decessi, vennero autorizzate pure le autopsie sui cadaveri.

Anche il diciottesimo secolo è costellato da numerosi episodi di criminalità, dura ed efferata, ma talvolta anche con risvolti di vaga ilarità, com'è il caso di quel giovane che viene impallinato sulla strada Cengolina, di sera, mentre, accovacciato dietro una siepe, cerca di espletare un impel-



lente bisogno corporale. Presentato ricorso contro il suo assaltatore, il disgraziato viene risarcito dopo circa dieci mesi. Ai giorni nostri ci sarebbero voluti almeno cinque anni!

Importanti pagine sono anche quelle che riguardano la nobile famiglia Obizzi e la loro augusta dimora, il castello del Cataio. Mentre Ferdinando Obizzi nel 1708 stabilisce che "resti per sempre al Cataio l'armeria", l'ultimo erede Tommaso nel 1803 dispone, nell'atto testamentario dell'ultimo respiro, il passaggio di tutta la proprietà all'arciduca Carlo Ambrogio d'Austria.

Molti, come si è detto, sono gli episodi relativi agli Obizzi, mentre per gli altri due nobili casati, i Selvatico ed i Grimani, vi sono solo saltuarie citazioni. Forse questi ultimi hanno condotto una vita riservata, senza essere registrati in alcun atto giudiziario e senza particolari incarichi o implicazioni pubbliche.

Un particolare significato assumono infine le pagine di fine secolo, con la caduta della Repubblica di Venezia. Si ripercorrono le tristi vicissitudini di servitù politica, tante volte presenti nella storia d'Italia. Prima arriva l'esercito di Napoleone, al grido di "libertà, fraternità, uguaglianza", parole di una rivoluzione ormai desueta e spenta; poi, dopo soli dieci mesi, domenica 25 febbraio 1798, tutti in chiesa per il giuramento di fedeltà a Francesco II, imperatore d'Austria.

A Battaglia, come nel resto del Paese, si dovevano attendere ancora settant'anni, prima di iniziare a vedere l'unità nazionale. Chissà che Francesco Liguori ci racconti anche quella.

PAOLO TESSAROTTO

AA.VV.

I MONTI AZZURRI Atlante dei Colli Euganei

Biblos, Cittadella 2002, pp. 199.

Come nella migliore tradizione della Biblos di Cittadella, anche questo è un volume molto bello da un punto di vista editoriale, una vera e propria strenna, ma non è meno interessante per il suo contenuto. A questo libro sui Colli Euganei, i Monti azzurri del titolo nato da una suggestione di un verso di Giulio Alessi, hanno collaborato in molti. La natura geologica dei Colli è analizzata da Francesco Carraio, ma il lavoro più ampio è svolto da Sergio Giorato che ricostruisce la

storia, l'ambiente, la presenza dell'uomo e il suo rapporto con la terra, gli itinerari di questo luogo così fortemente connotato. Il ricchissimo corredo fotografico è opera di Roberto Barcellona, Giuseppe Bruno, Sergio Giorato, Mario Lasalandra, Luciano Tomasin (è un peccato che non si indichino gli autori di ogni singola foto, se si eccettuano Cesare Gerolimetto per la foto di copertina e Luciano Svegliado per quella dei risguardi). Grafic design è Luciano Svegliado. Infine la traduzione in inglese dei testi e delle didascalie delle immagini è di Jonathan Benison.

Pagina dopo pagina quel piccolo originale mondo costituito dai Colli, così vicini a Padova e nello stesso tempo anche così lontani, prende corpo, con le sue bellezze e con i segni di una lunga, intensa, talora dolorosa, storia umana. Questo gruppo collinare, insieme a quello berico, ha avuto una storia geologica slegata da quella delle Alpi e questa situazione ha caratterizzato la sua particolare conformazione. Ma il suo aspetto, che tanti viaggiatori stranieri hanno percepito come dolce e rasserente, scaturisce in modo determinante dall'intervento dell'uomo che ha modificato, attraverso opere d'arte e di culto (eremi, ville, castelli) e attività produttive, il paesaggio naturale, creando una affascinante interrelazione. Questa incisiva presenza umana, spesso rispettosa, talora invasiva e distruttrice, ha fatto sì che, come bene dice Giorato, "il patrimonio più prezioso del comprensorio dei Colli Euganei" sia costituito "dai tanti appuntamenti - le sagre, le feste - che hanno perso oggi la dimensione più propriamente religiosa e devozionale per divenire importanti occasioni di socializzazione e di richiamo turistico". La sezione "Itinerari", dunque, non si sofferma soltanto sui luoghi d'arte, numerosissimi e preziosi, che costellano i Colli, ma anche su quelli che Giorato chiama "Sapori di paese", cioè quelle manifestazioni che ci restituiscono il senso della vita quotidiana in queste terre.

È quello che non dice la pagina scritta, lo mostrano le immagini, che documentano con forza evocativa la ricchezza paesaggistica dei Colli. Per evitare un effetto di stucchevole ripetitività, l'immagine cerca soluzioni sempre originali, in genere molto efficaci, anche se talora mi sembra che si corra il rischio del sovraccollamento.

I monti azzurri si rivolgono certo al turista che ha a disposizione così una splendida guida, ma soprattutto tracciano un ritratto complessivo dei Colli Euganei, che è utile non meno che piacevole per tutti.

