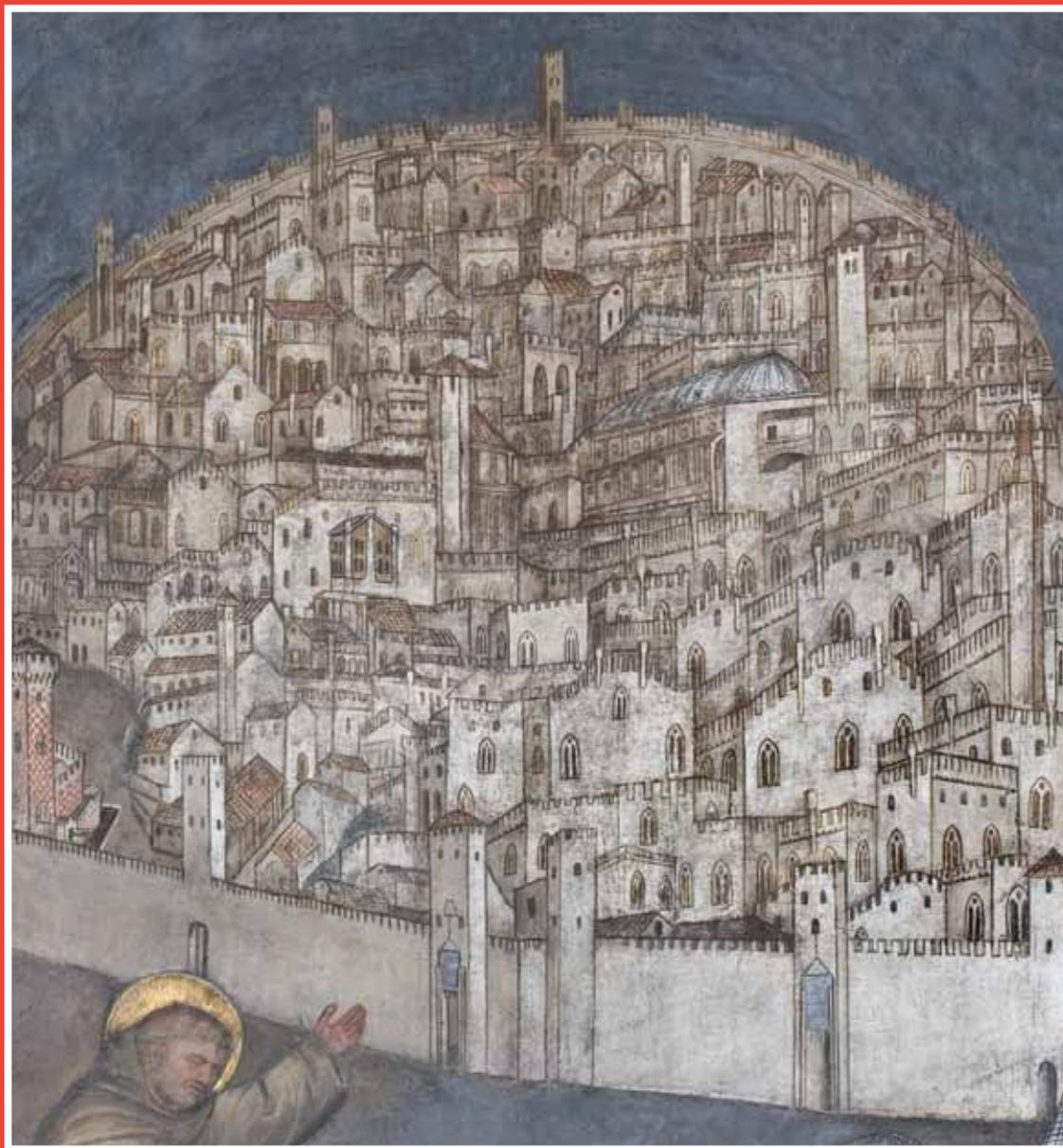


PADOVA

è il suo territorio



Poste Italiane s.p.a. - Sped. in A.P. - D.L. 353/2003 (conv. in L. 27/02/2004 n. 46) art. 1, comma 1 - DCB Padova
Abbonamento annuo: Italia € 30,00 - Estero € 60,00 - Fascicolo separato € 6,00

ANNO XXXIII **196** DICEMBRE 2018
rivista di storia arte cultura



Belvest

PADOVA

e il suo territorio

3

Editoriale

4

Padova *Urbs picta* patrimonio mondiale dell'Unesco

Giorgio Andrian

7

Albertino Mussato e Padova

Rino Modonutti

10

Marsilio da Padova difensore dell'Impero

Gregorio Piaia

14

I Carraresi "zitadini de Padoa"

Dario Canzian

20

Giovanni Dondi dall'Orologio

Enrio Berti

23

I Santasofia. Una dinastia di medici nella Padova del Trecento

Claudio Caldarazzo

26

Vita quotidiana a Padova nel Medioevo

Francesco Jori

28

Le mura trecentesche di Padova

Ugo Fadini

34

Guariento e la Padova carrarese: opere, committenti, contesti

Zuleika Murat

39

Giusto de' Menabuoi a Padova

Pasquale Francesco Antonino Giambò

44

Altichiero e Jacopo Avanzi al Santo

Luca Baggio

50

La perduta Sala degli Uomini illustri

Giulio Bodon

52

Jacopo da Verona e la Cappella di S. Maria

Davide Banzato

56

Pagine dipinte per Padova *Urbs picta*

Giordana Mariani Canova

62

Padova *Urbs Musicae*

Antonio Lovato

68

Rubriche

PADOVA

e il suo territorio

Associazione "Padova e il suo territorio":

Presidente: Antonio Cortellazzo

Vice Presidente: Giorgio Ronconi

Consiglieri: Gianni Callegaro, Paolo Maggiolo,
Luisa Scimemi di San Bonifacio, Anna Soatto, Mirco Zago

Rivista di storia, arte e cultura:

Direzione: Giorgio Ronconi, Oddone Longo, Mirco Zago

Direttore responsabile: Giorgio Ronconi – e-mail: ronconi.giorgio@gmail.com

Redazione: Franco Benucci, Gianni Callegaro, Mariarosa Davi,
Pierluigi Fantelli, Francesco Jori, Roberta Lamon, Salvatore La Rosa,
Paolo Maggiolo, Giordana Mariani Canova, Alessandra Pattanaro,
Paolo Pavan, Luisa Scimemi di San Bonifacio, Marco Sinigaglia

Progettazione grafica: Claudio Rebeschini

Realizzazione grafica: Gianni Callegaro

Redazione web: Marco Sinigaglia

Sede Associazione e Redazione Rivista: Via Arco Valaresso, 32 - 35139 Padova

Tel. 049 664162 - Fax 049 651709

e-mail: padovaeilsuoterritorio@gmail.com

www.padovaeilsuoterritorio.it -  padova e il suo territorio

c.f.: 92080140285

Consulenza culturale:

Antonia Arslan, Virginia Baradel, Pietro Casetta, Francesco e Matteo Danesin,
Franco De Checchi, Sergia Jessi Ferro, Paolo Franceschetti, Elio Franzin, Donato Gallo,
Giuliano Ghiraldini, Claudio Grandis, Vincenzo Mancini, Maristella Mazzocca,
Luciano Morbiato, Gilberto Muraro, Alessandro Pasquali, Antonella Pietrogrande,
Giuliano Pisani, Gianni Sandon, Francesca Maria Tedeschi, Rosa Ugento, Roberto Valandro,
Maria Teresa Vendemiati, Francesca Veronese, Gian Guido Visentin, Pier Giovanni Zanetti

Enti e Associazioni economiche promotrici:

Amici dell'Università, Amici di Padova e il suo territorio, Camera di Commercio,
Comune di Padova, Confindustria Padova,
Fondazione Antonveneta, Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo,
Intesa Sanpaolo, Regione del Veneto

Associazioni culturali sostenitrici:

Amici dell'Orchestra di Padova e del Veneto, Amissi del Piovego, Associazione Comitato Mura,
Associazione "Lo Squero", Associazione Italiana di Cultura Classica, Centro Studi Antoniani,
Comitato Difesa Colli Euganei, Comunità per le Libere Attività Culturali, Ente Petrarca, Fidapa,
Fondazione Musicale Omizzolo Peruzzi, Gabinetto di Lettura,
Gruppo Giardino Storico dell'Università di Padova, Gruppo "La Specola",
Gruppo letterario "Formica Nera", Italia Nostra, Istituto di Cultura Italo-Tedesco,
Progetto Formazione Continua, Società "Dante Alighieri",
Societas Veneta per la Storia Religiosa, UCAI, Università Popolare, U.P.E.L.

Abbonamenti, stampa e distribuzione:

Tipografia Veneta s.n.c. - Via E. Dalla Costa, 6 - 35129 Padova

Tel. 049 87 00 757 - Fax 049 87 01 628

e-mail: info@tipografiaveneta.it - info@garangola.it

Abbonamento anno 2019: Italia € 30,00 - Estero € 60,00

Fascicolo separato: € 6,00 - Arretrato € 10,00

c/c p. 1965001 «Tipografia Veneta s.n.c.», Padova

IBAN: IT 02Y062251210807400266282A

Fotocomposizione e impianti stampa:

C.F.P. snc - Limena (Padova)

Autorizzazione Tribunale di Padova

Registrazione n. 942 dell'11-4-1986 - Iscrizione al R.O.C. n. 25890 del 24-7-2015

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 e delle immagini 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: Giusto de' Menabuoi, Veduta di Padova nel Trecento, Cappella del Beato Luca Belludi, Basilica del Santo (part.).



Ci ha stimolato a dedicare un fascicolo speciale della rivista al Trecento padovano, e in particolare ai grandi cicli pittorici inaugurati dalla Cappella di Giotto e succedutisi nell'arco del secolo, la volontà di sostenere la richiesta che questi capolavori trecenteschi vengano inseriti nel novero dei beni del patrimonio dell'umanità riconosciuti dall'Unesco.

Gli argomenti proposti in questo numero non sono nuovi per i lettori della rivista, essendo stati più volte oggetto di interessanti articoli distribuiti nell'arco di oltre trent'anni di vita, e addirittura affrontati in fascicoli monografici, come il n. 25 (giugno 1990) dedicato alla signoria Carrarese, o il n. 97 (giugno 2002) dedicato alla cappella di Giotto. Ogni volta che vengono ripresi, tuttavia, non mancano di offrire all'indagine aspetti diversi, allargando l'orizzonte con approfondimenti e notizie interessanti e di piacevole lettura.

Intrattenerci sul Trecento è sempre un'occasione importante per chi ama Padova e la sua storia, perché ci riporta al tempo in cui la città, già resa famosa dalle vantate origini troiane e dalla diffusione del culto antoniano, era prospera per le risorse del territorio e la vivacità delle industrie e dei traffici, a cui va aggiunta l'affermazione extra moenia della sua università. Ma il collante che garantiva questo benessere fondava le sue radici soprattutto sulla emancipazione dai poteri esterni, conquistata già nei secoli precedenti, e che i Carraresi, signori locali, non cercarono di ostacolare. La presenza della signoria, anzi, produsse quei fenomeni di illuminato mecenatismo che favorirono l'approdo a Padova di letterati insigni come il Petrarca, e di artisti geniali come Giusto, Altichiero e altri, che seppero abbellirla trovando gli stimoli e i mezzi per misurarsi con Giotto, che li precedette, anch'egli ospite di una potente famiglia che ambiva come altre a far mostra di ricchezza e prestigio.

Il fascicolo non ha pretese di completezza: vuol solo indicare alcune emergenze che concorrono a far intravedere nella Padova del basso Medioevo quel sottofondo culturale variegato e fattivo, che ha saputo produrre frutti duraturi e di notevole interesse, come dimostrano i numerosi contributi storici e documentari, non solo di padovani, che si sono susseguiti fin dagli anni dell'unità d'Italia, in cui si lottò per salvare dalla distruzione la Cappella di Giotto.

Alla varietà degli articoli presenti nel fascicolo corrisponde la varietà degli studiosi, diversi per competenze ma anche per età, tra cui non mancano giovani ricercatori, continuatori di quella passione per l'indagine storica e artistica che gode a Padova di una lunga e illustre tradizione.

g.r.

Padova *Urbs picta* patrimonio mondiale Unesco

di
Giorgio
Andrian

Le tappe di una straordinaria 'avventura culturale', che prevede l'inserimento dei cicli di affreschi trecenteschi di Padova nella Lista del Patrimonio Mondiale UNESCO.

Con il nome *Padova Urbs picta*. Giotto, la Cappella degli Scrovegni e i cicli pittorici del Trecento il Comune di Padova, in qualità di Ente capofila – insieme all'Accademia Galileiana di Scienze Lettere ed Arti, alla Delegazione Pontificia per la Basilica di Sant'Antonio in Padova, alla Veneranda Arca di Sant'Antonio e alla Diocesi di Padova – ha candidato la Città per l'inserimento nella *Lista del Patrimonio Mondiale Unesco* con un *sito seriale* composto da 8 edifici monumentali che conservano preziosi cicli pittorici ad affresco del Trecento.

Nonostante la sola Cappella degli Scrovegni fosse già stata inserita nella *Lista Propositiva (Tentative List)* italiana nel 2006, la genesi di questo percorso di candidatura può essere ricondotta alla seduta del Consiglio Comunale del 22 febbraio 2010, quando, venne approvata la "Mozione per proporre l'inserimento della Città di Padova nell'elenco dei siti Unesco per l'importanza e l'unicità della Cappella degli Scrovegni e dei siti affrescati giotteschi" (Deliberazione del Consiglio Comunale nr. 20/2010). Sin da quel momento è stato chiaro che si trattava di un'operazione di politica culturale di altissimo livello, che avrebbe trasceso i confini della città e dell'Italia stessa, per proiettarsi nell'ambito di un patrimonio di valore universale. La dimostrazione di questo è il fatto che, sin da allora, il processo che si è prefissato l'obiettivo dell'inserimento dei cicli di affreschi trecenteschi nella Lista del Patrimonio Mondiale non è mai stato interrotto, nonostante si siano alternate diverse amministrazioni alla guida delle città.

Padova aveva già familiarità con l'Unesco e la sua prestigiosa Lista, dal momento che, nel 1997, aveva visto l'iscrizione dell'Orto Botanico dell'Università degli

Studi, il più antico al mondo nel suo genere (inaugurato nel 1545). Dall'anno successivo (1998), la città diventa membro dell'*Associazione Beni Italiani Patrimonio Mondiale Unesco*, entrando *de facto* nella più ampia *community* dei rappresentanti dei siti Unesco italiani.

L'idea di designare il patrimonio degli affreschi trecenteschi patavini alla Lista del Patrimonio Mondiale suscitò, fin da subito, non solo interesse ma anche supporto da parte di un vasto numero di cittadini: valga ad esempio la campagna di raccolta di firme a sostegno promossa dall'Associazione *Vecia Padova*, nella primavera del 2013, con l'obiettivo di "creare un vasto movimento di opinione".

Tuttavia è solo nell'anno successivo (7 aprile 2014) che l'attuale processo di candidatura prende forma ufficialmente. L'allora amministrazione decide di dare seguito alle indicazioni del 2010, e alle successive sollecitazioni della società civile, dando avvio ad un progetto di candidatura strutturato e guidato dal Comune di Padova, in veste di capofila.

Quando si intraprende ufficialmente questo percorso, il primo passo da fare è quello di identificare il potenziale *eccezionale* valore universale del bene: in altre parole, ciò che di unico e di *valore mondiale* ci possa essere nella propria proposta, tenendo conto che si tratta di una lista rappresentativa. Questo significa che ogni 'tassello' del 'puzzle' del patrimonio mondiale che si propone di aggiungere deve essere ancora 'mancante' nel quadro complessivo e deve andare ad integrare come elemento di arricchimento della storia dell'umanità che già si trova rappresentata.

Da una prima ricognizione si è constatato che quello identificato nella rinnova-





Giotto,
veduta interna della
Cappella degli Scrovegni.

ta proposta di Padova *Urbs picta* poteva rappresentare un esempio unico al mondo di un'area in cui la tradizione della pittura murale ad affresco ha radici antiche e che ha visto il suo massimo sviluppo nel Trecento: dall'arrivo di Giotto in città, intorno al 1302 nella Basilica e nel Convento del Santo, infatti prenderà avvio una straordinaria stagione di cultura ed arte che proseguirà per tutto il XIV secolo. Giotto, Guariento, Giusto de' Menabuoi, Altichiero da Zevio, Jacopo Avanzi e Jacopo da Verona sono i protagonisti di questa impresa: al servizio di famiglie illustri, del clero, del Comune e della Signoria dei Carraresi dipingeranno straordinari cicli affrescati all'interno di edifici religiosi e civili dando vita insieme alla nuova immagine della città di Padova. La pittura murale di un secolo intero, il Trecento, costituisce un patrimonio straordinario che vede irradiarsi dal capolavoro di Giotto un intreccio non solo di opere d'arte di alto valore, ma di relazioni significative tra artisti e committenti, nell'unica città che ha saputo far tesoro, sviluppare e trasformare il rivoluzionario linguaggio artistico del maestro toscano.

Ancora oggi i cicli pittorici – tutti in buono se non ottimo stato di conservazione (altro prerequisito per la loro 'candidabilità') – sono ammirabili negli edifici originari, tutti immersi nell'attuale centro storico di Padova: tutti i siti proposti per l'inserimento nella Lista del Patrimonio Mondiale devono essere fruibili, seppure in modo sostenibile, al pubblico. Si tratta di realtà differenti per committenza, artisti coinvolti, funzioni degli edifici e proprietà,

ma che insieme costituiscono un percorso unitario che si completa e arricchisce grazie ad ogni componente.

Per rendere la proposta più funzionale alle recenti indicazioni del *Centro del Patrimonio Mondiale (World Heritage Centre)*, gli edifici contenenti i cicli di affreschi candidati sono stati raggruppati in quattro componenti: (1) Scrovegni ed Eremitani; (2) Palazzo della Ragione, Reggia, Battistero e le loro piazze; (3) Cittadella Antoniana; (4) San Michele.

Comincia così una fase, tuttora in pieno svolgimento, di serrato lavoro da parte del gruppo composto dai referenti degli Enti coinvolti (assieme ai rappresentanti dell'Università degli Studi e della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio). Prende forma definitiva il dossier di candidatura (un documento che viene redatto seguendo le *Linee Guida Operative della Convenzione del Patrimonio Mondiale*, cui deve essere abbinato il *Piano di Gestione* divenuto obbligatorio dal 2005).

La prima fase della redazione del dossier (quella più descrittiva) si è svolta nell'ambito di un ristretto gruppo di esperti, per ragioni legate alla necessità di 'distillare' e descrivere in maniera accurata il valore eccezionale universale degli affreschi proposti. Infatti, la vastità della letteratura (sia scientifica che divulgativa) prodotta negli anni dai tanti esperti che si sono cimentati sul tema ha richiesto un lungo periodo di analisi per selezionare le informazioni davvero essenziali per il *dossier*.

Tuttavia, anche durante questa fase sono stati promossi una serie di incontri di ca-





Altichiero da Zevio,
veduta interna
dell'Oratorio di S. Giorgio
in piazza del Santo.

rattere divulgativo allo scopo di tenere informata la cittadinanza e tutti i portatori di interesse sugli sviluppi del lavoro.

Tutto questo ha portato all'importante 'traguardo volante' del 13 aprile 2018: in quella data, nella bellissima cornice del Palazzo della Ragione, si è tenuto un importante incontro in occasione del quale è stato firmato il *Protocollo di Intesa*. Questo a significare che lo Stato Italiano si impegna a supportare la candidatura in modo che sia presentata nella prossima scadenza utile: entro il gennaio del 2019, se tutta la documentazione necessaria sarà completata e tradotta in inglese, *Padova Urbs picta* potrà ambire ad essere la candidatura dell'Italia alla Lista del Patrimonio Mondiale dell'anno.

Visti i risultati della partecipazione pubblica alle giornate in cui il video è rimasto visibile in città, questa forma di coinvolgimento ha dimostrato tutta la sua potenzialità. Si è da poco concluso il primo round dei 'tavoli delle idee', una serie di incontri, facilitati da professionisti, ciascuno dei quali dedicato ad uno dei quattro macro temi indicati dall'Unesco: *Formazione ed Educazione; Comunicazione e Promozione; Ricerca e Conservazione; Fruizione e Valorizzazione*. L'ampia e costruttiva partecipazione incoraggia il gruppo di lavoro a continuare in questa direzione.

Sinora la maggior parte dei costi collegati alla candidatura – così come la supervisione scientifica, il *project management* e la segreteria esecutiva – sono stati sostenuti dal Comune di Padova: è chiaro che, pur restando l'amministrazione cittadina il capofila di questo processo e, molto probabilmente, il soggetto referente del sito

una volta iscritto, non è pensabile che l'intero carico sia esclusivamente intestato al bilancio dell'ente pubblico. Similmente a quanto è accaduto in molti siti seriali recentemente inseriti nella Lista del Patrimonio Mondiale, anche per Padova si propone l'istituzione di una forma di *governance ad hoc*, quale potrebbe essere una fondazione.

Entrare a far parte della più prestigiosa *heritage community* del mondo è certamente un motivo di orgoglio; ma dovrebbe soprattutto essere un impegno. Quello di prendersene davvero cura nelle modalità più consone non solo alla preservazione ma anche, e soprattutto, ad una sua fruizione, sostenibile ed intelligente. L'obiettivo principale deve essere quello di servire da 'laboratorio sociale' per aumentare il benessere di chi (si spera sempre più persone) ne fruirà, e per essere fonte di ispirazione alla creazione di nuove forme di cultura. D'altronde è proprio per questo che l'Unione Europea ha deciso di intitolare il 2018 come *Anno Europeo del Patrimonio Culturale*. Proprio il Centro del Patrimonio Mondiale dell'Unesco non smette mai di allertare gli Stati Membri e i gestori dei siti sui pericoli di un turismo dei grandi numeri mal gestiti, che, oltre a non portare vera ricchezza sul territorio, impatta in modo progressivamente insostenibile sul valore eccezionale del bene universale.

L'iscrizione alla Lista del Patrimonio Mondiale è una 'finestra sul mondo' dalla quale potersi affacciare per prendere coscienza di come le testimonianze più importanti della storia, umana e naturale, del nostro pianeta vengono individuate e gestite. □



Albertino Mussato e Padova

di
Rino Modonutti

L'impegno civile del letterato padovano più rappresentativo della Padova comunale prima della Signoria, rivissuto attraverso alcuni avvenimenti legati alla sua attività di storiografo e di poeta.

Nell'aprile del 1314 un violento tumulto sconvolse le vie di Padova: sobillata da Niccolò e Obizzo da Carrara, i membri più giovani del casato, allora guidato da Giacomo il Vecchio e Ubertino, la *plebs* si scatenò contro importanti esponenti della *pars Guelpha* che reggeva *per partem* il Comune¹. Nella *Chronica de novitatibus Padue et Lombardie* di Guglielmo Cortusi (n. 1285 ca., m. post 1361) non viene chiarito subito chi siano le opposte fazioni che si fronteggiano, in uno scontro che pare preordinato dai Carraresi per porre rimedio ad alcuni bandi ritenuti ingiusti². Solo quando si è ormai in *medias res* Cortusi ci informa che ai da Carrara, «allora sostenuti dal popolo» («quibus populus tunc favebat»), si contrappongono «Macharuffi cum Altechinis, Runchiis», ossia appunto la *pars Guelpha* che, come viene detto nel seguito del racconto, è sostenuta anche dal vescovo della città, Pagano della Torre. Proprio costui, animato da spirito di concordia, cerca di riportare la calma, ordinando ai suoi alleati di ritirarsi dalle piazze, ma, secondo il cronista, a danno di quest'ultimi: «fuit destructio sue partis». La *plebs* si accanisce così in particolare su Ronchi e Altichini, massacrati barbaramente; il sostegno loro offerto dal podestà Dino de' Rossi da Rimini non solo non li salva, ma provoca invece la precoce interruzione della sua podestaria. Nel *De gestis Italicorum post Henricum septimum Cesarem* di Albertino Mussato (n. 1261, m. 1329), dedicato proprio al vescovo Pagano, di quel sanguinoso tumulto si legge un resoconto non solo più articolato, vivido e drammatico, ma che mette in luce un altro importantissimo attore, taciuto dal Cortusi, ossia lo stesso Albertino che, come spesso

accade, diventa personaggio delle sue opere storiche.

Il *De gestis Italicorum* prosegue fino al giugno del 1321 il racconto storiografico intrapreso nel *De gestis Henrici septimi Cesaris*, dedicato all'imperatore Enrico VII, di cui si racconta il viaggio in Italia, fino alla sua morte (agosto 1313). I due *De gestis* costituiscono le più corpose opere in prosa del Mussato, alle quali si devono aggiungere una monografia storica, la *Traditio civitatis Padue ad Canem Grandem*, che narra le vicende che portarono all'instaurazione della signoria di Marsilio da Carrara e alla consegna della città di Padova a Cangrande della Scala, e il frammento storico *Ludovicus Bavarus*, sul viaggio in Italia dell'imperatore Ludovico di Baviera (1327-1329). Di argomento storico, ma in esametri, è il poema *De obsidione domini Canis Grandis de Verona ante civitatem Paduanam*, che riprende fatti narrati anche nel *De gestis Italicorum*³.

Nell'aprile 1314, quando si scatena il tumulto che qui interessa, Albertino, il cui ruolo politico è andato crescendo dalla morte (1310) di Vitaliano del Dente, suo patrono e promotore, nonché usuraio di dantesca memoria, è ormai uno dei membri di primo piano della *pars Guelpha*⁴. Per questo motivo è tra coloro che vengono presi di mira dalla furia popolare durante i disordini: le sue case, nella zona di Ponte Molino, vengono assediate e Mussato si vede costretto a fuggire rocambolescamente alla volta di Vigodarzere; solo il sopraggiungere di Niccolò e Obizzo da Carrara con il loro seguito armato riesce infine a distrarre la turba inferocita. L'esilio di Albertino dura però soltanto pochi giorni: non appena gli animi si placano, gra-

zie all'intervento degli stessi Carraresi, è proprio il capo di quella casata, Giacomo il Vecchio in persona, a promuovere il richiamo con tutti gli onori del concittadino, non ancora incoronato come poeta e storico, ma – come si è detto – già figura di spicco nel panorama politico cittadino⁵. Lo conferma, sempre in relazione a questi fatti dell'aprile 1314, una «consulta de' Trevigiani», dove si afferma che il tumulto padovano sarebbe nato da una contrapposizione «precipue inter dominum Iacobum de Carraria et dominum Mussatum et eorum sequaces», un'affermazione che riconosce ad Albertino addirittura l'egemonia della sua *pars*.

Finito il resoconto dei drammatici fatti di quell'aprile di sangue, composto non senza uno spiccato gusto del macabro, Mussato sospende la narrazione e inserisce nell'opera una lunga invettiva contro la plebe padovana, derivante probabilmente da un vero discorso tenuto al rientro da Vigodarzere: forse la pagina più accorata ed eloquente sul suo rapporto colla patria e sul ruolo rivestito nella vita cittadina, connotata da una memoria particolarmente viva e appassionata degli antichi (Ovidio, Lucano, Virgilio, Seneca tragico, ma anche Livio)⁶. Il nucleo dell'invettiva mussatiana contro la plebe è costituito da un'orgogliosa e anche sprezzante rivendicazione dei propri meriti verso la stessa e più in generale verso la città, ingrata perché incapace di riconoscere i suoi limiti e il generoso sacrificio del suo illustre cittadino. Il patetismo è a tratti così accorato da sfiorare, ai nostri occhi, quasi il ridicolo come quando, senza alcun apparente rossore, Albertino arriva a paragonare i mesi in cui fu alla guida della città agli anni in cui Dio ha guidato il popolo di Israele nel deserto, mettendosi in bocca la lamentazione del Cristo morente degli *improperia* della settimana santa («Popule meus, quid feci tibi? Duxi te...»), mentre risultano più in linea con i temi del discorso (e più coerenti con la cultura preumanistica dell'autore) i paragoni con Camillo, Scipione e Seneca.

Il primo fondamentale aiuto a Padova, Mussato lo aveva offerto con le sue capacità di ambasciatore e quindi di oratore: egli, «pusillus», è stato inviato al Cesare Enrico VII per trattare la salvezza della sua città



Frontespizio
dell'*editio princeps*
della *Historia Augusta*,
che ha inaugurato
l'attività di storiografo
di Albertino Mussato.

e poi ancora per placarne l'ira, dopo che Padova ne aveva rifiutato le proposte. Ma anni prima le parole del Mussato avevano già reso munifico verso la città il temibile Bonifacio VIII. Il secondo contributo di Albertino alla grandezza del Comune e alla sua libertà è poi costituito dalla gestione diretta del governo, in particolare nelle funzioni di anziano, una dignità che egli paragona all'antico consolato dei Romani, che ricoprì nel 1312 e nel 1313. Ma egli andava molto fiero di un terzo aspetto del suo servizio civico, ossia per avere combattuto in armi, come *miles* del Comune, in difesa della città. Nell'invettiva del *De gestis Italicorum* si ricordano tre scontri che lo avrebbero visto combattere in prima linea, per poi essere abbandonato nel momento culminante della battaglia dai compagni d'armi. Più avanti nell'opera, lo storico racconta di un quarto episodio di eroismo militare. Nell'autunno del 1314 i Padovani organizzano una sortita per provare a riprendere il controllo di Vicenza. Il tentativo fallisce a causa dell'insipienza tattica di chi guidava i Padovani, Vanni Scornigiani, e del repentino sopraggiungere di un Cangrande della Scala furente e impavido, che si precipita da Verona «più

veloce di un rinoceronte». Mussato è anche in questo caso in prima linea: sbalzato da cavallo, viene ferito e fatto prigioniero insieme a buona parte del gruppo dirigente padovano (primo fra tutti Giacomo da Carrara). Durante la prigionia continua, però, a difendere, di nuovo con le sue argute parole, la patria, senza farsi intimorire dal temibile Scaligero che lo ha in quel momento alla sua mercé.

L'altro grande servizio che Mussato, questa volta come poeta, offrì alla sua città è la composizione dell'*Ecerinis*, tragedia senecana sull'ascesa, la brutalità e la rovinosa caduta del tiranno Ezzelino III da Romano, la dantesca «facella / che fece alla contrada grande assalto»⁷. La poesia tragica mussatiana non può infatti prescindere dalla sua finalità civile: essa nasce come un monito al popolo, che nella tragedia è presente a costituire il coro, perché si guardi dai tiranni e riconosca dietro il demoniaco fantasma ezzeliniano i tratti del vicino Cangrande della Scala⁸.

Nel 1328, dissoltisi nell'insuccesso sia l'impegno politico e militare che il monito civile della poesia, nelle ultime pagine della *Traditio civitatis Padue ad Canem Grandem*, Mussato, ormai definitivamente in esilio, riprenderà i toni dell'invettiva, questa volta contro il nuovo signore Marsilio da Carrara che ha svenduto la libertà padovana allo Scaligero⁹: su di lui si invoca, con esplicita citazione dall'*Hercules furens* di Seneca (v. 385), la remunerazione divina, perché «un dio vincitore segue alle spalle i superbi».

Le parole contro Marsilio sembrano chiudere in maniera definitiva il discorso intrattenuto per anni dal Mussato con la sua città. Ma il *miles*, l'anziano del Comune, il legato è nel frattempo diventato uno storico e ha ancora un interlocutore a cui non smetterà di parlare fino a pochi giorni prima della sua morte, ossia quei posteri che leggeranno la sua testimonianza e potranno giudicare sui fatti di cui egli è stato testimone. Albertino dedica così i suoi ultimi giorni ad abbozzare una nuova opera sulla discesa in Italia di Ludovico il Bavaro. Certo il bilanciamento tra tutti i ruoli ricoperti dal Padovano è problema ben più complesso di quanto egli stesso voglia suggerirci con la sua fiera dichiarazione di

imparzialità storiografica, perché risulta evidente che la storia, prima che memoria per i posteri, è stata per Mussato strumento e voce della sua stessa azione politica. Tuttavia l'epitafio di Albertino (forse un auto-epitafio?) ce ne consegna un ritratto netto e senza sfumature in cui sembrano volersi fondere tutti gli aspetti della sua multiforme azione politica e letteraria: Padovano, poeta tragico e civile, «praebuit aetati vitae monumenta futurae, / ut sit ab externis cautior illa malis»¹⁰. Insomma, non è solo la sua poesia, ma sono anche i *vitae monumenta*, la sua vita, a ricordare che dai tiranni bisogna guardarsi e grande deve restare la *libertatis cupido*¹¹. □

1) Cfr. J.K. Hyde, *Padova nell'età di Dante. Storia sociale di una città-stato italiana*, Trieste, Lint, 1985 (ed. orig. 1966).

2) Sul Cortusi, J.K. Hyde, *Cortusi, Guglielmo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXIX, 1983, pp. 806-807.

3) Per la sua biografia: M. Zabbia, *Mussato, Albertino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXXVII, 2012, pp. 520-524; G.M. Gianola, *Profilo biografico*, in A. Mussato, *Traditio civitatis Padue ad Canem Grandem-Ludovicus Bavarus*, a cura di Ead. e R. Modonutti, Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 3-17; D. Gallo, *Mussato, Albertino*, in *Clariores. Dizionario biografico dei docenti e degli studenti dell'Università di Padova*, Padova University Press, Padova 2015, pp. 240-241; e, da ultimo, i saggi raccolti in "*Moribus antiquis sibi me fecere poetam*". *Albertino Mussato nel VII Centenario dell'incoronazione poetica (Padova 1315-2015)*, a cura di R. Modonutti ed E. Zucchi, Sismel Edizioni del Galluzzo, Firenze 2017 (MediEvi, 17).

4) Cfr. Gianola, *Profilo biografico* cit., p. 7.

5) Il racconto del tumulto e l'invettiva di cui si dirà occupano buona parte del libro IV del *De gestis Italicorum*.

6) R. Modonutti, *Le orazioni nelle "Storie" di Albertino Mussato*, in "*Moribus antiquis*" cit., pp. 125-140.

7) *Par.*, IX, 29-30. Nel IX canto del *Paradiso* di Dante è Cunizza da Romano a parlare del fratello Ezzelino.

8) G.M. Gianola, *Tra Padova e Verona: il Cangrande di Mussato (e quello di Dante)*, in *Gli Scaligeri (1277-1387)*, Verona, Comune di Verona-Arnoldo Mondadori Editore, 1988, pp. 51-60.

9) La *Traditio* si legge ora, per le cure di Giovanna M. Gianola, in Mussato, *Traditio civitatis Padue* cit., dove, in appendice, è stato ristampato il volgarizzamento dell'opera di Lazzaro Malrottondi nell'ed. curata da Aulo Donadello.

10) G. Vedova, *Biografia degli scrittori padovani*, Coi tipi della Minerva, Padova 1836, vol. I, p. 626.

11) *De obsidione*, I, 484.

Marsilio da Padova difensore dell'Impero

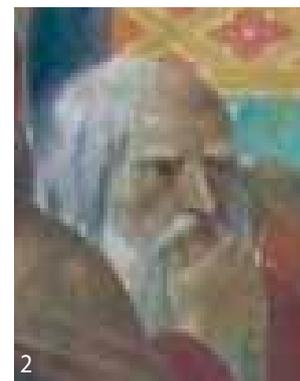
di
Gregorio Piaia

Le vicende biografiche e il pensiero politico del grande "eretico patavino", approvato dalla città di Antenore alla corte di Ludovico il Bavaro.

«Marsilio da Padova: chi era costui?» si sarà chiesto più di un padovano passando per un'affollata viuzza del centro storico intitolata a questo personaggio, nota ai più perché sede di un antico ristorante. In effetti non ci sono in città altri segni visibili del nostro Marsilio, che resta alquanto misterioso. Non è una novità: alla Biblioteca Civica è conservata una lettera inviata al sindaco nel 1876 da Napoleone Pietrucci, letterato e scrittore di cose locali, nella quale si auspicava l'erezione di un monumento a Marsilio da Padova. Il Pietrucci accompagnava questa lettera con alcuni dati biografici, sottolineando con enfasi che Marsilio era stato un precursore del liberalismo e della moderna concezione dei rapporti fra Chiesa e Stato: «Quest'uomo immortale che nella sua vasta intelligenza precorse di cinque secoli i principi che reggono la moderna società. Quest'uomo, infine, che divinando la gran mente di Camillo Cavour propugnò civilmente, in onta alla scomunica e alla minacciata tortura, la libera Chiesa in libero Stato [...]». Qualche mese dopo, il 12 febbraio 1877, l'assessore anziano rispose che la proposta era ben motivata, per cui l'amministrazione comunale si sarebbe fatta promotrice di una sottoscrizione pubblica per erigere un monumento a Marsilio. In realtà non se ne fece nulla, ma qualche anno dopo, nel 1882, venne pubblicata a Padova presso i Fratelli Salmin una monografia intitolata *Marsilio da Padova riformatore politico e religioso del secolo XIV*, opera di Baldassare Labanca, un ex sacerdote molisano che nel 1879 era stato nominato professore di filosofia morale nel nostro Ateneo e che il 2 giugno 1880 era stato contestato da alcuni

studenti per avere manifestato a lezione la sua personale vicinanza alla «scuola materialista»¹.

Chi era dunque Marsilio, questo mangiapreti che, guarda caso, era figlio della Padova 'bianca', dato che nel panorama politico di quel tempo la nostra città era apertamente guelfa, come lo sarebbe stata poi anche in tempi assai più recenti? Marsilio era nato in contrada di Santa Lucia, presumibilmente fra il 1284 e il 1287, da una famiglia (i Mainardini) di giudici e notai. Iniziati gli studi di filosofia e medicina nella città natale, nel 1312-13 lo troviamo all'Università di Parigi, ove ricoprì per alcuni mesi la carica di *rector* (assai diversa da quella degli attuali rettori). Nel 1315 è a Padova e figura fra i testimoni della professione di fede e del testamento di Pietro d'Abano, che abitava nella stessa contrada e del quale era stato forse allievo. Nel 1318 è in lizza per ottenere un beneficio canonico nella città natale. L'anno successivo fu incaricato da Cangrande della Scala e da Matteo Visconti di svolgere una missione in Francia presso Carlo de la Marche (il futuro re Carlo IV) per indurlo a capeggiare la lega ghibellina dell'alta Italia, ma l'esito fu negativo. Il giorno di San Giovanni (24 giugno) del 1324 Marsilio concluse a Parigi la stesura del *Defensor pacis*, un'opera scritta in appoggio di Ludovico il Bavaro contro le pretese teocratiche del pontefice Giovanni XXII, dopo di che si rifugiò in Baviera insieme con l'amico Giovanni di Jandun. Nel 1327 Marsilio viene giudicato eretico e quindi scomunicato con la bolla papale *Licet iuxta doctrinam* e il *Defensor pacis* è messo al rogo. Marsilio scese poi in Italia al seguito di Ludovico il Bava-



1. Peter von Cornelius, *L'incoronazione di Ludovico il Bavaro* (Monaco di Baviera, porticato dello Hofgarten: ciclo di affreschi di Peter von Cornelius (1783-1867), dedicato alle vicende del casato bavarese dei Wittelsbach, cui apparteneva l'imperatore.
2. Marsilio da Padova (particolare dell'affresco precedente).

ro, che a Roma fu incoronato imperatore il 17 gennaio 1328 dai rappresentanti del popolo romano (figg. 1 e 2). Ispirandosi alle tesi di Marsilio, Ludovico fece destituire il papa Giovanni XXII (che risiedeva ad Avignone) per poi proclamare al suo posto l'antipapa Niccolò V (12 maggio 1328). In questo periodo Marsilio svolse le funzioni di vicario *in spiritualibus* nella città di Roma. Nell'agosto 1328, temendo l'avanzata da sud di Roberto d'Angiò, l'imperatore lasciò Roma e con il suo seguito, di cui faceva parte anche Marsilio, ripiegò verso Pisa e poi la pianura padana, facendo infine ritorno nel 1330 a Monaco di Baviera. Marsilio rimase alla corte di Ludovico, che però prese ufficialmente le distanze dalle sue posizioni dottrinali, nell'intento di comporre il dissidio con il papato. L'autore del *Defensor pacis* (quest'opera sarebbe stata pubblicata per la prima volta a Basilea nel 1522 ad opera di seguaci di Lutero, fig. 3), continuò comunque a sostenere nei suoi scritti minori le istanze dell'imperatore. Il 10 aprile 1343 il papa Clemente VI durante un concistoro diede notizia dell'avvenuta morte dell'eretico patavino.