MIRCO ZAGO

ALBERTO SABATINI

L'ARTE DEGLI ORGANI NEL VENETO: I COLLI EUGANEI

Armelin Musica, Padova, 2001, pp. 324

Nella precedente opera sull'arte degli organi, dedicata da questo autore e da questa casa editrice agli organi della città di Padova, il Presidente della Provincia di Padova Vittorio Casarin così si esprimeva nell'introduzione al volume: "Sarebbe interessante estendere questo studio al resto del territorio provinciale. Forse un'idea per un prossimo libro."

L'idea è diventata realtà: autore ed editore presentano ora il compendio degli organi presenti nelle chiese dei Colli Euganei, "naturale continuazione" precisa Sabatini nella Premessa "del precedente volume *L'Arte degli Organi a Padova*".

L'indagine ha interessato il territorio dei quindici Comuni che la legge 38/1989 ha definito come facenti parte del Parco regionale dei Colli Euganei. I criteri adottati sono stati gli stessi già adottati per la ricerca che ha portato alla realizzazione del precedente volume: "criteri risultati quanto mai corretti e utili" specifica Sabatini "perché rispondenti al sistema di catalogazione degli strumenti di questo tipo redatto dal Prof. Dott. Oscar Mischiati, musicologo, organologo, Ispettore Onorario del Ministero dei Beni Artistici e Bibliotecario del Conservatorio di Bologna".

Dall'indice abbiamo contato ben 62 strumenti, presenti non solo all'interno di chiese ma anche presso altri edifici religiosi quali il Collegio Manducini di Este, il Seminario Minore diocesano di Tencarna, Villa Immacolata a Torreglia. L'obiettivo dell'Autore è infatti quello di fornire un panorama completo degli organi presenti nel territorio che egli ha considerato, siano essi antichi o recentissimi.

Si tratta, come il precedente, di un compendio di tipo tecnico, che per ogni strumento descrive le caratteristiche costruttive, tecniche e musicali, ma che non si fa apprezzare soltanto da chi condivide col Sabatini la passione per l'arte



organaria. Per ogni strumento vengono infatti riportate con straordinaria completezza anche tutte le notizie storiche, arrivando a riprodurre i testi originali dei documenti da cui esse sono state ricavate. Inoltre il regesto degli strumenti è preceduto dalle schede illustranti la storia delle ditte fabbricanti organi attive sui Colli Euganei, in tutto 31.

Si tratta quindi di un raro esempio di opera essenziale per il tecnico, necessaria per lo storico.

L'iniziativa di estendere agli organi di tutta la Diocesi di Padova l'indagine proposta dal Sabatini, meriterebbe quindi essere sostenuta. Per il momento ci si augura che l'auspicio del Presidente della Provincia, che come si vede è stato immediatamente concretizzato da Alberto Sabatini e dalla Armelin Musica, consideri anche l'aspetto economico. Questo è purtroppo necessario se si vuole consegnare alla nostra identità padovana e veneta questi monumenti di conoscenza, di cui questo testo è un ottimo esempio, e senza i quali rinsecchirebbero irreversibilmente le nostre radici.

PIETRO CASETTA

GIACOMO LUZZAGNI PAESE CHE VAI PASQUA CHE TROVI

Venilia Editrice, Montemerlo (PD), 2002, pp.242.

Viviamo, oggi, in una società sempre più condizionata dai virus irreversibili della globalizzazione, dove tutto è rigorosamente etichettato allo scopo di far conoscere natura e provenienza di qualsiasi bene di consumo altrimenti non identificabile. Le nicchie dove le cose si fanno ancora "come una volta" sono sempre più ristrette, spesso anche poco pubblicizzate e quindi quasi sconosciute. Così accade, più spesso di

quanto si crede, anche per il prodotto culturale. Soprattutto per quella parte della cultura, più marcatamente nostrana ma non per questo meno importante, che ha connotazioni riconducibili alla conoscenza genuina delle tradizioni e quindi delle nostre radici più profonde e autentiche.

Un proverbio friulano, che Giacomo Luzzagni riporta in apertura del suo libro *Paese che vai Pasqua che trovi*, tradotto in italiano suona così: "Povero il futuro di colui che non ha memoria del passato!" Questo antico adagio, oltre che un monito a non smarrire la propria identità, vuol anche essere uno degli approcci più significativi alla lettura d'una raccolta di testimonianze sui riti della Settimana Santa, certamente fra i più completi e documentati che si possono trovare. Tuttavia, proprio perché il momento storico che stiamo attraversando tende a renderci soggetti sovranazionali, potremmo crederci sempre più europei e sempre meno italiani e quindi, per estensione, quasi nemmeno più veneti o toscani o calabresi o sardi. Con la logica conseguenza che in un contesto così allargato anche le nostre belle tradizioni regionali e paesane sarebbero considerate come reperti che, forse, vorremmo nascondere, quasi timorosi d'esser tacciati di provincialismo. Ma non è così e la pubblicazione di Luzzagni ci restituisce ampiamente ciò che in fondo la globalizzazione in qualche misura ci toglie, cioè la voglia di scoprire, o di riscoprire, chi veramente siamo. Sempre più spesso e da più parti giungono infatti segnali di un crescente bisogno di cercare nel nostro passato, per capire "come eravamo". In quest'ottica l'operazione editoriale promossa e realizzata da Giacomo Luzzagni si dimostra più che opportuna ed intelligente. È un progetto che

parte da lontano, il suo. La raccolta dei testi è cominciata una quindicina d'anni fa, un lavoro faticoso e di genuina caratura intellettuale, che merita rispetto e considerazione. Si avvale di scritti con frequenti sequenze vernacolari, di riti della Pasqua liturgica ma anche profana, di testi sacri provenienti a volte dai luoghi più sperduti d'Italia. Il tutto intersecato e a volte sovrapposto ad usi e costumi locali, tipici del periodo quaresimale. Non mancano alcune ricette di cibi particolari strettamente legati alla gastronomia povera ed austera della Settimana Santa.