Ma veniamo alle cinque «eresie» individuate nel *Defensor pacis*: 1) i beni

temporali della Chiesa sono assoggettati all'imperatore; 2) gli apostoli ebbero pari autorità e Cristo non pose alcuno a capo della Chiesa; 3) spetta all'imperatore istituire, destituire e punire il papa; 4) i sacerdoti, i vescovi e il papa godono di eguale autorità; 5) il papa e il clero non detengono alcun potere coattivo in questo mondo, a meno che non sia loro concesso dall'imperatore. Marsilio non era dunque un sostenitore della libera Chiesa in libero Stato, come asseriva il buon Pietrucci, ma, grazie anche alla negazione del primato di Pietro e dei suoi successori, puntava alla totale sottomissione della Chiesa all'autorità civile, ovvero al cesaropapismo: una prassi politica non certo nuova, che risale all'imperatore Costantino ed era stata sistematicamente applicata nell'impero bizantino e nell'alto medioevo latino fino alle riforme gregoriane. Cos'è allora che rende nuova e temibile la posizione di Marsilio? La novità consiste nell'impianto dottrinale con cui Marsilio fonda e legittima una prassi che era già in atto da tempo e che egli trasforma in una vera e propria ideologia, facendo del *Defensor pacis* un esplosivo dossier di argomentazioni prima filosofiche (nella prima parte dell'opera) e poi teologiche

(nella seconda parte) contro la dottrina papale della *plenitudo potestatis*, ovvero della «pienezza di potere» (temporale e spirituale) che compete al sommo pontefice in quanto vicario di Cristo in terra. Questa dottrina aveva alle sue spalle un forte apparato concettuale, imperniato sulla concezione di 'gerarchia' elaborata dallo pseudo Dionigi l'Areopagita (sec. V-VI d.C.), un autore cristiano imbevuto del neoplatonismo di Proclo, per cui chi opera per fini superiori e spirituali ha il diritto di avere sottomesso chi opera sul piano puramente terreno, perché la *felicitas terrestris* è un bene inferiore rispetto alla *felicitas coelestis*.

Per smontare questo congegno dottrinale Marsilio utilizza quanto di meglio c'era allora sul piano filosofico, e cioè Aristotele. Egli intende dare un'impostazione 'naturale' e 'scientifica' allo studio della *civitas seu regnum*, ovvero dello Stato. Ed ecco che la *Politica* di Aristotele viene utilizzata ampiamente nella prima parte del *Defensor pacis* per fondare il potere civile in maniera diversa rispetto ai teorici della teocrazia. In linea con il concetto aristotelico-scolastico di *scientia*, Marsilio vuole infatti studiare le «cause» da cui nasce l'autorità civile. Certo, egli non si discosta dall'orizzonte cristiano medievale, quindi la causa prima è Dio, ma si tratta solo di una causa remota (*a Deus tamquam a causa remota*) che rimane sullo sfondo, mentre l'attenzione va rivolta alla causa seconda o immediata – e qui fa capolino l'approccio che Pietro d'Abano prospettava per lo studio dei fenomeni naturali, ora esteso ai fenomeni politici e sociali. Per Marsilio questa causa immediata è rappresentata dal *populus seu universitas civium, seu eius valentior pars* (*Defensor pacis*, I, xii, 3), cioè dall'insieme dei cittadini ovvero dalla loro «parte più valente», che detiene quindi il potere di legiferare (*legislator*). Questa formulazione suona assai moderna ed è stata spesso vista come un'anticipazione del moderno principio democratico. In realtà essa va contestualizzata, tanto più che in uno dei codici del *Defensor pacis* l'espressione *seu eius valentior pars* è accompagnata dalla speci-

ficazione *quantitate vel qualitate*, che fa riferimento sia al dato numerico (per cui ogni cittadino vale un voto) sia a quello qualitativo (l'appartenenza al ceto nobile o a una data corporazione), tipico di una società fortemente corporata qual era quella medievale.

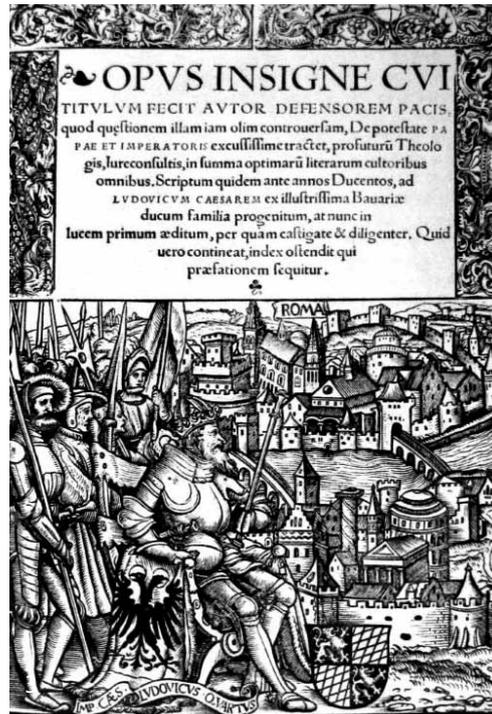
Questo disegno teorico è riconducibile non tanto alle istituzioni della Padova comunale (e guelfa), come sostenne a suo tempo John Kennet Hyde², quanto ai grandi regimi signorili (e ghibellini) che si erano imposti in alta Italia: la signoria degli Scaligeri a Verona e quella dei Visconti a Milano. È alla luce del ricordato impegno politico di Marsilio negli anni 1318-19 al servizio della lega ghibellina che vanno lette le pagine del *Defensor pacis* in cui Hyde credeva di individuare una corrispondenza con gli ordinamenti della Padova comunale: una corrispondenza che suona invero astratta, dato che le vicende della nostra città negli anni che precedono la comparsa del *Defensor pacis* ci mostrano un vorticoso susseguirsi di mosse, contromosse e proposte di affidamento in signoria ora all'uno ora all'altro personaggio, nel tentativo di sfuggire al minaccioso espansionismo di Cangrande. In realtà occorre tener presente che l'identificazione marsiliana del *legislator* con il *populus seu universitas civium seu eius valentior pars* è principio formale di sovranità e fonte di legittimità non solo del governo comunale tradizionalmente inteso, bensì anche dell'incipiente potere signorile: è quest'ultimo che impersona la *pars principans*, che dunque verrebbe a corrispondere non al podestà e al corpo dei giudici e notai padovani – come sosteneva Hyde – bensì alla persona del "signore", incarnata per l'appunto da personaggi come Cangrande e Matteo Visconti. A sua volta il signore vede il suo potere riconosciuto e 'confermato' dall'autorità dell'imperatore grazie all'istituto del vicariato imperiale, per cui la figura del signore ghibellino funge da *medium* fra l'autorità imperiale e il presunto 'repubblicanesimo' di Marsilio³.

In linea di principio il potere di governare, nonché di fare le leggi, spetta dunque alla *universitas civium*, che affida

l'esecuzione di tali compiti alla *pars principans* ossia ai governanti in senso stretto. Viene da chiedersi, a questo punto, quale sia il posto del clero nella *civitas seu regnum* così ridisegnata. Il clero o *pars sacerdotalis*, come la chiama Marsilio, è soltanto una delle parti o classi o ceti che compongono lo Stato e la sua "causa finale" – il linguaggio è sempre aristotelico – è esclusivamente spirituale e quindi proiettata nella dimensione ultraterrena, mentre sul piano temporale esso è sottoposto all'autorità civile. È da precisare che questo ordinamento istituzionale si desume dalla prima parte del *Defensor pacis*, che ha un carattere strettamente filosofico-politico. Nella seconda parte dell'opera, in cui il discorso si fa ecclesiologico-politico e il ruolo dell'imperatore balza in primo piano, il *legislator* viene progressivamente identificato con l'imperatore, e qui subentra la visione medievale del concetto di *repraesentatio*, che è molto diversa dal nostro concetto di "rappresentanza" in senso democratico: l'imperatore "rappresenta" infatti tutti quanti i suoi sudditi, anzi egli "rappresenta" propriamente i Grandi Elettori, i quali a loro volta "rappresentano" idealmente l'intera feudalità e questa "rappresenta" l'intero popolo dei sudditi... Di qui il contrasto, spesso segnalato dagli studiosi, fra l'apparente modernità della prima parte del *Defensor pacis* e il persistente carattere medievale della seconda parte: un contrasto che nasce dall'intento di far convivere insieme, in funzione antiteocratica, la *polis* aristotelica, i regimi signorili del primo Trecento e l'istituzione del Sacro Romano Imperatore⁴.

Ma è proprio in questa operazione che consiste semmai la "modernità" di Marsilio, che si coglie nella prevalenza dell'impostazione ideologica (finalizzata alla conquista e poi alla conservazione del potere) su quella astrattamente dottrinale, che pone invece in primo piano la coerenza del discorso teorico. Su questo punto di vista, a ben vedere, il padovano Marsilio, nonostante il suo massiccio ricorso ad Aristotele, non appare molto lontano dal fiorentino Niccolò Machiavelli⁴.

□



3. Frontespizio della *editio princeps* del *Defensor pacis* (Basilea 1522): Marsilio, con in capo un berretto, figura dietro l'imperatore Ludovico, accanto all'alabardiere.

1) Mi permetto di rinviare in proposito al mio volume *Marsilio e dintorni. Contributi alla storia delle idee*, Padova 1999, pp. 359-387. Cfr. inoltre *L'Università di Padova nei secoli (1806-2000). Documenti di storia dell'Ateneo*, a cura di P. Del Negro e F. Piovan, Crocetta del Montello 2017, pp. 204-205. Il Labanca rimase a Padova assai poco, giacché nel 1881 ottenne il trasferimento all'Università di Pisa, non sopportando il clima nebbioso e umido della città euganea.

2) J.K. HYDE, *Padova nell'età di Dante*, tr. it., Trieste 1985, p. 187.

3) Cfr. G. Piaia, *The Shadow of Antenor. On the Relationship between the Defensor pacis and the Institutions of the City of Padua*, in *Politische Reflexion in der Welt des späten Mittelalters/ Political Thought in the Age of Scholasticism. Essays in Honour of Jürgen Miethke*, hrsg. von M. Kaufhold, Leiden-Boston 2004, pp. 193-207.

4) Del *Defensor pacis* sono disponibili in lingua italiana due traduzioni integrali: *Il difensore della pace*, a cura di C. Vasoli, Torino 1960 (1975²); *Il difensore della pace*, a cura di M. Conetti, C. Flocchi, S. Radice, S. Simonetta, introd. di M.T. Fumagalli Beonio Brocchieri, Milano 2001. Della vastissima letteratura su Marsilio mi limito qui a menzionare i più recenti apporti 'patavini': G. Maglio, *Autonomia della città, dell'uomo e religione in Marsilio da Padova*, S. Pietro in Cariano (Vr) 2003; M. Merlo, *Marsilio da Padova. Il pensiero della politica e la grammatica del mutamento*, Milano 2003; R. Battocchio, *Ecclesiologia e politica in Marsilio da Padova*, Padova 2005; U. Vincenti, *Il modello della legge repubblicana nell'opera di Marsilio da Padova*, in *Tradizione romanistica e Costituzione*, dir. da L. Labruna, Napoli 2006, II, pp. 1792-1807; E. Ancona, *Marsilio da Padova. Indagine su un enigma storiografico*, Padova 2012; S. Collodo, R. Simonetti, *Filosofia naturale e scienza dell'esperienza fra medioevo e umanesimo. Studi su Marsilio da Padova*, Leon Battista Alberti, Michele Savonarola, Treviso 2012.

I Carraresi "zitadini de Padoa"

di
Dario Canzian

La parabola della signoria carrarese su Padova (1318-1405) maturò in un vivace e originale rapporto dialettico con la collettività urbana. Luci e ombre caratterizzarono questa relazione, nella quale, come ha scritto un cronista, i Carraresi interpretarono il ruolo di "mariti e signory" della città.

Nel luglio del 1404 è appena agli inizi la guerra che l'anno dopo determinerà la caduta di Padova sotto il dominio di Venezia, dopo quasi mezzo secolo di scontri. I Veneziani decidono di attaccare una delle bastite della "linea Maginot" allestita dai da Carrara lungo il confine lagunare e assediato Gambarare, presso Mira. Qui si porta allora il signore di Padova, Francesco Novello, per dirigere di persona la resistenza, e la fonte cronistica ce lo mostra «portando la civiera [una specie di carriola o lettiga con ruote, adibita al trasporto della terra o di altri inerti] per dare asenpio e cunforto a' suoi fedelli citadini».

Sicuramente, sarebbe stato ben difficile vedere altri signori italici adoperarsi in questa mansione. L'episodio, certo marginale, evidenzia comunque una caratteristica che contraddistingue la signoria carrarese fin dai suoi esordi, e cioè il suo carattere potremmo dire 'civico'. Che non vuol dire certo 'democratico'. Vuol dire che i da Carrara vivono la loro esperienza signorile 'all'interno del circuito della cittadinanza', come ha scritto Girolamo Arnaldi.

Questo per i da Carrara fu un punto d'arrivo. Essi infatti non erano nati signori di Padova, e non erano neanche nati 'cittadini'. Le loro tracce risalgono ai primi decenni del secondo millennio, quando sappiamo che possedevano un castello nella località che ancora reca il loro nome (Carrara S. Stefano, oggi Due Carrare), e dove esisteva anche il loro monastero di famiglia, Santo Stefano.

Non erano molto diversi da molti casati della pianura veneta, lo spazio che allora si chiamava Marca Veronese e che dalla metà circa del Duecento si chiamerà Marca Trevigiana. Anche loro, come molti altri, si

avvicinarono progressivamente al mondo urbano, sfruttando i legami vassallatici col vescovo di Padova e partecipando fattivamente nel complesso rapporto tra il comune di Padova e il Barbarossa, schierandosi dalla parte dell'imperatore, peraltro.

Il loro patrimonio già nel XII secolo è enorme: possiedono beni in tutta la bassa padovana (Bovolenta, Pernumia – di cui si definiscono 'conti' – Arquà, Abano, Montegrotto, Anguillara, Conselve, Sacco, Agna, ecc.). Sposano donne importanti: Jacopino da Carrara nella seconda metà del XII secolo impalma prima Speronella Dalesmanini e poi Maria da Baone, ereditiere ricercatissime per evidenti ragioni patrimoniali e di potere.

Il percorso attraverso cui i da Carrara, come pure le altre grandi famiglie del tempo, riuscirono a mettere insieme un complesso di beni e un potere sugli uomini così vasto in parte ci sfugge ancora. Nella maggior parte dei casi noi vediamo il dato di fatto già compiuto, anche se alcune trafilie – come ad esempio quelle vassallatiche – sono riconoscibili. Pure, ad inizio Duecento secondo il ben informato Rolandino, ancora i da Carrara non sono annoverabili tra le quattro grandi casate che dominano nella Marca, e che sono gli Este, i da Romano, i da Camposampiero e i da Camino. Non era ancora venuto propriamente il loro tempo, evidentemente, anche se sono già in primo piano sull'agone politico padovano, come dimostra lo scontro con Ezzelino III da Romano, che fece decapitare Giacomo da Carrara e distruggere il castello avito della stirpe, il simbolo dell'unità della famiglia e l'emblema del loro *status* signorile.

Dopo la fine dei da Romano la famiglia è annoverata dal comune urbano tra i ma-



gnati di Padova, cioè quelle famiglie a cui si riconoscevano speciali prerogative signorili che comportavano privilegi – come il mantenimento di alcune facoltà di governo nei loro possedimenti – e obblighi, come quello di catturare i malfattori sempre all'interno dei loro possesi.

Il momento dei Carraresi viene con la crisi del comune. E questa crisi si profila con la discesa in Italia dell'imperatore Enrico VII di Lussemburgo, nell'ottobre del 1310. Per Padova è un disastro: l'ordine imperiale prevede che la città debba rinunciare al dominio di Vicenza, ottenuto nel 1266, che passa nelle mani di Cangrande della Scala, fatto vicario imperiale.

È una ferita questa per il comune padovano, che aveva conosciuto una lunga fase di crescita nel potere e nella ricchezza, che non si rimarginerà più. Viene meno infatti improvvisamente la possibilità che il comune possa divenire un redistributore di nuove ricchezze per i suoi gruppi eminenti, considerato soprattutto che la ricchezza del comune di Padova è al momento soprattutto fondiaria. Si capisce insomma che se nella fase di espansione tutti potevano intravedere prospettive sicure per sé e per i propri figli, ora si apre la lotta per il predominio locale, per spartirsi quello che è rimasto.

I tentativi di recuperare Vicenza con la forza falliscono, e le famiglie padovane subito si spaccano mettendo in crisi il comune. E qui comincia a venir fuori la figura di Giacomo da Carrara che, fatto prigio-

niero nel 1314 da Cangrande insieme ad altri 1500 padovani in uno dei tentativi di riprendere Vicenza, si propone allo stesso Cangrande come mediatore e per questo viene rinvio in città dove impone una trattativa che libera i carcerati per motivi politici e condanna all'esilio gli estrinseci: chi è rimasto in città insomma, si salva, chi l'ha abbandonata non ha diritto di ritornarci.

Le mosse successive del futuro capitano generale di Padova sono tutte ispirate al mantenimento di un punto di equilibrio tra le spaccature che dividono la città, con uno sguardo ben puntato, s'intende, all'affermazione della propria centralità rispetto all'ordine politico e militare. Riassumendo, Padova tra il 1317 e il 1320 è messa sotto dura pressione da Cangrande. Le famiglie si dividono: una parte, che ad un certo punto è addirittura maggioritaria, finisce per avvicinarsi allo stesso signore ghibellino. Giacomo da Carrara, guelfo, "ma non nemico dei ghibellini" (!), raccoglie attorno a sé le forze decise a resistere. Le circostanze in cui viene fatto capitano sono interessanti. Solo pochi mesi prima in consiglio comunale era stata avanzata la proposta di nominare un "capitano del popolo", una magistratura tipica dei regimi comunali popolari. Ma una forte opposizione, alimentata soprattutto dai Carraresi aveva impedito questo sviluppo. Poco dopo ecco che non più un 'capitano del popolo', cioè un capitano di parte, ma 'un capitano generale', Giacomo I, appunto, si vede affidare il governo di Padova.

1. Giacomo I, il Grande, primo signore di Padova.
 2. Ubertino, terzo signore di Padova.
 3. Francesco I, il Vecchio, settimo signore di Padova.
 4. Francesco II, il Novello, ottavo e ultimo signore di Padova.
- (Miniature dei principi Carraresi, dei cimieri e delle loro insegne dal cod. B.P. 158 della Biblioteca Civica di Padova).

Il tutto avviene all'interno di una perfetta cornice istituzionale. Secondo il cronista Guglielmo Cortusi, infatti, tanto «omnes de parte ecclesie», rimasti timorosi in città dopo gli allontanamenti di cui si è detto, quanto «omnes de parte imperii de mandato domini Canis», approvarono questa decisione. Così, il 25 luglio del 1318, nel pieno e generale arengo riunito nella sala maggiore del palazzo comunale di Padova, alla presenza del podestà, Giovanni da Molin di Venezia, degli Anziani, di quindici Gastaldioni e di quasi tutto il *populus* di Padova, il «nobile e inclito» Giacomo da Carrara veniva nominato «protector, defensor, gubernator et capitaneus generalis civitatis Padue et districtus et totius populi Paduani». Tra le facoltà che gli venivano riconosciute c'erano la piena giurisdizione «in criminalibus et civilibus», il dovere dell'obbedienza da parte di tutti gli ufficiali comunali, il diritto di intervenire sugli statuti, il diritto di intervenire sull'elezione, e l'eventuale deposizione, di Anziani, Gastaldioni e di tutti gli ufficiali, i podestà e i capitani del distretto; il diritto di approvare preventivamente le assemblee e le riunioni indette da tutti gli organi collegiali del comune, e di intervenire in esse con proposte. Gli veniva infine riconosciuto il privilegio di edificare una propria degna residenza a spese del comune, un salario di 12.000 lire annue.

Secondo Silvana Collodo, «il capitanato di Giacomo da Carrara deve essere considerato il punto massimo di evoluzione del regime anteriore» perché «sancì formalmente la superiorità magnatizia e ridusse ad organi esecutivi gli istituti comunali», portando in questo modo a compimento «il processo di distinzione istituzionale fra potere politico-militare e compiti amministrativi (...), realtà già implicita nell'ordinamento *ad comune*».

Dunque, se sul piano sostanziale il potere che viene riconosciuto a Giacomo è inusuale in un regime comunale, e certamente questo segna uno scarto di tipo istituzionale nelle forme di governo di Padova, tuttavia non vanno dimenticate due cose: primo, formalmente è sempre il Consiglio comunale a tenere le fila di questo cambiamento. È nel seno del Consiglio comunale che viene nominata la commissione incaricata di



5. Tomba di Marsilio I, primo signore di Padova. (S. Stefano di Carrara, chiesa parrocchiale).

definire i poteri di Giacomo, il suo stipendio, i suoi doveri. Secondo, Giacomo non ha ancora la forza sufficiente per imporsi davvero come signore cittadino perché una parte importante della componente militare-aristocratica ha abbandonato la città e si è avvicinata a Cangrande, forse proprio in contrapposizione allo stesso Giacomo, più che per adesione alla parte del vicario imperiale.

Come si sa, Giacomo fu per questo costretto a ricorrere quasi subito all'aiuto esterno, cioè al duca d'Austria e al conte di Gorizia, grazie ai quali la città riuscì a liberarsi dalla morsa scaligera, ma di fatto si poneva in una condizione di subordinazione militare rispetto a un potere esterno. E alla fine, mettendo in campo una buona dose di *realpolitik*, il successore di Giacomo, il nipote Marsilio, nel 1328 consegnò la città al suo nemico storico, dietro garanzia di un ruolo di mediazione tra i nuovi signori, Alberto II e Mastino II della Scala, e la cittadinanza.

Le cose cambiano con il vero inizio della signoria carrarese, cioè con la cacciata degli Scaligeri (1337) e l'insediamento di Marsilio e subito dopo di Ubertino nel ruolo di signori della città, con l'avallo veneziano. Una svolta ancora più decisa viene data poi da Giacomo II, che ottiene il ruolo di vicario imperiale, e soprattutto da Francesco I. La successione Giacomo II-Francesco I, peraltro, per quanto segnata dalla tragedia dell'assassinio del primo, configura la dinastizzazione del potere carrarese perché Francesco era appunto figlio di Giacomo, e a lui succederà il figlio Francesco Novello. La dinastizzazione è un passaggio importante verso il consolidamento del potere signorile: significa



6. Tomba di Ubertino
(Padova, chiesa degli
Eremitani).



7. Tomba di Giacomo II
con l'iscrizione dettata
dal Petrarca
(Chiesa degli Eremitani).

l'enucleazione di una linea precisa di successione dentro a gruppi famigliari sovente molto ramificati e abituati a concepire il dominio signorile come una prerogativa collettiva della famiglia. Per certi aspetti, se la dinastizzazione segna un passo verso la personalizzazione del potere, ciò non vuol dire necessariamente privatizzazione del comando. Anzi, la concentrazione delle prerogative signorili nelle mani di una dinastia facilita l'identificazione dell'interesse cittadino con quello del signore e viceversa, laddove la pretesa del dominio familiare configura maggiormente una situazione signorile di tipo tradizionale, legata alla storia di dominio personale e, quello sì, privato dei signori rurali.

I Carraresi comunque non rinunciarono alle manifestazioni tipiche del loro rango e del loro ruolo: mecenatismo, evergetismo, creazione di strumenti di governo signorile (il *consilium domini*, la cancelleria), ecc. E tuttavia, se confrontati con i loro dirimpettai veronesi l'immagine che ne risulta rimane diversa. Se infatti rimane comune agli uni e agli altri, e un po' a tutti gli esempi di affermazione signorile dell'Italia trecentesca, il velo della legittimazione pubblica costituita dall'approvazione del consiglio cittadino al momento della successione – come se nel vuoto determinatosi dal venir meno del signore il comune riprendesse la sua antica funzione e le sue prerogative, prima di delegarle al successore –, è pur vero che il linguaggio della signoria carrarese e dei suoi atti pubblici è differente: sono molto meno numerose, ad esempio, rispetto al caso scaligero, le suppliche, un atto che configurerebbe una

relazione tra il *dominus* e i cittadini nei termini di una relazione signore-sudditi. È poi inesistente nel caso carrarese, sia nella documentazione ufficiale, sia nell'iconografia o nelle scritture esposte, qualunque riferimento di tipo monarchico, invece frequente negli esempi scaligeri.

Questo significa che i da Carrara erano più 'ruspanti' degli Scaligeri? Tutt'altro. La corte carrarese fu un centro raffinatissimo di elaborazione culturale, artistica e intellettuale. La presenza di Petrarca voluta a Padova proprio da Giacomo II con il supporto del vescovo Ildebrandino Conti, e poi da Francesco I (va ricordata al riguardo la famosa *Senile* rivolta proprio dal poeta aretino al signore di Padova), inoculò nel già molto recettivo tessuto intellettuale patavino i germi del rinnovamento culturale preumanistico indirizzandolo su strade precise (riscoperta dei classici, ma anche valorizzazione del volgare elevato), e da Padova questo contagio si diffuse anche nei centri 'minori' della Marca orientale, come la lontana Conegliano. L'università patavina fu a sua volta fortemente sostenuta dalla signoria in chiave di 'vetrina intellettuale', attraverso l'invito, anche irruinale, di professori di grande fama, allo scopo di promuovere l'attrattività europea dell'Ateneo. Come è ben noto, poi, ad iniziativa dei Carraresi o dei loro più stretti accoliti, come i marchesi Lupi di Soragna, va attribuita l'esecuzione degli straordinari cicli pittorici che fanno di Padova una delle capitali dell'arte trecentesca italiana (cioè mondiale). Infine, sotto l'attento dirigismo carrarese (in particolare di Francesco I, 1350-1388) Padova si trasformò da città

di *rentiers* e di prestatori di denaro in un vivace polo produttivo all'avanguardia nella produzione e commercializzazione dei tessuti (con l'avvio della manifattura serica e il potenziamento del settore laniero) e della carta. La città cambiò volto anche grazie alla sua capacità di attrarre maestranze qualificate e artisti (ad esempio il toscano Giusto de' Menabuoi o il veronese Altichiero da Zevio).

I Carraresi, e in particolare Francesco I, vollero il meglio per Padova: forse, come è stato scritto, ne intesero fare una «piccola Roma», chiusa dentro le sue mura rinnovate da Ubertino e dai suoi successori, ma aperta alle più significative suggestioni intellettuali e artistiche del mondo di allora: una città ideale, offerta dai signori ai propri cittadini e al mondo.

Il processo attraverso cui si sviluppò l'identificazione tra signore e città è messo ben in evidenza, come segnalato da Silvana Collodo, dal progressivo trasferimento delle sepolture carraresi verso il centro cittadino. Nel 1338 Marsilio si fa ancora seppellire nella chiesa del monastero di Santo Stefano di Carrara, come i suoi avi. Ubertino opta invece per la chiesa dei Domenicani, Sant'Agostino, nei pressi del castello carrarese: era una chiesa 'civica', perché, lo ricorda sempre Silvana Collodo, ogni anno vi si svolgeva una processione con le autorità e i membri delle corporazioni a ricordo degli accordi nel 1323 tra intrinseci ed estrinseci. Anche Giacomo II sceglie i Domenicani, mentre il successore, Francesco I, completa il percorso di insediamento nel cuore urbano trasformando il battistero del duomo nel mausoleo suo e della moglie Fina Buzzacarini. Questa non fu solo una scelta auto-celebrativa: il battistero era il luogo nel quale tutti i padovani diventavano tali (non si può essere padovani se non si è cristiani, e si diventa cristiani attraverso il passaggio per la chiesa-madre della città). Collodo ha scritto al riguardo: «come la città apparteneva al signore, così il signore apparteneva alla città». Anche qui va marcata una differenza con il caso degli Scaligeri: le arche scaligere, a fianco della chiesa di Santa Maria Antica, sono la celebrazione del signore *sulla* città; un'alta cancellata le isola dal contesto e le rende inaccessibili alla cittadinanza.



E tuttavia, non dobbiamo indulgere a troppo facili celebrazioni populistiche della signoria carrarese. Non siamo ancora in un contesto in cui è enucleata in modo chiaro la concezione dello stato distinta da quella del titolare del potere. I signori di Padova, per dire, avevano per statuto la piena disponibilità dei beni pubblici cittadini e non dovevano rendere conto a nessuno di quello che ne facevano. Non era chiara insomma la distinzione tra patrimonio personale e patrimonio pubblico.

E quando le cose cominciano ad andare male questa contraddizione esplose con tutte le sue conseguenze, come in un divorzio non consensuale, e con la stessa acredine.

Lo si vede in modo drammatico e anche fortemente contraddittorio nel momento in cui la città sta per cadere nelle mani del Visconti, nel 1388, dopo due anni peraltro di successi strepitosi dei signori padovani (battaglia delle Brentelle, 1386; battaglia del Castagnaro, 1387). Sono note le testimonianze dei soprusi e degli abusi compiuti da Francesco I e dal figlio nei confronti dei loro cittadini per il bisogno disperato di denaro con cui finanziare la guerra. I processi celebrati subito dopo la

8. Altichiero, *S. Lucia afferma la fede*. In basso a destra: Francesco il vecchio e Francesco Novello con cappuccio e mantelli neri assistono alla scena.

caduta e la trattazione della resa al conte di Virtù, Giangaleazzo Visconti, appunto, danno un'immagine impietosa, più che di Francesco I, dei suoi collaboratori stretti, definiti dalle fonti «lupi rapaces». Celebre è rimasto l'episodio dell'eredità estorta al moribondo Francesco di Vifardello, con gli ufficiali del signore presenti al capezzale del malato che, fatti uscire tutti gli altri presenti, gli dicono «Ser Francesco, volete che il signor Francesco da Carrara sia vostro erede?», e poiché il Vifardello non può rispondere tutti gli altri rispondono «Ita». Nei capitoli di resa stilati dal comune, ancora una volta riesumato nel momento dell'incertezza, quando Francesco Novello aveva lasciato la città «vedova di suoy mariti e signory», si dice che questi lupi rapaci avevano rovinato («corrumperunt») tutta la città mangiando e divorando la carne e bevendo il sangue delle chiese di Dio, dei monasteri, dei minori, delle vedove, dei mercanti e dei poveri, e se ne invocava il bando e la confisca dei beni.

Abbiamo esordito mostrando il Novello, nel frattempo tornato in sella in città, impegnato nella difesa dai veneziani. Padova era entrata in guerra, secondo i cronisti Gatari, anche perché il Novello aveva interpellato il popolo, e in questa assemblea un esaltato, il *pilizaro* Amoro, sarebbe giunto ad esibire platealmente una borsa di 1000 monete d'oro per non cedere ai Veneziani.

Alla difesa di Gambarare, cui si faceva riferimento, si può aggiungere che Francesco dispose che si alternassero i quartieri cittadini, «per non fadigare i suoi cittadini». Il che è una indicazione precisa su come funzionasse ancora l'esercito carrarese, in cui certo come un po' dappertutto c'erano mercenari e capitani di ventura, ma la partecipazione popolare è ancora molto significativa.

La cronaca dei Gatari, che ci ha lasciato le testimonianze più significative al riguardo, evoca spesso i tentativi del signore di chiamare all'ultima difesa il suo 'puovolo'. E il popolo sembrerebbe aver seguito il signore fino alla fine. Ma anche qui non manca qualche testimonianza contraddittoria. Secondo il cronista filo-veneziano Redusio, quando il Novello si rivolse per l'ultima volta ai suoi concittadini chieden-



9

do loro di scalare il muro e la torre delle Torricelle «ad defensionem civitatis», con i Veneziani già dentro le mura della città, uno di loro avrebbe risposto: «Scendi dal cavallo e vacci tu, dal momento che ci hai gettato in questa rovina». E il canonico bellunese Clemente Miari, in occasione del suo viaggio a Padova nel dicembre del 1405, aveva visto «dinanzi i prefati messeri podestà e capitano, molte venerabili matrone di Padova, lamentando che messer Francesco da Carrara, già signore di Padova, aveva uccisi colle proprie mani i loro mariti, e ne avea fatti gettare i cadaveri nella latrina».

D'altra parte, anche i Gatari non avevano taciuto i dissapori finali tra il Novello e il suo 'popolo': quando ormai si vede che la guerra è persa e quasi tutti vogliono arrendersi, il signore spera assurdamente ancora in un aiuto esterno e costringe a continuare, nella costernazione generale. A un certo punto una massa di persone («gran parte di puopolo [...] quasi tuti in arme») si assiepa sotto la finestra del Novello e Niccolò Mussato coraggiosamente si fa portavoce della volontà popolare di arrendersi. Questo fa letteralmente saltare i nervi al Novello, che deve essere trattenuto per impedirgli di ammazzare il malcapitato portavoce.

Eppure, nonostante questo, quando il 19 novembre, a città caduta, partono delle ambascerie padovane alla volta di Venezia per trattare la resa, l'ambasceria del comune (ancora una volta risorto) «racomandò il Signore ala Signoria come zitadino de Padoa». E fu l'unica richiesta che Venezia non accolse. I Carraresi furono anzi condannati a morte, perché: «homo morto non fa più guerra».

□

9. Jacopo da Verona,
Adorazione dei magi
(Cappella di S. Michele).

Il primo re è inginocchiato; il secondo indica con la destra il cielo a Francesco il Vecchio (con barba scura e penna di pappagallo sul berretto), mentre il terzo re stringe la mano a Francesco Novello.

Giovanni Dondi dall'Orologio

di
Enrico Berti

Scienziato, letterato, ingegnere, ereditò dal padre l'interesse per la misura del tempo, che calcolò in rapporto al movimento degli astri giungendo alla costruzione della prima macchina celeste, descritta in un trattato giunto fino a noi.

Uno dei personaggi più importanti dal punto di vista culturale, vissuti a Padova nel Trecento, è Giovanni Dondi dall'Orologio (1318-1389). Benché infatti egli sia nato a Chioggia e morto a Milano, Giovanni Dondi trascorse la maggior parte della sua vita a Padova, dove fu amico di Francesco da Carrara e di Francesco Petrarca, fu professore di medicina nell'Università e fu ambasciatore di Padova presso la Repubblica di Venezia. Di lui Petrarca scrisse nel suo testamento: «il maestro Giovanni de' Dondi, fisico, chiaramente primo fra tutti gli astronomi, detto "dall'Orologio" a causa di quel meraviglioso artificio del planetario da lui costruito, che il volgo ignorante crede essere un orologio»¹. Veramente la spiegazione del cognome qui data dal poeta non è del tutto esatta, perché Giovanni ereditò il cognome col soprannome "dall'Orologio" dal padre Jacopo, costruttore della prima versione dell'orologio collocato a Padova sulla torre di piazza dei Signori, di cui oggi rimane una versione successiva, che della prima conserva, a quanto pare, solo il quadrante. Ma il titolo di primo fra gli astronomi del suo tempo e l'indicazione della causa di tale titolo nella costruzione del planetario, che lo stesso Dondi chiamò "astrario", sono del tutto esatte.

L'astrario, di cui si è perduto l'originale, ma del quale esistono oggi varie copie, costruite sulla base della descrizione fornite dallo stesso Dondi in un manoscritto conservato nella Biblioteca Capitolare di Padova², era un apparecchio costituito da sette quadranti disposti in circolo, in ciascuno dei quali veniva indicata l'ora di uno dei sette astri allora conosciuti (Sole, Luna, Mercurio, Venere, Marte, Giove, Saturno),

e da una base, nella quale venivano indicate le 24 ore del giorno, cioè del presunto movimento del cosiddetto cielo delle stelle fisse ruotante intorno alla Terra. L'intero meccanismo era mosso da un orologio collocato al centro dell'apparecchio, regolato da una ruota bilanciata, il cui movimento veniva prodotto da un sistema di pesi ad essa attaccati. L'opera era un capolavoro di ingegneria, perché univa i risultati della più aggiornata tecnica delle costruzioni meccaniche con quelli della più avanzata indagine astronomica dell'epoca, cioè del sistema tolemaico, esposti nella *Theorica planetarum* di Campano da Novara.

Ma più importante ancora della sua realizzazione meccanica è il significato culturale che l'astrario possedeva, il quale viene indicato dall'autore nel proemio del suo *Tractatus astrarii* (il manoscritto sopra menzionato). Qui infatti Giovanni Dondi dichiara che l'astrario ha tre scopi, di cui il secondo è promuovere il progresso dell'astronomia e il terzo è di permettere di vedere in qualsiasi momento le posizioni di tutti i pianeti senza dover ricorrere alle famose *Tavole Alfonsine*³. Il progresso dell'astronomia è certamente importante perché fa parte del progresso della scienza, valore indiscusso in ogni epoca, e la determinazione delle posizioni dei pianeti era importante all'epoca di Dondi, perché permetteva di fare gli oroscopi, pratica diffusa e considerata utilissima nel medioevo e persino nell'età moderna (anche Galilei, come è noto, ne faceva). Ma lo scopo più importante è quello dichiarato da Giovanni Dondi per primo, cioè di mostrare la verità non solo matematica, ma anche fisica, del sistema tolemaico⁴.

Per comprendere questo discorso è necessario ricordare che il sistema astronomico tolemaico, ritenuto valido dalla tarda antichità a tutto il medioevo, fino a gran parte dell'età moderna (la validità del sistema copernicano, genialmente intuiva da Galilei, Descartes e Newton, fu riconosciuta dalla comunità scientifica solo nel secolo XIX, grazie al pendolo di Foucault e alla scoperta della parallasse stellare), era uno sviluppo del sistema geocentrico professato da Platone, da Eudosso e da Aristotele. Questo spiegava i movimenti apparentemente irregolari dei pianeti mediante un sistema di sfere concentriche aventi come centro la Terra, distribuite in gruppi aventi i poli sulla superficie della sfera superiore. Claudio Tolomeo (II secolo d.C.), sfruttando l'intuizione di Ipparco da Nicea (II secolo a.C.), conservò il sistema geocentrico, ma spiegò i moti dei pianeti come risultanti dalla somma di movimenti di cerchi eccentrici rispetto alla Terra e dei cosiddetti "epicicli", cioè movimenti circolari intorno a un punto collocato sui cerchi precedenti.

Poiché nel medioevo si credeva che le sfere portatrici dei pianeti secondo il sistema eudossiano-aristotelico fossero di cristallo (in realtà l'epiteto di "cristalline" ad esse affibbiato alludeva solo alla loro trasparenza, perché per Aristotele le sfere celesti erano fatte di etere, materia sottilissima e trasparente), il sistema ipparco-tolemaico, ammettendo gli epicicli, che attraversavano le sfere, era chiaramente incompatibile col sistema ritenuto eudossiano-aristotelico. Tale incompatibilità fu risolta dagli aristotelici "ortodossi" (Averroè e Tommaso d'Aquino) mediante la supposizione che il sistema ipparco-tolemaico fosse una semplice ipotesi matematica (come avrebbe fatto più tardi il cardinale Bellarmino a proposito del sistema copernicano), mentre altri aristotelici, meno ortodossi e più versati in astronomia, come Pietro d'Abano (1250-1316), abbandonarono il sistema considerato aristotelico e abbracciarono interamente il sistema tolemaico.

Ebbene, Giovanni Dondi era anche lui un aristotelico, come all'epoca erano tutti gli scienziati, ma era anche seguace di Pietro d'Abano, perciò si propose – ecco il primo scopo del suo astrario – di dimostrare la validità non solo matematica, ma anche fisica, del sistema tolemaico, facendo ve-



dere che gli astri, cioè Sole, Luna e pianeti, si muovono di movimenti regolari, misurabili e soprattutto non interferenti l'uno con l'altro. Egli non esitò infatti a stabilire un'analogia tra la sua opera meccanica e l'opera creatrice di Dio, affermando che, se un uomo è riuscito a costruire un apparecchio come il suo sulla terra, a maggior ragione Dio può avere costruito un universo modellato come il suo nel cielo. Si tratta dunque, come si vede, di un'impresa grandiosa, di profondo significato scientifico e filosofico⁵.

Chi desidera avere una visione diretta del funzionamento dell'astrario, può ammirarne una copia donata dall'ing. Vincenzo de' Stefani all'Università di Padova e collocata nella cosiddetta Basilica del Palazzo del Bo. Altre copie si trovano a Washing-

Manoscritto di Giovanni Dondi dall'Orologio del XIV secolo conservato presso la Biblioteca Capitolare di Padova (Cod. D. 39, f. 3).



Astrario di Giovanni Dondi ricostruito nel 1970 dall'orologiaio milanese Luigi Pippa in base alla descrizione del manoscritto della Biblioteca Capitolare di Padova. Si conserva nel palazzo del Bo, dono dell'ing. Vincenzo de' Stefani. È il secondo di tre esemplari collocati il primo nel Museo della scienza e della tecnica di Milano, il terzo nel Museo dell'orologeria di La Chaux-de-Fons (Svizzera).

ton, nello Smithsonian Museum, a Milano, nel Museo della Scienza e della Tecnica, a Parigi, nel Museo di Storia della scienza de La Villette, e a Chioggia, nel Museo Civico. Ciò testimonia l'importanza che le istituzioni scientifiche hanno riconosciuto all'opera di Giovanni Dondi.

Ma questi non fu soltanto un astronomo, cioè uno scienziato, e un abile ingegnere, bensì fu anche un letterato, come attestano uno scambio di sonetti e una discussione relativa ad alcuni problemi dietetici, intercorsi tra lui e Francesco Petrarca⁶, a testimonianza del fatto che all'epoca non esistevano ancora "le due culture", ma scienza, filosofia, tecnica e letteratura si intrecciavano vicendevolmente, costituendo la caratteristica dei veri uomini di cultura, di cui Giovanni Dondi fu certamente un esemplare degno di essere ricordato.

□

1) S.A. Bedini and E.R. Maddison, *Mechanical Universe: The Astrarium of Giovanni de' Dondi*, «Transactions of the American Philosophical Society», n. s. 56, part. 5, 1966, p. 50.

2) L'edizione critica del manoscritto è stata fatta dal direttore dell'Osservatorio astronomico di Parigi: *Johannis de Dondis Astrarium*, édition critique de la version A par E. Poulle, CNRS, Padova-Paris 1988.

3) Le Tavole alfonsine sono tavole astronomiche in grado di fornire le posizioni del Sole, dei pianeti e delle stelle, e le date delle eclissi. La compilazione delle tavole fu organizzata dal re Alfonso X di Castiglia e León e fu effettuata a Toledo intorno al 1252 da una cinquantina di astronomi.