Il libro è sostanzialmente un "contenitore" esaustivo e prezioso di quanto è stato possibile raccogliere, grazie ai contributi dei collaboratori e dei molti lettori della rivista "La Nuova Tribuna Letteraria", oltre a quelli personali dell'autore ed a quelli di numerose scolaresche sparse in tutta la Penisola, contributi questi ultimi promossi e curati da Luzzagni stesso. Il tessuto della ricchissima antologia spazia dai riti della "Coremma", la Quaresima nel salentino, alle tradizioni pasquali in Romagna, nel Cremonese o nel Friuli. Nella Gallura dei nuraghi, come ci ricorda Gabriella Villani, "sa Pasca manna" è la Pasqua grande, più importante dello stesso Natale chiamato "Paschixedda" o Pasqua piccola. Innumerevoli sono le processioni legate al periodo quaresimale, come quella "animata" del Giovedì Santo a Marsala, quella della "Pietà" a Molfetta, o la "Processione Bianca" a Sorrento. C'è anche un testo in versi che il poeta Salvatore Cangiani ha composto ispirandosi alla Passione di Cristo. E c'è la Pasqua raccontata da Luzzagni, intrisa di struggenti ricordi lontani legati alla Sicilia, sua terra d'origine.

Scendere più addentro in questa lodevole raccolta di tradizioni, alcune delle quali sicuramente troppo antiche per essere ancora rivisitate praticamente, è di certo piacevole ed interessante. Ma la cultura deve avere il "peso" ed il "costo" che le competono e quindi invitiamo quanti non l'avessero ancora fatto ad acquistare il libro per una lettura approfondita e qualificante. Un'ultima cosa: le suggestioni popolari, in particolare quelle legate ai riti religiosi, sembrano poter unire gli italiani più di qualsiasi altro collante. Questo, tra l'altro, è anche ciò che le pagine di Giacomo Luzzagni vogliono in fondo trasmetterci.

ORIO ZACCARIA

DINO SCANTAMBURLO DAL NORDEST A MONTECITORIO

Padova, Cleup 2002, pp. 120

Che cosa si chiede a un parlamentare eletto per rappresentare la Nazione ed esercitare le sue funzioni senza vincolo di mandato? (Costituzione, art. 67).

Anzitutto che si dedichi all'attività legislativa, frequentando il Parlamento, avendo presente l'interesse del paese nel suo complesso (la Nazione) e rispondendo soltanto alla sua coscienza nelle scelte che è chiamato a fare (senza vincolo di mandato).

In secondo luogo, che rappresenti – il collegio nel quale è stato eletto, ne curi gli interessi, senza prevaricare sul bene comune.

Infine, che renda conto ai suoi elettori della sua attività, dei risultati conseguiti, delle difficoltà, degli eventuali insuccessi e delle cause che li hanno determinati.

Questi sono stati i riferimenti dell'on. Dino Scantamburlo, deputato popolare (Ulivo) durante la XIII legislatura, quali egli stesso ha documentati nel suo libro che presentiamo.

"Compiere il servizio di parlamentare per conto dei cittadini – egli scrive – comporta un coinvolgimento politico e personale così pieno, per cui si avverte il desiderio di comunicare una parte di quello che si è vissuto".

Tre richieste, si diceva; e Scantamburlo dimostra di avervi corrisposto in modo esemplare non solo per quanto qui riferisce, che potrebbe essere relazione interessata, ma specialmente per la testimonianza di chi ha avuto la possibilità di seguirne l'attività durante i cinque anni, fin dal momento delle pressioni esercitate per la sua non desiderata candidatura.

La giornata-tipo del parlamentare, il lavoro in commissione e in aula, i rapporti con i colleghi e con le varie realtà esterne, i personaggi di volta in volta incontrati sono descritti con semplicità e chiarezza così da dimostrare a coloro che del Parlamento hanno solo le notizie vaghe e spesso confuse riportate dai mezzi di informazione che quello dei parlamentari non è tempo sprecato e che il loro "costo" non è così spropositato come si tende a far credere, se il dovere è scrupolosamente adempiuto.

Della sua attività di legislatore Scantamburlo dà succinta, ma completa relazione, ponendo l'accento sulla Legge di riforma dell'assistenza (una

delle perle della scorsa legislatura), alla quale egli ha dato un contributo notevole e spesso determinante, sulle "scelte per la vita", sui problemi della salute "diritto di tutti", dei minori e, in genere, su quelli di competenza della XII Commissione Affari Sociali e Sanità, nella quale egli rappresentava il partito popolare.

Il suo lavoro risultò a tal punto apprezzato che gli fu affidata la dichiarazione di voto in aula sulla riforma a nome dei quattro partiti della Margherita: "La prima volta in cui i Capigruppo concordarono un intervento in forma associata e a nome della nuova formazione politica". Felice auspicio!

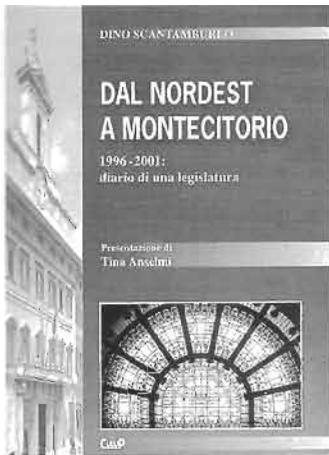
Come rappresentante del suo collegio elettorale (Campopiero-Vigonza), Scantamburlo si prese cura di alcuni grossi e annosi problemi, fino allora irrisolti: valga per tutti la prosecuzione della nuova strada statale n. 307 (Strada del Santo), la cui previsione di spesa fu inserita nella Legge finanziaria del 2001 anche per la capacità del Nostro di fare "gioco di squadra" con altri parlamentari padovani. Risultato veramente notevole, se si tiene conto delle facili gelosie nei rapporti fra i parlamentari e fra i partiti.

Quanto al rapporto con gli elettori del suo collegio ebbe indiscusso rilievo – anche per la sua originalità – la diffusione di "Filo diretto, periodico di informazione della mia attività parlamentare, che ho inviato cinque volte all'anno a oltre 6.000 famiglie dei comuni del collegio. L'ultimo numero fu fatto pervenire alle 48.000 famiglie del collegio" con un breve compendio dei cinque anni di lavoro parlamentare.

Scantamburlo può così rilevare con soddisfazione: "Ho sempre ottenuto sorprendenti e numerosi riscontri del gradimento e dell'apprezzamento per l'informazione data in tal modo. I cittadini avvertivano un collegamento permanente con l'eletto, si sentivano meritevoli di attenzione e più di qualcuno mi informò che conservava tutti i numeri della pubblicazione".

Il libro termina in modo inusuale non con le solite conclusioni, magari autocelebrative, ma con alcuni "interrogativi" che si rifanno all'etica della responsabilità e che stanno a dimostrare la sensibilità umana e politica propria del nostro deputato nell'affrontare il lavoro quotidiano. Ciononostante, le modificazioni avvenute nei rapporti tra i partiti di centro-destra, l'alleanza (innaturale?) tra Lega e Forza Italia, l'indifferenza o





la distrazione di molti elettori, hanno impedito la rielezione di Dino Scantamburlo alla Camera dei deputati.

Ma questa breve e sommaria recensione sarebbe del tutto insufficiente e inadeguata, se non richiamasse l'attenzione del lettore su un capitolo particolarmente significativo: "Cattolici e politica nei cinque anni". Scantamburlo osserva che, esaurito il tempo del collaterismo con la Democrazia Cristiana, "con la legislatura del 1996 cominciarono ad affiorare da parte di uomini di Chiesa, specialmente tramite il quotidiano *"Avvenire"*, alcune preoccupazioni e graduali prese di distanza rispetto all'impegno politico di governo dei cattolici". Nella graduatoria dei provvedimenti legislativi "a noi pareva - continua Scantamburlo - che affidare il progetto politico complessivo di società ai principi e ai criteri mercantili e alle logiche di chi ha più mezzi ed è più forte non coincida con la centralità da assegnare alla persona".

Eppure, il preconcetto della subalternità ai neocomunisti, della cui evoluzione non si voleva prendere atto, faceva credere o illudersi che "le formazioni politiche di centro-destra avrebbero difeso meglio la famiglia costituzionalmente intesa e gli interessi generali della scuola privata", nonostante gli indubbi sviluppi positivi delle politiche per la famiglia, per la scuola, per la vita, per le categorie più deboli della società. "E viviamo il distacco e la solitudine che crescevano attorno a noi, con sconcerto e con qualche sofferenza".

Scantamburlo rivela un episodio che lo riguarda direttamente: "il 17 gennaio 1998 scrissi una lettera riservata ai nove Vescovi della mia regione, nella quale evidenziavo la complessità dei problemi in corso di esame e li invitavo ad inserire nell'azione pastorale della diocesi i temi della vita e

dei principi da applicare ad essa, per creare consapevolezza e coscienza vigile nelle persone. Riflettevo poi sulle oggettive difficoltà dei cristiani impegnati nell'azione politica, chiamati a difendere i principi e, nel contempo, a operare scelte complete in una società e in una cultura nelle quali il cristianesimo è sempre più minoranza. Due di essi mi risposero, con espressioni di presa d'atto".

"Cattolici e politica" è il capitolo nel quale viene manifestata con sincerità e intima sofferenza la sostanziale incomprensione della Chiesa istituzionale proprio nei confronti dei cattolici più coerentemente impegnati nell'attività politica con spirito di servizio e con fedeltà all'insegnamento sociale degli ultimi Papi. Contraddizione non nuova nella storia del nostro paese, ma esposta al ripetersi di situazioni pericolose per la stessa democrazia.