4) de Dondis, *Astrarium*, cit., pp. 5-6.

5) Per maggiori illustrazioni mi permetto di rinviare ai miei articoli *Astronomia e astrologia da Pietro d'Abano a Giovanni Dondi dell'Orologio*, in O. Longo (a cura di), *Padova Carrarese*, Il Poligrafo, Padova 2005, pp. 175-184, e *Pietro d'Abano, Giotto e Dondi dall'Orologio*, in Id. (a cura di), *Padua felix. Storia padovana illustrata*, Esedra, Padova 2007, pp. 75-84 (riprodotto anche in Id., a cura di, *Padova. Città crocevia dei saperi*, Esedra, Padova 2007, pp. 9-18).

6) G. Dondi dall'Orologio, *Rime*, a cura di A. Daniele, Neri Pozza, Vicenza 1990.

I Santasofia. Una dinastia di medici nella Padova del Trecento

di
Claudio
Caldarazzo

Notizie su una importante famiglia cittadina, che per più generazioni costruì la sua fortuna sull'insegnamento e sulla pratica della medicina.

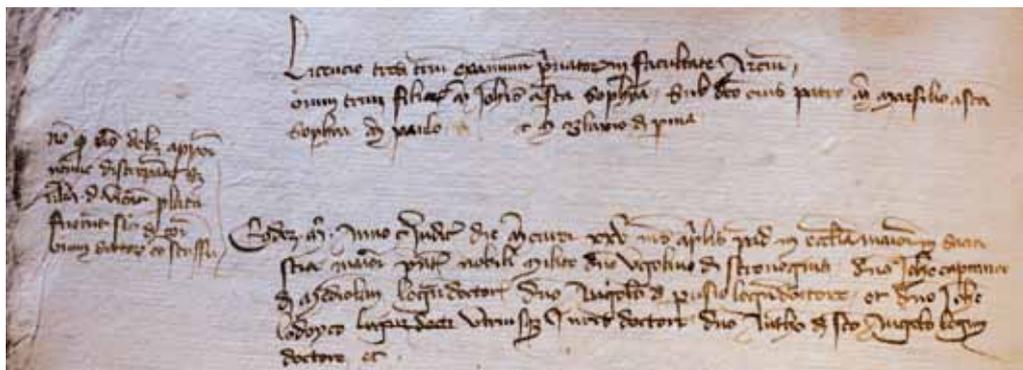
“Questa gloriosa *domus* della nostra città, infatti, è di virtù eccezionale; e in questo genere di studi ebbe famosissimi e quasi innumerevoli dottori di medicina, infatti a questo fu data tanta cura per coltivare la medicina, affinché, qualunque maschio nascesse, ciascuno si dedicasse a seguirla; e fu fatto così, affinché in ogni tempo non mancasse un numero di dottori gloriosi di medicina...”¹. Con questa lode, a metà Quattrocento, il medico padovano Michele Savonarola, nel suo *Libellus de magnificis ornamentis regie civitatis Padue*, faceva cenno ai Santasofia, una tra le famiglie più prestigiose del panorama cittadino, che dagli inizi del Trecento e almeno sino al Seicento si distinse e si affermò a livello sociale per tradizione di studi e di docenza e pratica medica. La famiglia fu molto probabilmente di origine padovana e altrettanto probabilmente recuperava il nome dalla contrada Santa Sofia. Nel corso dell'età carrarese questa famiglia entrò nella élite cittadina: nel 1372 è attestata tra le ottantatré famiglie nobili di Padova, che vennero riunite a consiglio dal signore Francesco il Vecchio da Carrara per alcune importanti discussioni.

Gli anni di ascesa dei primi Santasofia furono anni caratterizzati dall'affermazione dell'insegnamento universitario della medicina e dal dominio di importanti testi (il ‘nuovo Galeno’, l'*Articella*, il *Canone* di Avicenna, opere di Aristotele e di autori arabi ed ebrei) nello Studio di Padova, così come contemporaneamente era avvenuto a Bologna, Parigi e Montpellier. Nella prima metà del Trecento, inoltre, la medicina universitaria vantava in città nomi di medici più o meno celebri: basti

pensare a Pietro d'Abano, Mondino da Cividale del Friuli, Iacopo e Giovanni Dondi Dall'Orologio, Nicolò da Rio. Un effetto favorevole alla cultura medica cittadina fu il finanziamento di Ubertino da Carrara, su suggerimento del celebre Gentile da Foligno maestro a Perugia, a favore di dodici studenti padovani di arti e medicina perché si perfezionassero presso lo Studio di Parigi. E fu durante questo secolo, infine, che gli studenti di arti e medicina acquistarono progressivamente una notevole importanza e una propria coscienza corporativa: l'autonomia dai legisti, ancora limitata sino agli anni '80, divenne definitiva, a livello istituzionale, nel 1399 con la nascita della *universitas artium et medicinae*².

Ad inaugurare la dinastia dei Santasofia medici fu Niccolò. Sono poche le notizie biografiche su di lui, e nemmeno tutte confortate da fonti sicure: fu, forse, discepolo del celebre Pietro d'Abano (morto nel 1315) e fu, forse, anche lui docente dello Studio. La sua collaborazione ad una importantissima opera, un ricco ricettario medico che venne sistematizzato dal figlio primogenito Giovanni, lo rese il primo medico celebre del gruppo familiare e gli permise di costruire le basi della fortuna della sua discendenza. Niccolò morì dopo l'anno 1351; la seconda generazione dei Santasofia ebbe due esponenti, Giovanni e Marsilio, destinati a divenire i due medici più importanti della famiglia, arrivando ad una fama di raggio europeo.

Giovanni nacque intorno al 1330. La sua prima attestazione documentaria nota è datata 10 agosto 1353, quando conseguì la laurea in medicina; il 16 luglio 1354 è attestato nella sua casa, probabilmente



quella paterna, che era sita in contrada Parenzo, nelle vicinanze del Duomo (attuale via Marsala). Lo si trova poco dopo immerso nella vita dello Studio di Padova: fu membro del Collegio dei dottori medici e artisti (l'organismo associativo, a numero chiuso, che raggruppava i dottori e i docenti cittadini e che aveva il ruolo di commissione esaminatrice)³, del quale rivestì a più riprese la carica di priore; nel 1369, con i medici padovani Nicolò da Rio e Giovanni Dondi Dall'Orologio, fu incaricato della riforma degli Statuti, e nel 1376, ancora col Dondi e con Giacomo da Arquà, della compilazione di nuovi Statuti. Fu anche membro della fraglia dei medici (la corporazione di mestiere cittadina che raggruppava medici del Collegio, medici non laureati, chirurghi diplomati e pratici, con funzione di controllo dell'esercizio medico), della quale venne eletto gastaldo (capo della corporazione) nel 1386. Prese parte a molte lauree come promotore, e fu docente, prima a Padova, poi, dal 1364 per un biennio, a Perugia, dove venne nuovamente incaricato della docenza molti anni dopo, nel 1380; rifiutò un lettorato, e un incarico da medico condotto, a Lucca, ma accettò la docenza a Bologna per l'anno accademico 1388-1389, quando Padova fu temporaneamente assoggettata ai Visconti. Giovanni non esercitò solo l'insegnamento: ebbe, infatti, importanti incarichi professionali come medico, che gli permisero di mantenere saldi i rapporti, già stretti dal padre Niccolò, con quelli che in città costituirono i due centri del potere, e cioè il vescovo e i signori da Carrara. Essendo, almeno per poco più di un decennio, tra i medici curanti al servizio del vescovato, si prese cura di Pileo da Prata (1360), legato ai da Carrara per parte della madre Isilgarda e,

assieme al fratello Marsilio, di Elias Beaufort (1371).

Ebbe illustri pazienti anche fuori dall'ambito cittadino. Con una missiva dell'ottobre 1370 inviata a Giacomino cancelliere di Luigi II Gonzaga (la corte, in quegli anni, ricercava medici di formazione padovana) Giovanni accettò di porsi al servizio del signore di Mantova, probabilmente come archiatra (ossia medico personale). Rivolse i suoi consigli al re d'Ungheria Luigi il Grande, che da molti anni era alleato di Francesco il Vecchio e che già era stato destinatario di una ricetta del padre, e compose una ricetta probabilmente per Sigismondo di Lussemburgo re d'Ungheria, del quale Marsilio diventerà architetto. Della produzione scientifica di Giovanni è rimasta traccia; ma, come si è detto, lo sforzo principale fu rivolto alle cure di quello che fu il primo testo medico-farmacologico composito padovano noto sino ad ora, confezionato prima del 1363, che ebbe una diffusione ampia in particolare nei territori Oltralpe: una raccolta di circa 540 ricette mediche per malattie comuni e non comuni, organizzate in base alla disposizione degli organi 'dalla testa ai piedi' (tipica di molte opere di medicina pratica) e che erano state elaborate sia dal padre Niccolò sia da altri personaggi della medicina noti e meno noti.

Giovanni morì prima del 26 giugno 1389. Alla sua biografia si intreccia quella del fratello minore Marsilio, il medico che tra i Santasofia godette di maggiore fama. Come per Giovanni, anche il nome di Marsilio nelle fonti è costantemente affiancato dal titolo prestigioso di «monarcha medicinae».

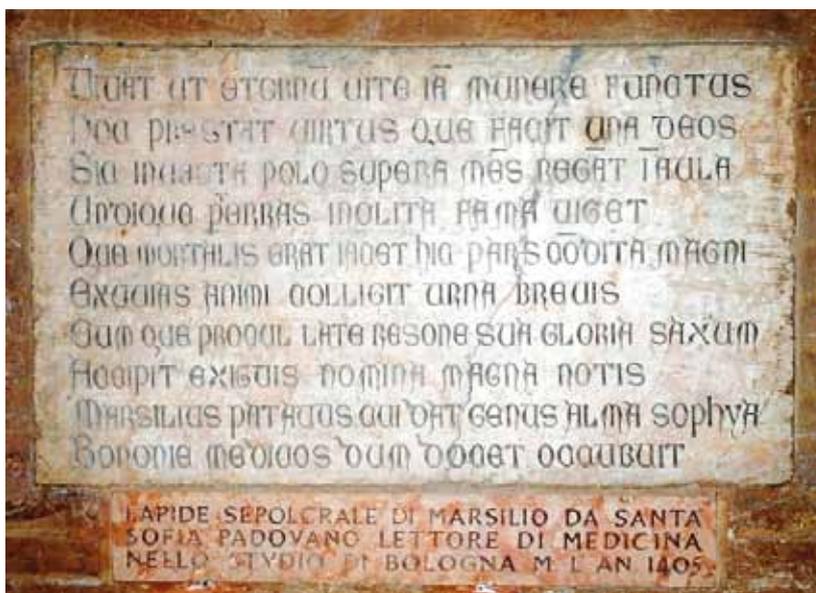
Marsilio nacque intorno al 1338, e si sposò tre volte: ventenne, con Caterina del fu Niccolò Ovetari da Cittadella, di fami-

1. Licenza dei figli di Giovanni Santasofia (Padova, Archivio di Stato).

Nel documento sono registrati Paul Rieter da Norimberga, Biagio Pelacani da Parma, Giovanni e Marsilio come promotori; il miles Ugolino Scrovegni e i giuristi Giovanni Cattanei da Milano, Angelo degli Ubaldi, Giovanni Lodovico Lambertazzi, Antonio da Sant'Angelo, come testimoni.

glia legata agli uffici dei podestà; almeno dal 1375 con Nobile di Donato Baialardi; almeno dal 1382 con Chiara di Alberto Della Lana. La prima traccia di Marsilio nella documentazione risale al 18 giugno 1358, quando si trovava nella casa del fratello, col quale probabilmente viveva. I loro rapporti emersero anche nella forma della colleganza accademica, come promotori di esami privati e pubblici dottorati tra cui, il 25 aprile 1386, alla licenza in arti congiunta di tre dei figli di Giovanni, e cioè Galeazzo, Francesco e Bartolomeo⁴ (fig. 1). Il 15 settembre 1367 Marsilio risulta già laureato e membro del Collegio dei dottori medici e artisti; come il fratello, fu membro della fraglia dei medici, della quale divenne anche massaro (con compiti 'amministrativi'). Il primo anno in cui risulta attestata la sua docenza padovana fu il 1376-1377; il passaggio a Siena, tra la fine del 1387 e gli inizi del 1388, segnò l'inizio di una vera e propria *peregrinatio academica*. Accettò infatti la condotta annuale per l'anno 1389-1390 nello Studio di Firenze, dove ebbe occasione di stringere rapporti con personaggi legati ai Visconti, che divennero solidi di lì a breve: a Pavia, infatti, dove si fermò sino all'agosto 1392, fu docente e probabilmente archiatra di Gian Galeazzo.

Ritornato a Padova riprese la docenza e continuò a praticare la sua attività di medico della curia episcopale, così come del signore Francesco Novello e dei suoi figli. Marsilio, dopo il maggio 1393, ritornò ad insegnare a Firenze, lasciando traccia della sua partecipazione alla cultura cittadina, ne è attestato (*intendo quella di Firenze*) da Giovanni Gherardi da Prato nell'opera *Il paradiso degli Alberti*. Nell'ottobre 1396 fu a Pavia, affiancando alla docenza l'incarico di archiatra di Gian Galeazzo Visconti, della sua famiglia, della corte e di personaggi legati al ducato. Come suo rappresentante fu a Buda presso il re Sigismondo di Lussemburgo. Insegnò poi a Piacenza (dove lo Studio di Pavia fu trasferito per qualche anno), per far poi ritorno a Padova e concludere la carriera a Bologna, dove morì probabilmente nel 1405 ed ebbe solenne sepoltura nella chiesa di San Francesco (fig. 2). La produzione scientifica di Marsilio fu indirizzata soprattutto ai *Commenti* ai principali testi curriculari dell'in-



2. Epitaffio di Marsilio.
(Bologna,
chiesa di S. Francesco).

segnamento universitario della medicina, che, assieme alle altre sue opere, conobbero un'ampia circolazione e gli procurarono fama.

Un rapido cenno, infine, va fatto ai figli medici di Marsilio, di Giovanni e della sorella Fiordiligi, esponenti della terza generazione, tra fine Trecento e metà Quattrocento: da Marsilio discesero Guglielmo, Girolamo e Daniele; da Giovanni Galeazzo, docente a Vienna (dove svolse anche la prima anatomia in territorio tedesco), Francesco, Bartolomeo e Giovanni; da Fiordiligi, infine, discese Giovanni Lorenzi⁵. □

1) M. Savonarola, *Libellus de magnificis ornamentis regie civitates Padue*, in *RIS*², XXIV, 15, a cura di A. Segarizzi, Città di Castello 1902, p. 36, rr. 27-31.

2) D. Gallo, *Università e Signoria a Padova dal XIV al XV secolo*, Trieste, 1998, pp. 38-41.

3) Sui Collegi dei dottori dello Studio di Padova si veda D. Gallo, *Università e Signoria*, pp. 63-73.

4) Archivio di Stato di Padova, Notarile, Atti notarili rogati da notai di curia, vol. 2, fasc.12, (Ufficio vescovile), 6v; edito in A. Gloria, *Monumenti della Università di Padova (1318-1405)*, II, Padova 1888, p. 187 n. 1616.

5) Tutte le notizie sui Santasofia sono raccolte nel ricchissimo e fondamentale studio di T. Pesenti, *Marsilio Santasofia tra corti e università. La carriera di un «monarcha medicinae» del Trecento*, Treviso 2003. Si vedano anche le voci *Santasofia Bartolomeo*, *Galeazzo*, *Giovanni*, *Marsilio*, *Nicolò* di G. Ongaro in *Clariores. Dizionario biografico dei docenti e degli studenti dell'Università di Padova*, a cura di P. Del Negro, Padova 2015, pp. 292-294; le voci *Santasofia Giovanni* e *Marsilio* di C. Caldarazzo in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 90 (2017), pp. 382-387.

Vita quotidiana a Padova nel Medioevo

di
Francesco Jori

La laboriosità della Città aveva dato vita a un benessere diffuso, documentato già negli anni del libero comune. Le testimonianze di tanta operosità sono rintracciabili nel monumento per eccellenza, la Sala della Ragione, dove non manca una rassegna dei mestieri popolari.

È una Padova in eccellente stato di salute sotto tutti i profili, quella che fa il suo ingresso nel Trecento, e che attraverserà il secolo, dal 1318 al 1405 sotto l'egida dei Carraresi: una delle poche città italiane dell'epoca esenti da lotte civili e faide di partito, politicamente stabile, demograficamente in crescita con i suoi 35mila abitanti, che salgono a 60mila considerando il territorio circostante, quello che oggi si chiamerebbe l'hinterland urbano. L'economia è in pieno boom, con una serie di attività diversificate, ma con il tessile che mantiene la posizione di settore portante, grazie alla presenza della tipica pecora padovana (una realtà che rimarrà robusta per secoli, con quasi 120mila capi a fine Settecento), con la produzione di stoffe di cotone, lana e seta. Impianti industriali di vario tipo sorgono in più punti della città: al Portello, a Pontecorvo, alle Torricelle, a Santa Maria in Vanzo, in Prato della Valle. Oltre alla lavorazione, c'è anche il commercio: in città operano mercanti con un giro d'affari in tutta Italia, tra cui Giovanni Savonarola, bisnonno del frate domenicano Girolamo.

Il nucleo centrale di questo fiorente comparto, il Fondaco della lana, centro commerciale e amministrativo al tempo stesso, si trova nel pieno centro cittadino, tra le piazze delle Legne (l'odierna piazza Cavour) e Garzeria. I "panni pavani" si vendono bene in Italia, ma conquistano anche importanti mercati esteri che vanno dalla Germania fino a Costantinopoli. E tutto questo richiama in città manodopera generica e specializzata dall'Emilia, dalla Lombardia, soprattutto da Firenze che in quel momento è considerata la capitale della manifattura italiana. Nel 1301 una legge

apposita potenzia il ruolo del Palazzo della Ragione come prestigiosa sede di mercato dei panni. Una fitta rete d'acqua agevola gli scambi commerciali, ma alimenta anche numerose attività industriali. Dai boschi del Trentino e dell'altopiano di Asiago arrivano via fiume lunghi convogli di legname; dall'area dei Colli Euganei marmo, frutta e lana; nella grande zona portuale di Altinate attraccano imbarcazioni cariche di pesce, ma pure di frutta e verdura, provenienti da Venezia. La mappa fluviale vede in opera una rete di canali scavati dall'uomo, come il Naviglio, il San Massimo, il Santa Sofia, l'Alicorno, la Bovetta. Lungo i corsi d'acqua sorgono diversi mulini; in particolare al ponte delle Torricelle si sviluppa un grande impianto di macinazione alimentato da una decina di ruote che trattano il grano e la lana, ma vengono usate anche per produrre olio. Attorno a Ponte Molino se ne contano addirittura 32.

Per due decenni la città deve pagare scotto a guerre esterne con Verona e a conflitti interni. Ma dal 1338, con Ubertino, subentra un periodo di nuovo slancio. Vengono riformati gli statuti comunali, dai meccanismi istituzionali alle questioni finanziaria e fiscale. Si adottano misure per il rilancio dell'economia, potenziando in particolare l'industria più strategica per Padova, appunto quella della lana, con l'esenzione da tasse e gravami per le nuove aziende del settore, e con l'introduzione di misure anti-frode. Una rinnovata attenzione viene dedicata all'università, scelta che verrà mantenuta dai successori di Ubertino. Vengono chiamati (e ben pagati) docenti di prestigio da fuori: come Ranieri Arsendi, giurista di primissimo piano, già titolare di cattedra a Bologna e a Pisa, retribuito con il notevole



Alcuni mestieri della Padova medievale tratti dalla serie affrescata del Quattrocento nella Sala della Ragione.

le stipendio di 600 fiorini, e poi diventato pure consigliere di corte. C'è anche una sorta di anticipazione del moderno programma "Erasmus": dodici giovani padovani vengono inviati a Parigi, a spese della signoria, per studiare le "arti liberali", che all'epoca comprendono i settori medico e filosofico. E nel 1363 i Carraresi ottengono da papa Urbano V che lo Studio sia autorizzato a istituire un Collegio di teologia, completando così al meglio l'offerta didattica del tempo: "Padova si è ornata del fiore di tutte le scienze", commenta un cronista di allora, sia pure in vena di esagerazione.