Possiamo, dunque, concludere con il giudizio espresso da Tina Anselmi nella sua presentazione: "Con questo libro Dino Scantamburlo ha reso un ulteriore servizio alla sua gente, sia a quelli che gli hanno dato fiducia sia a quanti non gliel' hanno data e che magari scoprono a posteriori la ricchezza del suo apporto e del suo impegno, la generosità del suo lavoro".

ANTONIO PREZIOSO

**CLAUDIO BACCARIN
A ROMA! A ROMA!
Il Veneto in campagna elettorale**

Ed. Il Prato, Padova, 2001, pp. 107

Claudio Baccharin, giornalista a "Il Mattino" con incarichi di politica e autore di *Che fine ha fatto la DC? La diaspora democristiana a Padova e in Veneto* (2000), ha pubblicato ora un originale libro di formato tascabile attinente al mondo degli aspiranti onorevoli confrontatisi nelle ultime elezioni del 13 maggio 2001.

Deputati e senatori di più o meno lungo corso sotto antiche o nuove insegne di partito, gente davvero fortunata o personaggi "trombati" perdenti tutto fuorchè l'onore: un mondo variopinto che emerge da un materiale di ricerca certosina di consistenza cartacea, relativo e manifesti murali, santini, lettere con appassionata capacità persuasiva, interviste, biografie, curricula parlamentari, un vasto assortimento illustrativo (ma nel li-

bretto non riprodotto) con facce sorridenti, nipotini bellissimi e mogli sempre carine, dichiarazioni giurate di impegno e di onestà, diffide delle imitazioni, innumerevoli slogan e infine scampagnate e pranzi anche luculliani e spot televisivi e siti Internet e quant'altro si può inventare.

Da questo ormai museale assortimento Claudio Baccharin, nelle vesti di storico contemporaneo oltre che di osservatore quotidiano di mestiere, ha tratto un campionario realistico, anedddotico, satirico senza cattiveria, disimpegnato in giusta misura, anzi troppo benevolo, tale comunque da poterlo dire uno strumento informativo del modo di vivere nostrano, indirizzato questa volta in particolare, con metodologia psico-sociologica, per andare a Roma, nel Palazzo Madama o alla Camera di Montecitorio.

Il libro è costruito in nove capitoli che hanno un titolo esplicativo: In principio era il cavaliere; WWW, mi voti tu?; ai posteri l'ardua sentenza: come me non c'è nessuno; tutta la campagna, minuto per minuto; santini e santoni; metti una cena a sera; letterine; un re, un rivale e tante comparse. Ogni capitolo è poi a sua volta distinto in sottotitoli espressivi con incursioni



di poche righe localizzate nelle province e nelle città del Veneto, con altrettanti recuperi di buona documentazione e con singolare impresiosità ritrattistica: una miniera di piccoli fatti raccolti minuziosamente e non senza il gusto del pettegolezzo a carico dei concorrenti, una somma di racconti sintetici che hanno innanzitutto il merito della rapida e piacevole lettura. Un percorso dunque a zig zag con lampi descrittivi di dialoghi, dichiarazioni, richiami storici, intrusioni di cavalli di razza e divinità della politica di recente insorgenza o sopravvissute: tutto sempre utile per strappare voti di qua e di là.

Il libro è anche dotato di una appendice che raccoglie tutti i risultati di quelle elezioni politiche, non facilmente reperibili in altro modo.

GIULIANO LENCI

LAUREE

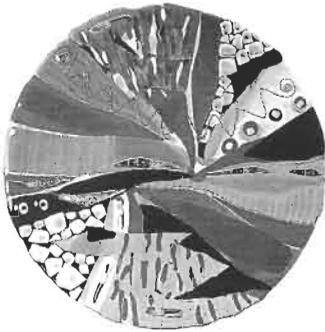
**MATTEA GAZZOLA
L'ATTIVITÀ TIPOGRAFICA
DI BARTOLOMEO
VALDIZOCCO
STAMPATORE PADOVANO
(1472-1476)**

Relatore Prof. Silvio Bernardinello, Università di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, anno accademico 1999-2000.

L'annessione di Padova nel 1405 alla Repubblica di Venezia, accanto a comprensibili rimpianti padovani per la perduta libertà politica, comportò innegabile crescita culturale, in cui ebbe vantaggio la nascente arte della stampa, fondata in Padova, secondo la tradizione, da Lorenzo Canozzi di Lendinara, ma con precedenti tedeschi, e favorita dalla presenza dell'Università, che richiedeva la pubblicazione di testi scolastici. La G. fornisce un rapido quadro degli stampatori padovani nell'ultimo trentennio del sec. XV. Un posto di rilievo vi detiene Bartolomeo Valdizocco.

Questi, figlio di un Alvise, fu con ogni probabilità il maggiore di sei fratelli e nacque in città nel 1436. Il cognome della famiglia viene dalla località Val di Zocco nella campagna padovana, forse da collegare con l'odierno e vicentino paese Grisignano di Zocco. Di lì il nonno Paolo, falegname, era venuto a Padova, dove fece studiare Alvise fino a una laurea in legge nel 1430 e all'ingresso nel collegio dei giuristi. La famiglia non era sprovvista di beni e Alvise, oltre a rendite da affitti di case in città, ricavava profitto da amministrazioni agricole e da quelle dell'Università e dell'Area del Santo.

Bartolomeo non conseguì mai una laurea, ma poté entrare nel giro di persone importanti, fra le quali il celebre Pico della Mirandola allora scolaro dello Studio padovano. Attratto dalla novità dell'arte della stampa, vi si dedicò con passione, non trascurando però altre attività amministrative familiari e svolgendo compiti civili e giudiziari. Aprendo la sua stamperia nel 1472, si circondò di collaboratori tecnicamente provetti, ma, com'era proprio degli stampatori in quei tempi, dovette esercitare numero-



te della Commissione) ha scelto con sensibilità questa forma di comunicazione culturale, curando con perizia la selezione degli artisti. Ha ottenuto con gusto che il luogo dell'esposizione fossero le prestigiose sale del piano nobile dello Stabilimento Pedrocchi; questi spazi, grazie alla loro diversificazione, danno all'esposizione una vivezza particolare esonerandola dalla monotonia di un percorso obbligato.

Ma soprattutto va a suo merito aver spezzato la consuetudine che imponeva la presenza di sole donne per analoghe manifestazioni in questo giorno. Nella consapevolezza che l'Arte non ha connotazione maschile o femminile ed è libera estrinsecazione dell'interiorità dell'artista, questo approccio evolutivo, questo "fare insieme" rappresenta un più avanzato segno di parità rispetto all'autocelebrarsi entro steccati divisorii sostanzialmente sterili. Undici artisti, donne e uomini, di varia nazionalità, uniti da un comune riferimento: l'ammirazione per il vetro di Murano; tesi a viverne la magia frequentando le storiche fornaci.

Il vetro non è materia facile. Rispondendo a precise leggi chimiche e termiche, richiede perizia tecnica e sforzo fisico in chi lo lavora. Ognuno di questi artisti ha esplicito un linguaggio unico ed irripetibile. Un'incessante sperimentazione che porta da un lato a traguardi innovativi nell'uso, dall'altro ad una pluralità di significati che esula dalla materia per ricondurci al "suono interiore" che è identità di ciascuno. Vetro come trasparenza, mutevolezza, riflesso, fragilità... ma non solo.

Per Isabella Bertocco, Raffaele e Riccardo Darra è narrazione; per Do König Vasilakis è sogno; esaltazione della forma per Krystyna Schwarzer Litwornia; gioco poetico per Margherita Serra: provocazione ironica per

Thon; pura scultura in Franco Bianchetti; con Federica Marangoni l'algida bellezza del vetro si carica di forza espressionistica; diviene proposta di introspezione nell'opera di Daniela Schönbacher ed infine Flo Perkins oltrepassa la materia come segnale di fragilità.

Da tutti l'invito a non fermarsi alla semplice contemplazione del vetro nella sua abituale collocazione entro la scala valoriale delle materie. Se in passato all'arte gotica era riuscita la meraviglia di trasformarlo, nelle vetrate delle grandi cattedrali, in pura luce divina, in suono ineffabile di cori angelici, ora all'arte contemporanea sia dato di renderlo segno emotivo del nostro tempo.

SERGIA JESSI FERRO

I COLORI DEL SACRO al Museo Diocesano

Si sa benissimo che il sentimento religioso, i suoi molteplici fenomeni, il mito stesso sono da sempre "globalizzati" per loro natura e che l'arte è un mezzo di comunicazione per eccellenza tra i popoli.

Poste queste premesse, l'idea folgorante della Diocesi di Padova e del "Messaggero di Sant'antonio", in collaborazione con la Fondazione "Mostra internazionale dell'illustrazione per l'infanzia di Sàrmede", è stata quella di progettare, organizzare e allestire una mostra per bambini e ragazzi su racconti, fenomeni, riti e miti legati al sacro di ogni parte del mondo.

Nè è nata una rassegna internazionale (nelle sale del nuovo Museo Diocesano) di notevole valore artistico-culturale che non invita alla conoscenza di una determinata religione, qui da noi quella della tradizione giudaico-cristiana che trova nella Bibbia la sua massima espressione (e che ha una parte preponderante soprattutto per merito di Stepan Zavrel, il fondatore



della manifestazione di Sàrmede), ma si rivolge a storie e racconti delle altre, miti e rituali animati compresi.

Significativo anche il sottotitolo: "I grandi maestri dell'illustrazione per l'infanzia raccontano le diverse religioni del mondo". Per l'occasione sono stati infatti invitati artisti di ogni continente non solo specializzati in illustrazioni per l'infanzia, ma che sapessero cimentarsi nella narrazione del sacro e di soggetti religiosi.

L'iniziativa appare come la prima e unica nel suo genere in Italia, e anche molto coraggiosa: per il fatto che lancia una sfida agli alti media, elettronici e televisione in particolare, e ancora perché queste illustrazioni rimangono per lo più a testi scritti che i ragazzi potranno leggere e approfondire adeguatamente per conto loro.

Se ne trae facilmente l'assunto che il fenomeno e l'esigenza religiosa sono universali, nati con l'uomo e con problematiche che trascendono lui stesso e la sua storia. La mostra non sarà circoscritta a Padova ma diverrà itinerante.

Prossime tappe Toronto, in occasione della prossima Giornata Mondiale della Gioventù (appuntamento con il Papa), l'Australia e ancora l'Europa. L'approccio dei più giovani con il sacro non è oggi impresa scontata, anzi, bombardati come sono da mille richiami, presenta più difficoltà che nel passato.