Ma la stagione migliore è quella di Francesco il Vecchio, la figura di maggior rilievo dell'intera dinastia, sotto tutti i punti di vista: cominciando da quello politico, per il suo costante disegno di fare di Padova una protagonista nello scacchiere dell'Italia settentrionale dell'epoca. Un progetto sostenuto da un'elevata potenza economica: titolare di vaste proprietà fondiari in città e provincia, imprenditore attraverso il controllo del "fondaco dei panni" (il deposito di tutte le stoffe di lana prodotte in città, da registrare prima dello smercio), operatore finanziario di primo piano attraverso investimenti e prestiti a tutto campo; rinforzato in tutto ciò anche dal cospicuo patrimonio della moglie Fina Buzzacarini, cui si deve tra l'altro la trasformazione del Battistero del Duomo in mausoleo carrarese con le tombe per sé e il marito, fatto affrescare a partire dal 1376 da Giusto de Menabuoi. Tra le iniziative assunte da Francesco il Vecchio per ribadire l'autonomia e l'indipendenza di Padova rientra il potenziamento della zecca, che controlla un articolato sistema monetario: il ducato d'oro, il carrarese, il



carrarino, il soldo, il quattrino, il bagattino, il denaro piccolo. Sul dritto delle monete è inciso un carro, emblema della famiglia Carrarese; sul verso l'immagine di uno dei quattro santi protettori della città (Antonio, Giustina, Daniele, Prosdócimo). Si tratta di denaro che circola fino al Friuli, l'Istria, la Slovenia e la Croazia, quasi a dimostrazione delle ambizioni espansionistiche della "dynasty" padovana. E' un'attività che alimenta tra l'altro un vasto indotto composto da orefici, incisori, cambiatori, mercanti.

Ne esce, nel complesso, il quadro di una Padova caratterizzata da straordinaria vitalità sotto tutti i profili: una città straordinariamente moderna, capace non solo di mobilitare cospicue risorse interne, ma anche di richiamare da fuori capitali e intelligenze, e che per un certo periodo coltiva l'ambizione di conquistare una leadership politica nell'Italia dell'epoca. Un obiettivo fallito per la presenza sullo stesso territorio di un competitor della potenza di Venezia.



Le mura trecentesche di Padova

di
Ugo Fadini

Le due cerchie, che i Carraresi aggiungono a quella comunale duecentesca, danno la misura con la loro eccezionale estensione dell'enorme prestigio della Città, già prima delle monumentali fortificazioni veneziane.

Non restano oggi che due mappe quattrocentesche del territorio padovano (fig. 1), poche piante “retrospettive” cinquecentesche (fig. 2) e la statua della “Vecchia Padova”, nel cortile del municipio, a ricordarci che la città, negli ultimi anni del Trecento carrarese, ma ancora per tutto il Quattrocento, era cinta da tre cerchie di alte mura turrette. Di cui andava fiera, come testimoniano i contemporanei (“superbe” e “inespugnabili” le definisce Michele Savonarola, paragonando Padova a Gerusalemme¹). Mura che, oltre a proteggerla dal nemico, ne segnalavano anche, e forse prima di tutto, l'importanza e la volontà di potenza. Con la loro imponenza e con la loro estensione.

La gran parte di questo complesso sistema, se si escludono cioè la cinta comunale duecentesca e la parte più antica del castello, intorno alla *turlonga*, fu portata a termine nel corso del Trecento dai Carraresi, che nello sviluppo edilizio e urbanistico della città profusero grandi energie e somme ingenti, in particolare Ubertino e Francesco il Vecchio. In perfetta continuità con l'attivismo mostrato nel secolo precedente dal libero comune.

In parte in conseguenza della *damnatio memoriae* degli ultimi Carraresi messa in atto da Venezia dopo la conquista del 1405, in parte in seguito alle vicende belliche di inizio Cinquecento, in parte, infine e soprattutto, per la furia modernizzatrice, ma giocoforza devastatrice, otto-novecentesca, della loro opera ben poco ci rimane, se si eccettuano, per nostra fortuna, i grandi cicli affrescati nelle cappelle nobiliari e nel Battistero. Ma quel che ancora si conserva del complesso residenziale urbano dei da Carrara (la cosiddetta “reggia”) e del loro castello, nel quale pure si riconoscono i ca-

ratteri di una vera seconda “reggia”, ce ne offre un eloquente riflesso.

A parte il castello, ben poco rimane delle grandiose opere di fortificazione da loro realizzate: la *Torre del soccorso* con il suo recinto, qualche avanzo della cittadella orientale, oggi piazza Accademia Delia, e poche vestigia del *traghetto*, il viadotto che collegava la reggia al castello. Ancor meno, quasi nulla, e per lo più solo a livello archeologico, delle due cinte esterne di mura: la seconda, iniziata da Marsilio nel 1337 e completata da Ubertino, entro il 1345, che misurava quasi sette chilometri, e le due estensioni meridionale e orientale, volute da Francesco il Vecchio negli anni Settanta a protezione dei borghi di Santa Croce e di Ognissanti², che ne misuravano quasi altri cinque³. Queste ultime costituivano quella che viene impropriamente definita terza cerchia, che non circondava l'intera città, ma soltanto i settori orientale e meridionale. Il perimetro esterno complessivo era formato per metà da queste estensioni e per metà da mura della seconda cerchia (fig. 3). Chi entrava in Padova da porta Ognissanti o da Santa Croce, per raggiungere il palazzo della Ragione doveva insomma passare altre due porte, chi arrivava da ovest o nord, ad esempio da porta Savonarola, soltanto un'altra.

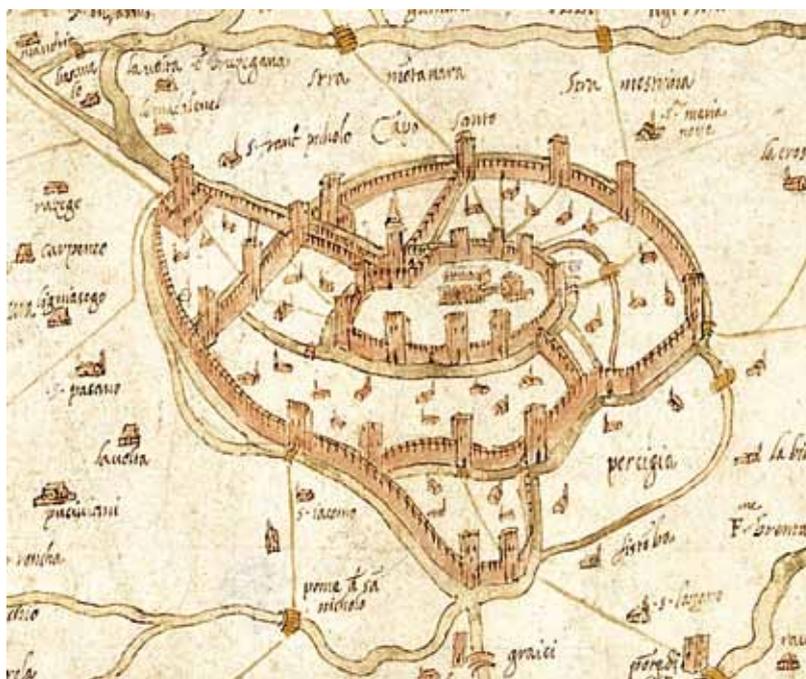
Per ironia della sorte, del sistema difensivo della Padova trecentesca restano oggi tratti più o meno estesi dell'unica cinta che non si deve ai carraresi, quella più antica, costruita dal Comune fra il 1195 e il 1210, che circondava l'*insula* formata dai due rami del Bacchiglione. Essa non fu interessata dalle demolizioni connesse alla costruzione delle mura veneziane, che andarono a sostituire la cerchia esterna carrarese, richiedendo la demolizione anche dei

rami residui della seconda, per facilitare lo spostamento delle truppe all'interno del nuovo circuito bastionato, ma anche per riutilizzarne i materiali.

Le mura comunali non furono demolite, ma, esaurita la loro funzione difensiva, furono invece aggredite dall'edilizia privata, che le usò come solida parete d'appoggio per nuove costruzioni, spesso erodendole dall'interno per ampliare i volumi delle stanze, fino a farle in gran parte scomparire anch'esse, nel corso soprattutto del Novecento. Nonostante tutto, frammenti più o meno consistenti ne sopravvivono qua e là, con le porte Altinate e Molino, e le altre due riscoperte di recente, l'una "nascosta" nella torretta d'ingresso occidentale del castello, l'altra in riviera Mugnai, identificata come la porta di San Fermo, un varco pedonale minore, che dava accesso ai mulini. Un'iscrizione, oggi posta presso il ponte delle Torricelle e proveniente dalla porta omonima, testimonia la conclusione dei lavori nel 1210 (ricordando ai cittadini che non basteranno solide mura a difenderli, se mancherà fra loro la concordia).

Non sembri fuori luogo parlare della cerchia comunale in questa sede: essa fu pienamente integrata nel sistema difensivo trecentesco e rimase in costante uso, come testimoniano i Gatari nella loro Cronaca⁴, quando narrano che Francesco Novello e i suoi, nel corso della riconquista di Padova nel 1390, trovarono le porte della *ciadella* sprangate e ben difese dai visconti. Dove per *ciadella* intendono qui il cuore della città, protetto proprio da quelle mura. Per loro, per i padovani del Trecento, non esisteva distinzione fra opere del libero comune e della signoria, che percepivano come necessaria evoluzione, liberamente scelta, del comune stesso, e non come dominio imposto da un tiranno, come nel caso di Ezzelino.

Del resto, per quanto grande possa apparirci l'impegno profuso dal Comune nel realizzare quella prima cinta (solo tre chilometri, ma per dodici metri di altezza e tre di spessore, con diciannove porte...), l'esigenza di averne di ulteriori era chiara già allora, ai primi del Duecento. Padova non stava tutta dentro quelle mura: ampie zone urbanizzate si estendevano già all'esterno di esse. Soprattutto a oriente, la vasta area delimitata dall'antica controansa fluviale



percorsa dal Bacchiglione (il canale Santa Chiara-San Massimo, in termini moderni). Ma anche verso gli altri punti cardinali, lungo le direttrici stradali o attorno ai tanti monasteri, si erano formati da tempo nuclei residenziali e artigianali. E già prima che si deliberasse la costruzione della cerchia comunale, quei borghi erano difesi da *spaldi*, ossia terrapieni, spesso rinforzati da palizzate, con relative porte.

Già nel 1076 era segnalato uno spaldo in zona Torricelle⁵, forse su quella linea difensiva più esterna, lungo il canale Acquette, che verrà poi ripresa a inizio Trecento dalla seconda cerchia; la *Porta Prati*, su quella linea, esisteva già nel 1256: la cita Rolandino narrando della cacciata di Ezzelino nel 1256, e parla anche di una *portam et spaldum de ponte Corbo*⁶. E gli *Annales* riferiscono nel 1258 di un *murum spaldi* eretto sul fronte occidentale, dalla Saracinesca alla Trinità, ossia a Codalunga, per prevenire un eventuale ritorno del tiranno. Fra il 1263 e il 1270 esso verrà sostituito da un *murum, ubi prius erant tantum spaldi*⁷.

La costruzione delle nuove mura civiche avviata da Marsilio nel 1337 e portata poi a termine da Ubertino, consisterà dunque in un intervento di consolidamento in forma unitaria e coerente di una linea di difesa già esistente, ma eterogenea, costituita da tratti di terrapieno alternati ad altri di muro, di diversa consistenza e

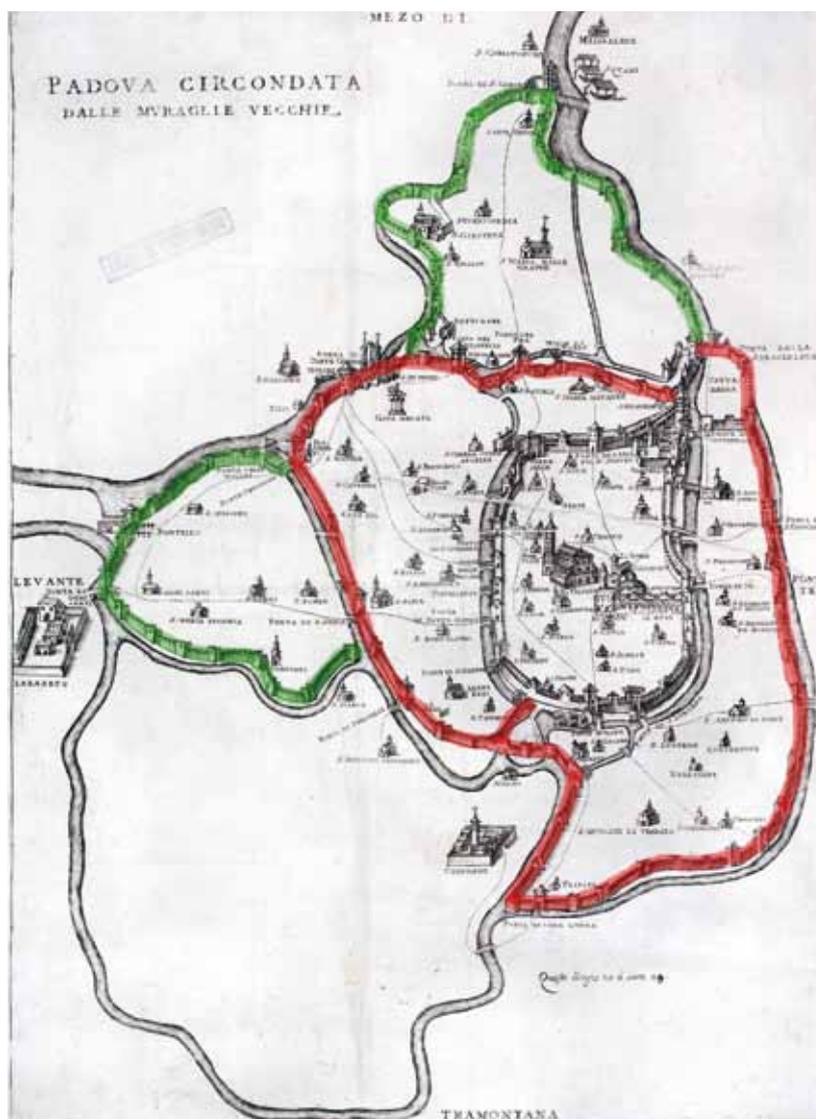
1. Padova con le tre cinte di mura. Particolare dell'apocrifo cinquecentesco della *Pianta del territorio padovano* di Annibale Maggi, 1449.

qualità. Non essendone rimasti che pochi frammenti di incerta lettura, non possiamo neppure sapere se si trattasse di mura interamente “nuove”, oppure se quanto eventualmente già costruito in muratura, fosse stato mantenuto e inglobato nell’opera finale.

Lo stesso vale per i due ampliamenti voluti da Francesco il Vecchio, la cui costruzione si realizza in due fasi: dapprima un terrapieno, nel 1372; poi, fra 1374 e 1377, delle vere mura, con porta Ognissanti e il Portello a oriente (a servire le due aree portuali sul Piovego, per Venezia, e sul Roncajette per le saline di Chioggia) e la sola porta di Santa Croce a sud⁸. Ma anche in questo caso, si interviene a completare e consolidare opere difensive in parte esistenti: già nel 1322 gli *Annales* ci segnalavano l’esistenza di uno *spaldum* dietro il monastero di Santa Giustina e nel 1337 di una porta di Ognissanti, data alle fiamme durante uno scontro bellico; e a Santa Croce un sistema di controllo sulle vie di terra e d’acqua provenienti da sud doveva esistere da tempo. Anche in questo caso, dunque, la costruzione delle mura da parte di Francesco il Vecchio è l’atto conclusivo di un processo avviato dai suoi predecessori.

Del resto, le mura sono per loro natura oggetto di attenzioni continue, fra manutenzione ordinaria e aggiornamento tecnologico, perlomeno nei periodi di guerra. I lavori di Francesco I interessarono infatti anche settori della seconda cerchia, fra *Ponte Peocioso* e *Porciglia* e di qui a *Codalunga*, dove le mura esistenti erano basse e malforte⁹.

Negli stessi anni in cui Francesco I completa e aggiorna le mura, si ricostruisce per sua volontà anche il Castello, poderosa e sofisticata struttura di difesa, la cui sicurezza è ulteriormente garantita da un’articolata rete di fortificazioni limitrofe: la “rocca” della Saracinesca, un recinto particolarmente munito a presidio della porta, che dava accesso alla cittadella sulla sponda sinistra del Bacchiglione ed era in collegamento, sulla sponda destra, con il *Soccorso*, il corridoio fortificato che permetteva un accesso sicuro all’altra piccola cittadella e, più a est, alla Rocca di sant’Agata, di cui poco si sa, ma la cui esistenza è testimoniata a livello archeologico¹⁰.

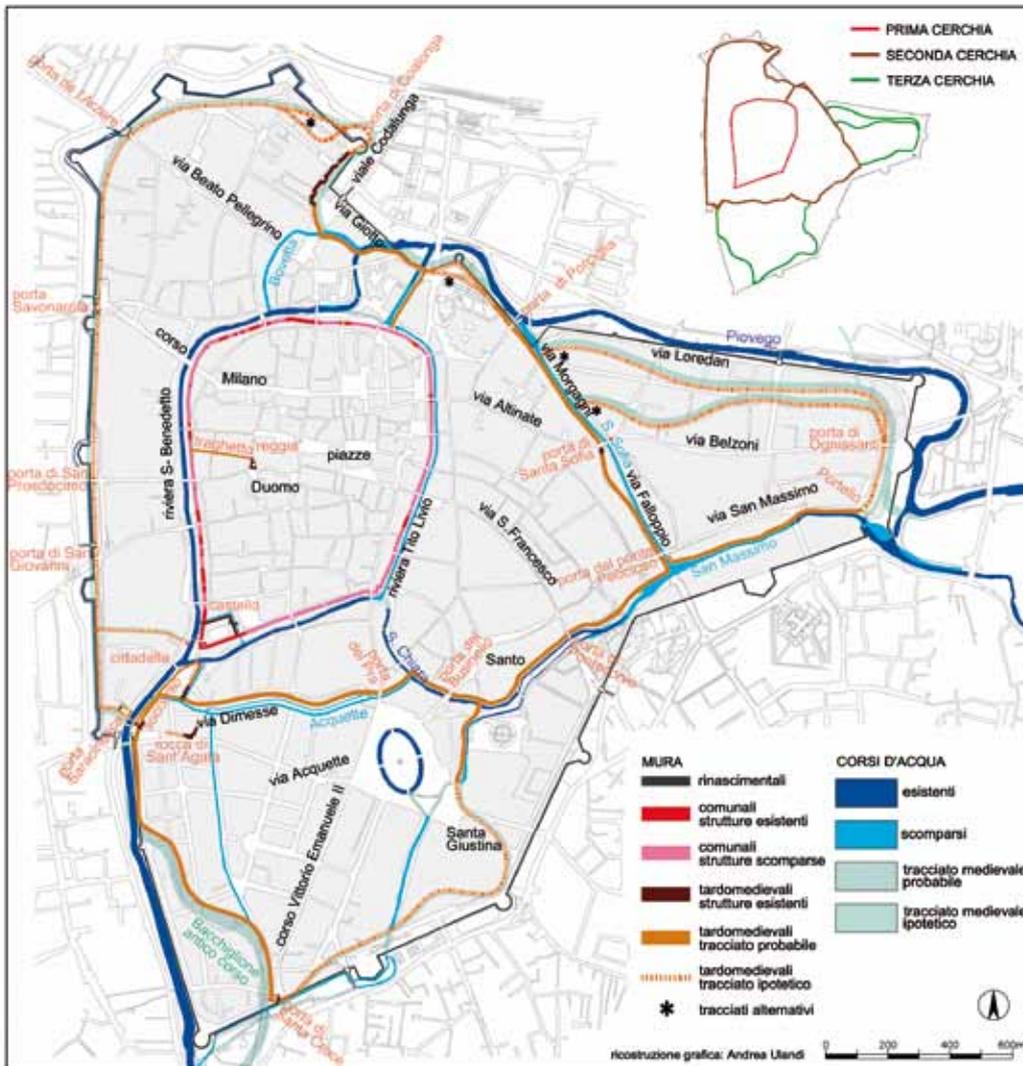


Si tratta insomma di un periodo di grande attività edilizia a fini difensivi, certo necessaria per la sicurezza della città e del Signore, ma che impone sacrifici economici rilevanti, che avranno il loro peso nei successivi sviluppi della vicenda politica e militare carrarese.

Di tali mura, anche se quasi del tutto scomparse, possiamo tuttavia ricostruire, sia pure con qualche incertezza, i tracciati (fig. 3); ed è un modo affascinante per riscoprire la Padova medievale che dentro e attorno a quelle mura viveva e prosperava. È quanto abbiamo fatto di recente pubblicando una guida delle mura medievali che è, appunto, anche un invito alla riscoperta della città comunale e carrarese, al di là e al di fuori dei percorsi turistici abituali e dei monumenti più noti¹¹.

2. Padova circondata dalle muraglie vecchie, Vincenzo Dotto 1623). Sono evidenziate le mura trecentesche: in rosso la seconda cerchia, in verde i due ampliamenti di Francesco il Vecchio.

3. Ricostruzione dei tracciati delle tre cerchie e dei corsi d'acqua medievali sul tessuto stradale della città moderna, con ipotesi alternative (elaborazione Andrea Ulandi).



Nella ricostruzione, più che i pochi resti materiali, di cui diremo, ci aiutano i canali: lungo i corsi d'acqua sorgevano infatti, di regola, le mura medievali, in uno stretto rapporto che anche le successive mura veneziane conserveranno e che purtroppo la città moderna dimenticherà e cancellerà.

Là dove fiumi e canali esistono ancora, anche tombinati, in tutto o in parte (Acquette e San Massimo), oppure sono stati interrati in tempi recenti (canale di Santa Sofia, Bovetta), o hanno lasciato traccia evidente nella cartografia moderna (il vecchio corso del Bacchiglione nell'area dell'attuale Città giardino, fig. 4), è abbastanza facile intuire il percorso delle mura.

Molto più arduo il compito quando mancano riferimenti precisi, come nel caso del Piovego fra Porciglia e Ognissanti, deviato nell'alveo attuale con la costruzione delle

mura cinquecentesche, mentre in precedenza scorreva sinuoso da qualche parte nell'area oggi occupata dagli istituti universitari.

La pianta ricostruttiva citata a fig. 3 dà conto di queste incertezze, probabilmente destinate a rimanere tali, trattandosi di aree ormai intensamente edificate.

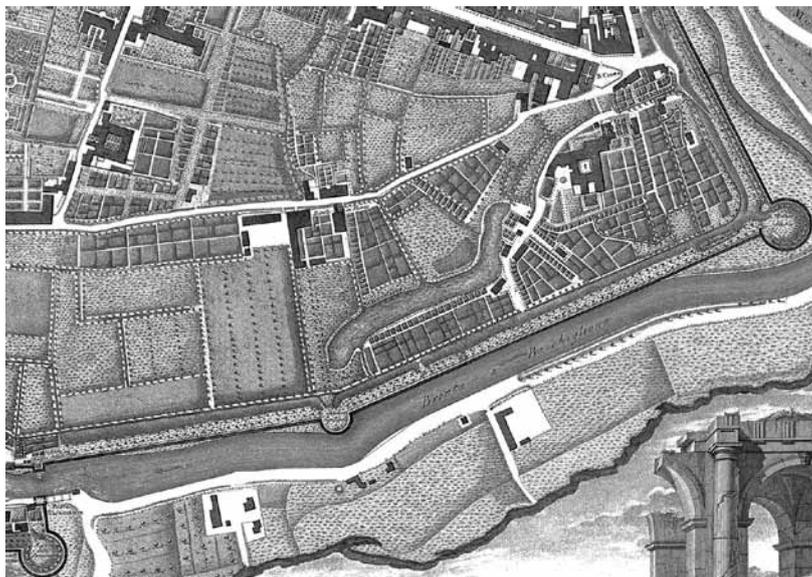
Di tanto in tanto un intervento di manutenzione stradale o per la posa di sottoservizi, permette insperate scoperte. È il caso dello scavo effettuato negli scorsi anni Novanta lungo viale della Rotonda, che ha restituito, a livello di fondazioni, un tratto di mura di duecento metri, con tre torri e una porta che dava accesso a un porto fluviale, lungo un corso d'acqua di considerevole portata, che scorreva all'esterno di esse¹². Si tratta del più importante contributo archeologico alla conoscenza delle mura carraresi: anche

perché quelle sono le mura che, proseguendo verso nord, per proteggere il borgo della Trinità, formavano la *Coalonga*, dove si concentrò il fuoco dei cannoni dell'imperatore Massimiliano nel 1509.

Immaginare quali potessero essere le caratteristiche e l'aspetto delle cortine delle due cinte carraresi e, più ancora, delle torri e delle porte, è altrettanto complicato e il fatto che le mura di Padova siano state il risultato di un lento processo evolutivo, per accumulazione e sostituzione, certo non aiuta. Le poche tracce materiali sembrano confermare una varietà di soluzioni, adottate in tempi diversi per diversi tratti, anche appartenenti a una stessa cerchia. Di conseguenza, quanto è testimoniato a livello archeologico in un determinato punto non può essere automaticamente esteso all'intero circuito, e neppure a porzioni contigue.

Un breve segmento della seconda cerchia riscoperto dietro Santa Sofia, lungo il canale omonimo, sotto casa Breda¹³, si presenta ad esempio in tutto simile, per fattura e spessore, alle mura comunali duecentesche. Mentre un lacerto portato alla luce presso il baluardo Savonarola¹⁴ e il lungo tratto di viale della Rotonda di cui si è appena detto, presentano caratteristiche molto diverse: spessore del muro inferiore al metro, camicia in laterizio e probabile presenza di contrafforti sul lato interno, che viene spontaneo immaginare collegati l'uno all'altro da archi, come a Montagnana, fortificata anch'essa in epoca carrarese. Eppure appartengono entrambi alla seconda cerchia. Che fu però realizzata sotto due diversi signori e forse riadattando, come si è detto, anche tratti di muraglia già esistenti; alcuni dei quali potrebbero essere stati conservati, perché ben saldi, come è forse il caso di quello lungo il canale di Santa Sofia, e altri invece, magari già in cattive condizioni, sostituiti da mura di nuova costruzione, di concezione più moderna e di altezza probabilmente inferiore, rispetto ai dodici metri delle mura comunali, come è probabilmente avvenuto nel settore nord occidentale.

Delle torri sappiamo che quelle individuate sotto viale della Rotonda avevano base quadrata, sporgevano leggermente verso l'esterno rispetto alle cortine ed erano scudate, ossia aperte dal lato interno alla



città, come a Este e un po' ovunque. Diverse da quelle della cinta comunale, sempre raffigurate a filo delle mura, sia che si trattasse di torri scudate, come le mostra parte dell'iconografia, che per le mura comunali arriva a fine Settecento e oltre, oppure di torricini eretti interamente sullo spessore di tre metri della cortina, come ci appaiono in altre carte. Paradossalmente, proprio a quest'ultima tipologia appartiene l'unica torre sicuramente di epoca carrarese ancora esistente, all'angolo nord ovest del castello: si tratta però del punto di arrivo del percorso del *traghetto* proveniente dalla reggia, quindi la torretta non può fare testo circa le caratteristiche delle altre torri.

Piuttosto, c'è da chiedersi quante potessero essere, le torri delle mura carraresi: se si prendesse come base di calcolo la distanza di circa 55 metri esistente fra le torri rilevate nel corso delle indagini in viale della Rotonda (due individuate direttamente nello scavo, una terza rilevata col georadar), il computo darebbe un totale di 178, porte comprese, per la sola cinta più esterna, cui ne andrebbero aggiunte altre 35 per i tratti interni della seconda cerchia, nonché le 19 porte e un imprecisato numero di torri della cinta comunale... Se davvero più di duecento torri avessero punteggiato le tre cerchie di mura di Padova, ben si spiegherebbe l'enfasi dei contemporanei nel vantare la potenza!

Analoga incertezza riguarda le caratteristiche delle porte, una dozzina in tutto, che si aprivano nelle cerchie carraresi: l'unico

4. *Pianta di Padova* (Giovanni Valle, 1784). Particolare dell'area sud-ovest: l'antico corso del Bacchiglione è ancora ben individuabile, al centro dell'immagine.

esempio che ci sia rimasto è, di nuovo, un caso anomalo: una porta di uso strettamente militare, quella esterna del *soccorso*, accanto alla omonima torre, per di più oggi ridotta al semplice arco, priva di altri elementi che ci possano permettere qualsiasi ulteriore considerazione. L'iconografia storica, in particolare la preziosa veduta dell'anonimo B.E.B, forse disegnata nei primi anni del Cinquecento, prima della demolizione delle cerchie carraresi (fig. 5), ce le mostra in tutto simili a quelle comunali, a loro volta disegnate in modo schematico: una torre con un grande varco e a volte un recinto esterno. Nulla di diverso da quanto possiamo ancora vedere a Montagnana e altrove.

Ma non possiamo generalizzare, ogni porta poteva avere caratteristiche specifiche: quella di Santa Croce, ad esempio, sembra fosse costituita da un recinto doppio, all'interno del quale si ergeva una torre esagonale, cosa di cui siamo certi perché rimane presente nella cartografia fino al Settecento. Porta Saracinesca, come si è visto, viene definita rocca, anche castello e tale appare ancora, con un'alta torre, in alcune piante storiche di Padova.

E i merli? Com'erano i merli delle mura di Padova? Logica scolastica vorrebbe che fossero guelfi, perché tale era l'appartenenza del Comune e anche dei carraresi (o della maggior parte di loro, a voler essere precisi). E guelfi sono sulle mura delle città del circondario. Di certo lo erano sulle mura comunali. Per quanto riguarda le fortificazioni carraresi, però, ci sono quei merli a coda di rondine, sulla torre-porta occidentale del castello, gli unici ancora esistenti, a consigliarci prudenza: nel Trecento, la distinzione andava perdendo significato e la scelta poteva ormai essere dettata semplicemente dal gusto...

□

1) M. Savonarola, *Libellus de magnificis ornamentis regie civitatis Padue*, a cura di A. Segarizzi, RIS, Tomo XXIV Parte XV, Città di Castello 1902, p. 51.

2) Questi e i successivi riferimenti cronologici si trovano nelle diverse redazioni degli *Annali Patavini* e nel *Liber regiminum Padue*, in appendice a *Rolandini Patavini Cronica*, a cura di A. Bonardi, R.I.S. T. VIII, P. I, Lapi, Città di Castello, 1905-1908 e in *Una redazione volgare inedita degli "Annali Patavini"*, a cura di G. Fabris, Rebella, Cittadella, 1977.

3) Le misurazioni sono di Adriano Verdi e si trovano in dettaglio in *Mura medievali di Padova*.



Guida alla scoperta delle difese comunali e carraresi, a cura di U. Fadini, Edibus / Comitato Mura, Vicenza 2017.

4) G. e B. Gatari, *Cronaca carrarese, confrontata con la redazione di Andrea Gatari*, AA. 1318-1407, a cura di A. Medin e G. Tolomei, R.I.S. 17.1, S. Lapi, Città di Castello e Zanichelli, Bologna, 1909-1931, pp. 412-420.

5) A. Gloria, *Codice diplomatico padovano dal secolo sesto a tutto l'undecimo*, Venezia 1877, p. 254, doc. 227.

6) Rolandino, *Vita e morte di Ezzelino da Romano (Cronaca)*, a cura di F. Fiorese, Fondazione Valla / Mondadori, Segrate (Milano) 2004, pp. 384 e 380 rispettivamente.

7) *Annali Patavini*, cit. Il *Liber Regiminum Padue* anticipa la prima data al 1256.

8) G. e B. Gatari, *Cronaca carrarese...*, cit., pp. 73, 136, 145.

9) G. e B. Gatari, *Cronaca carrarese...*, cit., p. 137.

10) G. Candiani, M. Laudato, *Resti del monastero e del muro della Rocca di sant'Agata in Padova*, "Archeologia Veneta", XXXII, 2009, pp. 260-277.

11) *Mura medievali di Padova...*, cit.

12) A. Moneti, A. Draghi, *Nuovi dati sullo sviluppo della forma urbana di Padova fra VI e XVI secolo*, "Bollettino del Museo Civico di Padova" LXXXII, 1993, pp. 61-82.

13) G. Candiani, *Alcune notizie sulle mura di Padova - Un lacerto delle mura carraresi sul canale di Santa Sofia*, "Archeologia Veneta", XXIX-XXX, 2006-2007, pp. 262-267.

14) *Documentazione archeologica di elementi strutturali emersi nel terrapieno delle mura veneziane presso il varco di porta Savonarola, durante la parziale asportazione del terrapieno cinquecentesco*. Relazione al Comune, ottobre 2004. Elementi essenziali riferiti in *Mura medievali di Padova...*, cit., pp. 29 e 132.

5. Padoa (anonimo B.E.B.). La città medievale, con la breccia aperta a Codalunga dai cannoni di Massimiliano nel 1509. Disegnata probabilmente poco dopo l'assedio.

Guariento e la Padova carrarese: opere, committenti, contesti

di
Zuleika Murat

Originario del padovano, dette lustro alla città con importanti cicli ad affresco densi di significati encomiastici, prima di concludere a Venezia, in Palazzo Ducale, la sua eccezionale esperienza pittorica.

Guariento di Arpo (1310 c.-1367/70) fu una delle personalità di spicco dell'ambiente artistico trecentesco a Padova¹. Nato verosimilmente a Piove di Sacco attorno al 1310, e citato con la qualifica di *magister* nel 1338, la sua carriera si svolse in un arco cronologico piuttosto esteso, situabile fra la fine degli anni Venti e il 1367 circa. Si tratta di un periodo contraddistinto da stabilità politica e vivacità culturale, favorite entrambe dall'azione decisa dei *domini* Da Carrara, che si concretizzò nella ripresa economica della città e nell'avvio di importanti cantieri architettonici, alcuni dei quali patrocinati dai signori stessi, e che si manifestò inoltre nella formazione di una cultura locale eclettica, ben caratterizzata, ma al contempo duttile e permeabile ad influssi esterni.

Gli esordi pittorici di Guariento lo vedono allineato, nella sostanza, al modello giottesco. Se egli poté senz'altro studiare dal vivo le opere realizzate a Padova dal pittore toscano, non meno importante fu la lezione offerta dal Maestro del Coro Scrovegni, che diede dello stile giottesco una versione rimeditata, semplificata, più facilmente metabolizzabile dai giovani artisti locali. L'anonomo Maestro, attivo nell'abside della cappella dell'Arena e in numerose imprese a Padova e nel territorio², fu a capo di una bottega dove è possibile che lo stesso Guariento abbia appreso i rudimenti dell'arte della pittura. Le prime opere attribuibili alla sua mano, infatti, ovvero il dittico con *Santi e Sante* conservato nella Pinacoteca Vaticana a Roma e l'*Ascensione* di collezione Cini, databili alla fine degli

anni Venti³, palesano una vistosa vicinanza stilistica ai dipinti del Maestro del Coro Scrovegni⁴. Le fisionomie tondeggianti e inespressive, con gli occhi marcati, la volumetria dei corpi realizzata con il solo ricorso a rialzi chiari, di un bianco purissimo, i panneggi tubolari e indifferenti all'anatomia sottostante, hanno infatti un riscontro nell'opera del Maestro. Tuttavia, si intuiscono in nuce alcune delle caratteristiche di forma e stile che Guariento porterà a maturazione nelle sue opere più tarde, con particolare riguardo all'attenzione al dato realistico e alla resa prospettica degli spazi.

L'opera successiva mostra una decisa evoluzione che, accanto alla presenza della firma (unica nota per il nostro pittore), indica una raggiunta maturità e l'affrancamento dalla bottega. Si tratta della *Croce* stazionale di Bassano del Grappa (fig. 1), un omaggio appassionato e virtuoso allo stile naturalistico ed epidermico di Giotto. Lo dimostrano la pennellata leggera, sfumata; l'equilibrio sapiente della luce e delle ombre, utilizzate con valore costruttivo; l'anatomia sicura del corpo smagrito. Le vicende storiche del dipinto, attualmente esposto presso il Museo Civico di Bassano del Grappa, sono ricostruibili con precisione sulla base delle testimonianze documentarie, che è stato possibile esplorare a partire dall'iscrizione tracciata alla base dell'opera, ove si cita il nome della committente, Maria de' Buvolini, ritratta in preghiera ai piedi della croce. La donna testò nel 1332, disponendo un cospicuo lascito in favore della chiesa di San Francesco di Bassano, da cui la *Croce* provie-

ne. Nell'iscrizione celebrativa Maria si paragona a sant'Elena, scopritrice della vera croce, e afferma di aver commissionato l'opera come dono alla comunità bassanese affinché i concittadini preghino per la sua anima. Il dipinto era verosimilmente allestito sul tramezzo che divideva la chiesa fino al Cinquecento, secondo una prassi assai diffusa in ambito mendicante, e diveniva dunque fulcro visivo e devozionale dei laici che frequentavano la fondazione francescana.

Il gusto gotico, ornato ed elegante, che si intravede nel perizoma impalpabile e increspato del Cristo di Bassano, verrà portato a maturazione nelle opere successive di Guariento. Lo si coglie in un dipinto quale il polittico detto dell'*Incoronazione*, ora conservato presso il Norton Simon Museum di Pasadena, L.A., ma verosimilmente commissionato per il Duomo di Piove di Sacco. L'opera, pesantemente rimaneggiata, ma sostanzialmente completa, è dedicata alla vita di Cristo, riassunta in dodici episodi che si snodano in altrettanti riquadri ai lati dell'*Incoronazione* centrale. Un'iscrizione moderna, ma che probabilmente ripete un originale perduto, reca la data 1344 e ricorda l'arciprete Alberto, attivo proprio in quegli anni presso la pieve di Piove di Sacco. L'eleganza delle pose e le cromie accese, quasi di smalto, le fisionomie dolci, con gli occhi allungati, segnano un decisivo scarto stilistico rispetto alle opere precedenti, probabilmente innescato dall'arrivo massiccio di oggetti preziosi – oreficerie, smalti, avori – realizzati oltralpe, provenienti dalla corte papale di Avignone dove il vescovo di Padova, Ildebrandino Conti, risiedeva. Gli inventari della Sacrestia della Cattedrale di Padova registrano e descrivono le numerose opere inviate in città dal presule, che funzionarono da agili veicoli stilistici delle più aggiornate e raffinate correnti gotiche. Del resto, che Guariento guardasse allora ad opere realizzate in *media* diversi, traendone ispirazione, è dimostrato ad esempio dal confronto fra l'elegante posa assunta da Cristo del *Noli me tangere* del polittico di Pasadena, e la flessuosa figura di una *Madonna con Bambino* visibile in un dittico eburneo conservato presso il Museo Civico Medievale di Bologna ma prodotto in Francia; o, ancora, dalla base del trono della *Madonna con*



Bambino e donatore dipinta da Guariento attorno alla metà del Trecento ed esposta oggi nelle sale della Gemäldegalerie di Berlino, che pare direttamente desunta dal piede di un'oreficeria gotica quale il calice della pieve di Monselice ora al Museo Diocesano di Padova.

Nello stesso periodo Guariento realizza diverse opere su tavola, soprattutto politiche che sopravvivono oggi in forma frammentaria, ma anche dipinti destinati alla devozione individuale e caratterizzati da dimensioni e formati più contenuti⁵. Sono tuttavia gli ingaggi carraresi ad offrirgli l'occasione di sperimentare, con iconografie, sistemi narrativi, contesti spaziali nuovi e scenografici. L'*Incoronazione della Vergine* (fig. 2) fra i ritratti di *Ubertino e Jacopo II da Carrara*, eseguita nel 1351 circa per la chiesa di Sant'Agostino, ma ricoverata ora agli Eremitani, è emblematica in tal senso: dipinta a corredo della prima cappella funebre di famiglia, ovvero la cappella maggiore della chiesa domenicana di Padova, distrutta nell'Ottocento⁶, introduce un tema che sarà ripreso di frequente nella successiva pittura padovana, e una composizione di successo. Contrariamente a quanto sostenuto dalla critica, ritengo che il dipinto sveltasse sull'arco santo della chiesa, imponendosi dunque come fulcro figurativo dell'intero spazio sacro. Una sfida che Guariento affrontò con con-

1. Guariento, *Croce dipinta*. Bassano del Grappa, Museo Civico.

sapevolezza e fiducia nei propri mezzi, traendo il massimo vantaggio dalla posizione inusuale e organizzando un universo paradisiaco gerarchicamente organizzato ai lati di un trono che è concepito come una architettura rigorosissima e fantastica al contempo. All'interno della cappella, un ciclo dedicato a *Storie di Cristo e di Sant'Agostino* (di cui rimangono due frammenti ad affresco conservati rispettivamente a Pavia e a Innsbruck) completava il messaggio, in dialogo con le arche scolpite da Andriolo de' Santi e collaboratori, destinate al riposo ultimo di Ubertino e Jacopo da Carrara.

Il risultato finale incontrò evidentemente il favore dei Carraresi, che subito dopo commissionarono a Guariento la decorazione della cappella privata di palazzo, completata verosimilmente entro il 1354. L'impresa offrì al pittore la possibilità di cimentarsi in un'opera unica, che prevedeva la compresenza di dipinti su muro e su tavola (figg. 3-4), mentre le richieste precise della committenza, che volle riutilizzare modelli iconografici e formali bizantini e veneziani⁷, lo orientarono verso scelte formali innovative, con l'adozione di un sistema a narrazione continua che non ha precedenti, né successive riprese, nell'entroterra veneto. Ora in gran parte distrutta, la cappella presentava un ciclo veterotestamentario dipinto alle pareti, mentre le tavole del soffitto mostravano le raffigurazioni delle *Nove Gerarchie Angeliche*, della *Vergine con il Bambino*, e dei quattro *Evangelisti*. Il tema sacro, non esente da possibili letture politico-contemporanee, allusive alle vicende della casa regnante di Padova⁸, è trattato in chiave cortese: i personaggi, abbigliati alla moda trecentesca, con vesti ornate da decorazioni in pastiglia e metalli preziosi, assumono le sembianze di dame e cavalieri di corte, che sfilano in pompa magna per i signori e i loro ospiti più illustri⁹.