Tanto più meritevole quindi il lavoro degli artisti che hanno collaborato alla manifestazione per un'avventura diversa e stimolante.

GIANLUIGI PEROTTI

STEFANO BASCHIERATO Nella scultura la vita Bronzetti e grandi sculture

Un percorso nel cuore della città, per "parlare" con gli amici e i passanti frettolosi ma non distratti. L'omaggio a Stefano Baschierato, che l'Amministrazione ha inteso rendere ad uno dei nostri scultori più genuini e sinceri, è quindi sotto gli occhi di tutti con le opere che troviamo sul Liston, in via Santa Lucia, nell'Oratorio di San Rocco.

Ho incontrato Baschierato la prima volta in modo casuale cercando, tanti anni fa, delle seggiole particolari. Nella sua grande "bottega" si costruivano sedie, per tradizione antica. La sua passione però è sempre stata la scultura come immagine di persone, donne, bambini, uomini e cose ed animali. Ora questo percorso



ci dà l'opportunità di conoscere meglio quest'artista sanguigno, genuino e buon interprete di quell'humus umano tipico della nostra gente. La sua vasta produzione artistica è stata di grande impegno, molte sue opere sono di dimensioni notevoli, come i monumenti per Piove di Sacco, per S. Angelo di Piove, Polverara, Scardovari, e Pontelongo. Ma le realizzazioni di proporzioni minori sono di più facile comprensione e più accattivanti. In una piccola pubblicazione, ma anche nel catalogo più recente, ne parla Gianluigi Perotti facendone un'analisi puntuale, non solo discutendo delle opere, ma riferendosi all'artista, come personaggio vagamente romantico. Ci soffermiamo a guardare "Lo scuola", osservando con tenerezza il bimbo trascinato dal genitore, oppure le "Ballerine" che ci ricordano la lezione di Martini, al quale Baschierato ha attinto, senza dimenticare lo scultore Minguzzi conosciuto al Selvatico, che è stato il suo più diretto punto di riferimento tanto che la loro frequentazione è diventata amicizia.

Ma torniamo alle piccole sculture: la "Capretta tibetana", "L'amico del bancario" (ovvero il gufo), e la "Gallina", che in fondo sono quelle che mi ricordano di più l'artista col cappello a larghe tese, sorridente e galante.

GABRIELLA VILLANI

SEGNO E COLORE a villa Salom

Questo titolo connota la mostra di pittura tenuta in Villa Salom, a Lion di Albignasego, da quattro pittrici ben conosciute nella nostra città per il loro attivo impegno, legate da una comunanza di interessi: sperimentare, fare arte, studiare. Si anche

studiare! perché tutte e quattro amano incontrarsi nello studio del prof. Alberto Bolzonella. A lui va il merito di averle aiutate ad esprimere se stesse senza condizionamenti, senza portarle ad un unico linguaggio, quello del maestro, come a volte avviene.

In questo loro proporsi esse tendono ad una verifica che da un lato è totalmente personale, dall'altro porta ad aprire un dialogo con chi osserva l'opera. Anche la lettura del quadro presenta livelli diversi: da uno più propriamente "oggettivo", legato alla rappresentazione fenomenica, ad uno più "artistico" connesso, attraverso un'operazione di astrazione, alla sfera interiore e spirituale.

Antonella Remm Schergna ci offre bellissime marine in tempesta, in cui nobili velieri si oppongono con disperata determinazione ad avverse, maligne forze naturali: metafora della vita umana. Oppure lotte di galli dove la pennellata nervosa rende con immediatezza la concitazione, la violenza, lo strazio del combattimento, coinvolgendo i nostri sensi oltre che visivamente anche uditive. Così il moto della pennellata, gli scarti cromatici, le compagne compositive divengono *medium* d'indagine su e intorno a quella forza cosmica cui tutto viene ricondotto. Eterna domanda sulla presenza umana e sul suo significato.

Milvia Palugan Stefani presenta assolati paesaggi sardi ed alcune nature morte di forte corposità. Partendo dal rispetto del dato reale l'artista si esprime attraverso un cromatismo intenso e ricco di contrasti. Questa ricchezza coloristica è ancor più accentuata dall'uso di una pennellata materica che crea una vibrazione luminosa entro la superficie pittorica. Non vi sono fonti di luce, la materia stessa è luce e tutto è fermo in un tempo fisso, lunghissimo, ottimale. Questo è il tempo del pensiero, del sentimento, della sensazione profonda in cui ritrovare e pacificare se stessi. Il tempo dell'interiorizzazione.

Clara Ghedini Rigotti espone una particolare serie di nature morte. Uso volutamente il termine "particolare" perché in verità alcuni dipinti sono dei paesaggi urbani (più precisamente vedute dall'alto di bancarelle nelle piazze) trattati in modo tale da non poter più essere annoverati nel genere loro proprio perché divenuti altro da sé. Il colore è spento, raffinatissimo, tutto un gioco di grigi, azzurri, bruni; la struttura del quadro si muove secondo linee di

forza centrifughe e centripete che creano una serie di piani convergenti e divergenti che a loro volta si sedimentano materializzando uno spazio ir-reale. Ovvero lo spazio e il tempo della memoria. Tutto si è decantato, liberato dalla zavorra di un certo quotidiano fracassone e appariscente, è divenuto sommesso bisbiglio, lirica apparenza, immagine poetica. Le tende di queste bancarelle sono ali per la nostra fantasia, vele per i venti del sentimento, tende berbere per notti stellate. Sono la memoria e la speranza che fecondano la nostra vita. Questi dipinti, fra cui abbiamo passeggiato, assorti in un tempo "turbato", lasciandoci condurre in mondi in cui ora ha prevalso il sentimento, ora la metafora, ora la memoria, con Marisa Giacomini Bolzonella divengono immagine-segnale; non si accontentano di una nostra adesione percettiva, che porta naturalmente ad una elaborazione interiore, ma esigono un'immediata risposta. La domanda è chiara, evidente: chi sei? cosa vuoi? con chi stai? Sei soggetto od oggetto? vuoi una società che premia il merito o l'immagine? stai con il ricco o il povero? Le domande via via si moltiplicano perché molteplici sono i contrasti. Ogni uomo ha una sua verità, proprie aspirazioni, talvolta una sua morale. Una società, la nostra occidentale (ma è poi l'unica che conta?), che sovvertendo antichi valori tenta faticosamente di proporre di nuovi. Questa società deve chiedere a tutti una partecipazione attiva ed è proprio degli artisti il compito di porre domande, di creare inquietudini che sono il fermento per costruire il nuovo. La vita è scelta. La pittrice ci presenta opere emblematiche che ci conducono ad un "pensiero forte" utilizzando un linguaggio apparentemente ermetico. Linguaggio che, ad un'osservazione più approfondita, ci appare ricchissimo di riferimenti alla cultura d'oggi e del pari teso alla percezione e alla difesa del nostro passato, delle nostre radici. Non a caso l'uso insistito dell'oro, elemento che sempre ha fatto riferimento alla sfera del sovrannaturale, per noi veneti non può non rimandare ai fasti orientali di Venezia, all'iconicità dei mosaici, alla preziosità di antiche pale d'altare in cui la luce si coagula in metallici splendori.

SERGIA JESSI FERRO

VINICIO BOSCAINI Momenti di vita e di pittura

Ex Scuderie Palazzo Moroni

È definito il "poeta dei colli", perché non ha mai dimenticato il Veneto, terra dove è nato, pur se nella sua storia artistica c'è un importante passaggio giovanile in America.

Vinicio Boscaini è pittore di Venezia, delle nature morte, dei ritratti, delle folle messicane e delle processioni. Ha una lunga militanza nell'arte, espone dal 1956 in



Italia e all'estero. Sull'intera sua opera il colore è elemento predominante, una "musicalità" la cui potenza creativa gli viene dai grandi maestri dell'impressionismo: Braque su tutti, ma anche Picasso ed i *fauves* per la loro selvaggia violenza espressiva del colore. Le sue pennellate forti, sicure, senza indugio, danno compiutezza all'opera, poesia che emerge costantemente dalle tele come segno pregnante. Dolci gli occhi delle fanciulle, ornate di collane vivaci, in un contesto che suscita serenità e compostezza. Il suo paesaggio rivisitato, fantastico, ci propone una Venezia "in blu" inusuale e sorprendente, lo stesso paesaggio, ma più contenuto, che s'incontra nelle nature morte: "Finestra e pesci", "Tavolo rosso", "Missione verde". La tipicità del colore del paesaggio veneto, quello collinare degli Euganei, è nei dipinti di Boscaini, contrariamente agli altri suoi lavori, tenero, quasi liquido, reale. Un sentimento di affetto per la sua terra d'origine che non ha mai voluto "tradire" con un'interpretazione troppo nuova o diversa. La "primavera" sui Colli ha proprio i fiori bianchi dell'albero di ciliegio.

GABRIELLA VILLANI

FERNANDA DUSO Eclettici percorsi

Parlare della pittrice padovana Fernanda Duso significa ripercorrere un'attività artistica ultratrentennale di "eclettici percorsi", come suggerisce il titolo della sua personale alle ex Scuderie di palazzo Moroni.

Eclettici percorsi per sottolineare la sua curiosità, la sua versatilità, il suo desiderio di ricerca, di provare tecniche e soggetti nuovi.

Partita dal figurativo tradizionale, presto ha provato a cimentarsi con personaggi, simboli e scene di natura mitologica, cercando di evadere dai soggetti quotidiani. Ma dove ha espresso capacità interpretative nuove e superiori, è nei suoi nudi in acquerello, soffici, sfumati, trasognati.

Ma anche questa tappa, seppur importante, non poteva bastare nella sua ricerca del colore e delle infinite possibilità e variazioni che esso offre, specie nella delicata e prediletta tecnica dell'acquerello, assieme alla geometria e alla combinazione personale di sostanze preparate *ad hoc*. Oltre all'olio, alla grafica, all'acquerello, alla pittura su seta, ha tentato nuove vie con un'applicazione costante e paziente. Anche la lezione dei grandi maestri dell'arte moderna come Klee, Kandinskij, Masson, i nostri Licata e Biasi, la stessa arte islamica la spingevano verso lavori che tendevano sempre più all'astratto percettivistico, dove forse ha dato il meglio, dove leggerezza e trasparenze dominano su ogni forma geometrica o giocosa che sia. Da non dimenticare le tessiture dei "quattro elementi del mondo" che segnano il passaggio tra reale e astratto.

GIANLUIGI PERETTI