Sebbene in molti documenti dei decenni successivi Guariento sia citato alla reggia, spesso in qualità di testimone ad atti che li si rogavano, non sono note altre opere realizzate per la corte. Gli anni '50 e '60 del Trecento lo vedono attivo per committenze prestigiose, con ingaggi che esulano dai confini cittadini, e con opere in cui il suo stile, in costante evoluzione, si coniuga



2

perfettamente con iconografie innovative. Se poco rimane degli affreschi realizzati per la cappella di Boccio Rossi-Bostich nella chiesa dei Domenicani a Bolzano, dove – stando alle testimonianze fotografiche precedenti al bombardamento che distrusse la cappella, già in parte demolita a seguito delle soppressioni napoleoniche – Guariento raggiunse vertici prospettici di assoluto virtuosismo¹⁰, le opere compiute per i frati Eremitani di Padova e per i dogi a Venezia sono meglio giudicabili, seppure sopravvivano anch'esse in forma parziale.

Agli Eremitani Guariento si fece interprete delle esigenze propagandistiche dell'ordine, impegnato, in quegli anni, in un'estesa campagna promozionale volta a diffondere l'immagine di sant'Agostino come fondatore storico dell'ordine. Guariento condensa il legame fra Eremitani e Agostino in maniera esemplare: nella cappella maggiore della chiesa, decorata agli inizi degli anni Sessanta e in parte distrutta a seguito dei bombardamenti della seconda guerra mondiale, dedica ampio spazio agli episodi più pregnanti della vita del santo di Ippona, che viene significativamente mo-

2. Guariento,
*Incoronazione
della Vergine*. Padova,
chiesa degli Eremitani.



strato non nelle tradizionali vesti vescovili, ma in quelle di eremita. Un riquadro ora perduto ritraeva Agostino nell'atto di consegnare la regola agli eremitani, intervenendo dunque personalmente nell'atto formale di fondazione dell'ordine. Le storie dei santi Filippo e Giacomo, titolari della chiesa, dipinte nei registri superiori delle due pareti laterali, saldano visivamente le sorti della fondazione padovana a quelle, più generali, dell'ordine. Più discussa è invece la funzione attribuita alle raffigurazioni dei *Sette Pianeti* con le costellazioni e le sette età dell'uomo dipinte nello zoccolo (fig. 5), da collocare comunque nel contesto degli studi astrologici in cui Padova eccelleva all'epoca a livello europeo, e da considerare tenendo conto dello *Studium* agostiniano che attirava intellettuali da varie regioni italiane ed estere, e che vantava una delle più ricche biblioteche dell'epoca, lodata pure da Michele Savonarola nel suo *Libellus*.

Il messaggio espresso negli affreschi della cappella maggiore della chiesa veniva amplificato dai dipinti realizzati da Guariento all'interno della cappella di Sant'Antonio abate – più tardi reintitolata a Sant'Antonio da Padova –, sul fianco meridionale dell'edificio, anch'essa databile ai primi anni Sessanta del Trecento. Le storie del santo eremita, campione di fede e vittorioso sul demonio, istruivano i fedeli e proponevano un efficace *exemplum* di spirito ascetico, di esistenza interamente votata all'esercizio della meditazione spirituale e al rifiuto dei beni materiali, che si

sposava perfettamente con gli ideali pauperistici dell'ordine.

La fama di Guariento aveva ormai travalicato i confini cittadini. Le due ultime grandi imprese della sua carriera lo vedono attivo a Venezia, dove il doge Giovanni Dolfin prima, e il doge Marco Corner poi, gli affidarono commissioni di grande prestigio. Per il Dolfin Guariento dipinse attorno al 1362 una spettacolare scenografia architettonica, volta ad integrare visivamente e iconograficamente il sepolcro pensile del doge, scolpito da Andrea da San Felice. L'opera, collocata sulla parete sinistra della cappella maggiore della basilica domenicana dei Santi Giovanni e Paolo, sopravvive in forma parziale¹¹. Tuttavia, il ricorso alla testimonianza delle fonti e l'analisi delle porzioni superstiti, consentono di ricostruire idealmente il complesso, che doveva imporsi per inusitata monumentalità e per l'idea, assai innovativa, di fingere in pittura un paramento plastico ed architettonico, abitato da agili figurine di *Virtù*. Al 1365-1368 risale l'ultima opera nota del pittore, ovvero la grandiosa *Incoronazione fra Angeli e Santi* – più nota come *Paradiso* – nella parete di fondo della Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale a Venezia, commissionata dal doge Marco Corner celebrato in un'iscrizione tracciata alla base del dipinto stesso. Pesantemente danneggiata da un incendio divampato nel Cinquecento, coperta da una tela di identico soggetto dipinta da Tintoretto, staccata e ricoverata in altra sala del palazzo, la stupefacente composizione fu ammirata

3. Guariento, *Storie dell'Antico Testamento*. Padova, Accademia Galileiana di Scienze Lettere e Arti, Sala Guariento (già Reggia carrarese, cappella).

4. Guariento, *Trono*. Una delle formelle in legno che decoravano il soffitto della cappella carrarese. (Padova, Musei Civici Eremitani).

dai contemporanei e ripresa in numerose opere successive che ad essa si ispirano. La superficie si intuisce preziosa, arricchita da inserti polimaterici, decorazioni in pastiglia e lamine metalliche. L'universo paradisiaco è scandito secondo un rigoroso ordine gerarchico, che ha il suo cardine nelle figure della Vergine e di Cristo, e che si sviluppa poi verso i lati esterni distribuendo angeli e santi in file ordinate. La corte celeste, con la sequenza rigorosa di sacri personaggi diligentemente assisi nei propri seggi, offriva una versione ideale del consiglio veneziano, che proprio in quella sala, di fronte a quel dipinto, si riuniva al cospetto del doge.

È, questa, l'ultima opera nota di Guariento. Nel 1370 egli risultava già morto. La sua eredità a Padova sarà raccolta da Giusto de' Menabuoi, Altichiero e Jacopo Avanzi, attivi per la corte carrarese e per numerosi membri dell'élite culturale e politica ad essa variamente legati.

□

1) Sul pittore e sulle opere che verranno qui discusse mi permetto di rimandare al mio *Guariento. Pittore di corte, maestro del naturale*, Cinisello Balsamo 2016, da integrare con la bibliografia progressiva ivi citata e con quella che verrà menzionata nelle note successive del contributo presente. Si avverte il lettore che, per non appesantire eccessivamente questo articolo, i riferimenti bibliografici che verranno forniti di seguito sono limitati a pubblicazioni recenti, successive al 2016, e ad approfondimenti storico-critici ritenuti necessari per inquadrare il contesto in cui Guariento operò.

2) Sul Maestro si vedano i recenti interventi di Cristina Guarnieri e Marco D'Attanasio: C. Guarnieri, *Il Maestro del coro Scrovegni e la prima generazione gottesca padovana*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", 100, 2011 (2018), pp. 199-224; M. D'Attanasio, *Il Maestro del Coro Scrovegni e il suo corpus*, "Arte Medievale", 4, 2013, pp. 121-144.

3) Z. Murat, in *La Galleria di Palazzo Cini. Dipinti, sculture, oggetti d'arte*, a cura di A. Bacchi, A. De Marchi, Venezia, 2016, pp. 90-93, cat. 15.

4) Le affinità stilistiche che legano i dipinti della Vaticana alle opere del Maestro del Coro Scrovegni hanno indotto alcuni studiosi ad assegnare le tavole al Maestro stesso; in particolare: D. Benati, in *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, catalogo della mostra (Rimini, Museo della Città, 20 agosto 1995 - 7 gennaio 1996), a cura di D. Benati, Milano 1995, pp. 166-167, cat. 10.

5) Oltre alle opere su tavola già note e discusse



dalla critica, va menzionata la tavoletta con l'*Imago pietatis* di recente riemersa sul mercato antiquario: Z. Murat, *Un'aggiunta al catalogo di Guariento. Il "Cristo Passò" già Seligmann*, "Arte Veneta", 73, (2016), pp. 118-128. Alla bibliografia citata in questo articolo devo aggiungere la scheda redatta per l'asta Christie's a cui il dipinto è stato venduto, che riporta i pareri di Keith Christiansen, di Andrea De Marchi, e della scrivente: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/guariento-di-arpo-fl-padua-1338-136770-christ-5986904-details.aspx> [ultimo accesso: 6 agosto 2018].

6) Per le vicende storiche dell'edificio rimando a: C. Gasparotto, *Il convento e la chiesa di S. Agostino dei Domenicani in Padova*, Firenze 1967; M. Merotto Ghedini, *La chiesa di Sant'Agostino in Padova. Storia e ricostruzione di un monumento scomparso*, Padova 1995.

7) Cf. D. Zaru, *Gli affreschi della cappella carrarese a Padova: le origini bizantine della narrazione visiva di Guariento*, "Opuscola historiae artium", 62, (2013), pp. 76-97.

8) Su questi aspetti, cfr. I. Hueck, *Der Besuch Karls IV. in Padua und die Bilder Guarientos aus der Kapelle der Carraresen*, "Umění", 41, (1993), pp. 63-75; Ead. *La corte carrarese e i rapporti con Carlo IV di Boemia*, in *Guariento e la Padova Carrarese*; Guariento, *Catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte 16 aprile - 31 luglio)*, a cura di D. Banzato, F. Flores D'Arcais, A.M. Spiazzi, Venezia 2011, pp. 81-85; D. Zaru, *Gli affreschi*, cit.

9) Sull'uso privato della cappella, riservato ai Carraresi e ai loro ospiti, rimando a: Z. Murat, "Speciosissima et devota figura Virginis": *cappelle domestiche dei Da Carrara*, in *Pregare in casa. Oggetti e documenti della pratica religiosa fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. Baldissin Molli, C. Guarnieri, Z. Murat, Roma 2018, pp. 111-130.

10) Per un inquadramento generale dell'uso della prospettiva in Guariento, e per una discussione approfondita di alcune opere: T. Franco, *Guariento: ricerche tra spazio reale e spazio dipinto*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. Valenzano, F. Toniolo, Venezia 2007, pp. 335-349. Sull'ambiente padovano dell'epoca e sulle scienze della visione sviluppate in città: L. Baggio, *Sperimentazioni prospettive e ricerche scientifiche a Padova nel secondo Trecento*, in "Il Santo", XXXIV (1994), pp. 173-232.

11) T. Franco, *Pitture e mosaici delle tombe dogali (secoli XIII-XV)*, in *The tombs of the Doges of Venice from the beginning of the Serenissima to 1907*, a cura di B. Paul, Roma 2016, pp. 225-241.

5. Guariento, *Pianeta Venere*. Uno dei sette figurati nello zoccolo della cappella maggiore. (Padova, Chiesa degli Eremitani).

Giusto de' Menabuoi a Padova

di
Pasquale Francesco
Antonino Giambò

Cenni storici sulla presenza del pittore in territorio veneto:
le origini fiorentine, la formazione lombarda, la maturità padovana e le opere.

Giusto de' Menabuoi è ad oggi considerato uno dei maggiori esponenti della pittura padovana nella seconda metà del XIV secolo. Alla sua mano si devono infatti alcuni tra i più notevoli cicli ad affresco commissionati dai Carraresi o da membri illustri del loro *entourage*, militi, notai, come Tebaldo Cortellieri, Enrico Spisser o i fratelli Naimerio e Manfredino Conti, responsabili rispettivamente della decorazione della cappella di Sant'Agostino e dei Santi Cosma e Damiano nella chiesa degli Eremitani, e del beato Luca Belludi nella basilica del Santo. La sua opera più imponente, oltre che quella meglio conservata, è però il vasto racconto della Salvezza che si dipana lungo le pareti del Battistero, ove Fina Buzzacarini, e il consorte Francesco I il Vecchio, Signore della città, scelsero di collocare le loro tombe¹.

Giusto tuttavia era fiorentino di origine e nella città toscana nacque probabilmente tra 1320 e 1330². Ad un'ipotetica fase giovanile dell'artista si è tentato di attribuire un dipinto raffigurante la *Madonna con Bambino in trono, Santi e angeli*, datato 1345, del Museo di Belle arti di Budapest, anche se in maniera poco convincente³.

Le prime tracce del pittore si rinvennero infatti in Lombardia, dove, a contatto con i cosiddetti "profughi toscani", giunti a Milano al seguito di Giotto attivo per Azzone Visconti tra 1335 e 1336, dovette avvenire la sua formazione⁴.

La mano di Giusto de' Menabuoi si ravvisa nell'abbazia dei Santi Pietro e Paolo di Viboldone, un complesso degli Umiliati situato a sud-est di Milano⁵. In particolare l'artista decorò la prima campata della navata sinistra, con *Storie dell'Antico Testamento* sulle vele della volta e una *Madonna con Bambino in trono* sulla parete sot-

tostante, e tre pareti della quinta campata della navata centrale. In quest'ultima egli dipinse un *Giudizio universale* che si dispiega su tre pareti. In quella centrale (fig. 1) è raffigurato il Cristo in una mandorla iridata, circondato da otto angeli; al di sotto si schierano eletti e dannati, disposti secondo schemi che dimostrano analogie con il ciclo giottesco della Cappella degli Scrovegni⁶. Lo stile che Giusto dimostra in questa sua prima fase di formazione lombarda evidenzia l'uso di tonalità scure e l'accentuata resa volumetrica dei corpi. Accanto a lui un secondo maestro anonimo, denominato Maestro del 1349, realizzò sulla parete contigua una *Madonna col Bambino in trono e Santi*, sotto la quale compare l'importante data di riferimento del 1349.

Nella stessa Milano sono inoltre attribuiti al pittore, ancora in collaborazione con il maestro del 1349, i lavori affrescati per l'Ordine degli Umiliati in Santa Maria di Brera, dove nella cappella sinistra del presbitero rimangono i busti di otto Santi nel sottarco, le virtù nelle vele delle volte e una scena sulla parete raffigurante la *Predica di San Giovanni Battista alle turbe*⁷.

Sempre ad una commissione lombarda, sia pur a distanza di quasi un ventennio, durante il quale non abbiamo ulteriori testimonianze, si deve il Trittico oggi conservato alla National Gallery di Londra, firmato *Justus pinxit in Mediol[ano]*⁸ e datato 1367. L'opera raffigura al centro una *Incoronazione della Vergine* dove la razionale articolazione dello spazio, la precoce prospettiva che si nota soprattutto nella composizione del pavimento, la ricercatezza dei dettagli, degli effetti luministici e il livello di rifinitura testimoniano l'evoluzione nella tecnica del pittore che, man-



1. Giusto de' Menabuoi, *Giudizio universale*, Chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Viboldone.

mano, si fa sempre più matura⁹. Infine l'ultima opera nota della fase di formazione di Giusto in area lombarda, databile circa al 1368 e pubblicata di recente, è costituita dalla realizzazione degli affreschi per la facciata della chiesa di Santa Maria in Strada a Monza¹⁰, i cui brevi lacerti si trovano staccati presso il museo e tesoro del Duomo e raffigurano una *Annunciazione*. Sebbene oggi ci rimanga poco di questa importante testimonianza, si può notare come i due pannelli superstiti evidenzino una fase successiva di evoluzione del linguaggio del pittore rispetto alle pitture di Viboldone, datate circa un ventennio precedente¹¹.

La prima testimonianza in territorio veneto è del 1370, quando l'artista si recò a Padova per realizzare la decorazione della cappella commissionata, intorno a quell'anno, dalla madre di Tebaldo de' Cortellieri per il figlio defunto, nella Chiesa degli Eremitani¹². La cappella fu deco-

rata dall'artista con un ciclo raffigurante l'allegoria dei Vizi e delle Virtù, le Arti liberali, i Padri della chiesa, i Filosofi e gli Uomini illustri dell'ordine. I frammenti della decorazione (fig. 2) vennero notati alla fine del XIX secolo poiché il ciclo era ricoperto da intonaco nel 1610¹³. Julius von Schlosser ne ipotizzò una ricostruzione iconografica basandosi sui lacerti sopravvissuti nella cappella e contemporaneamente rifacendosi ad un manoscritto di Hartmann Schedel, studente di medicina a Padova tra il 1463 e il 1466¹⁴. Grazie a questa preziosa descrizione egli restituì la complessa articolazione originaria del ciclo di Giusto, che coinvolgeva tutte le pareti della cappella e ripercorreva l'intera opera di sant'Agostino, elogiandone le qualità: a dominare la scena era la tematica dell'*Exaltatio Augustini doctoris*, nella cui immagine, che doveva campeggiare sulla parete di fondo, intendeva rispecchiarsi il committente e celebre giurista Tebaldo¹⁵.



2. Lacerti del ciclo raffigurante *Allegorie di Vizi e Virtù*, Cappella Cortellieri, Chiesa degli Eremitani, Padova.

Un documento ci attesta la presenza di Giusto il 13 ottobre 1373 a Padova¹⁶, quando nella cancelleria dei Carraresi Enrico Spisser pagò al pittore 60 ducati d'oro per la realizzazione di un riquadro votivo in un'altra cappella della stessa Chiesa degli Eremitani, quella absidale a sinistra dedicata ai Santi Cosma e Damiano (poi di patronato Sanguinacci), dove il committente desiderava essere sepolto¹⁷.

In relazione alle origini fiorentine di Giusto, di cui si è detto, è importante la testimonianza registrata del pagamento disposto a favore del pittore dai francescani di Gurgo, datata 26 aprile 1375, in cui Giusto, che in quel momento risiedeva in contrada Scalona, l'odierna via Barbarigo, è detto *de Florentia*. Nondimeno, probabilmente per le mirabili pitture eseguite presso gli Eremitani o per altri lavori a noi non noti, era stato insignito della cittadinanza padovana dal Signore Francesco I il Vecchio¹⁸.

In questi anni è collocabile la committenza da parte di Fina Buzzaccarini della decorazione del Battistero di Padova la cui realizzazione durò fino al 1378, anno della morte della moglie del Signore della città¹⁹. Il 18 agosto 1377 Giusto risulta residente in Contrada del Duomo, odierna via Vescovado, dunque il pittore si spostò per essere più vicino al suo nuovo luogo di lavoro²⁰.

Gli affreschi del Battistero di Padova rappresentano il momento di produzione più maturo dell'artista. La grande cupola è decorata con l'imponente Cristo redentore circondato da 108 santi, tutti perfettamente riconoscibili grazie ai loro specifici attributi (fig. 3). Nel tamburo sono affrescate scene dell'Antico Testamento, tra le quali compare la celebre raffigurazione della *Creazione del mondo*; sulle pareti del Battistero si svolgono *Episodi del Nuovo Testamento* e tra di essi si evidenzia, nella parete di sinistra rispetto all'ingresso, quello raffigurante i *Miracoli di Cristo* (fig. 4). La rappresentazione è caratteristica poiché avviene davanti alla Cattedrale di Padova, riconoscibile dalla loggia che sovrasta la costruzione romanica, ricostruita con sicura capacità prospettica. La vocazione ritrattistica del pittore ci permette inoltre di riconoscere tre importanti personaggi inseriti nella scena, in corrispondenza del

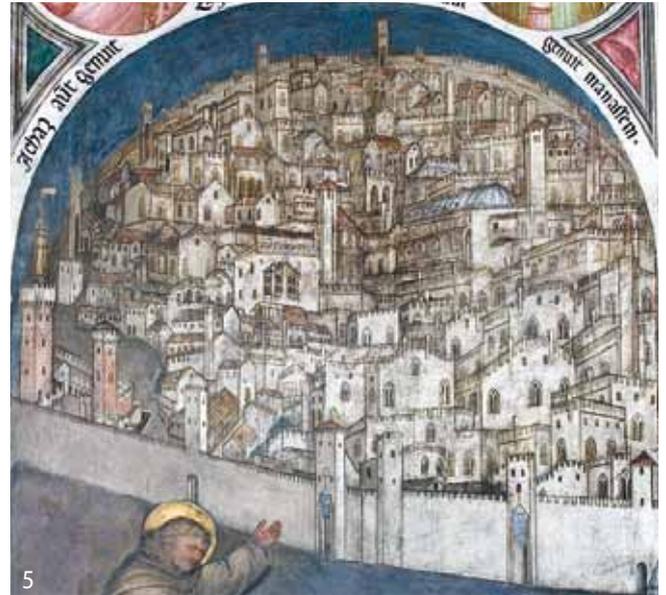


3

pilastro angolare della loggia, ossia il signore di Padova Francesco I il Vecchio e la moglie Fina, committente del ciclo pittorico e, tra i coniugi, si riconosce uno dei più grandi personaggi dell'ambiente culturale della Padova trecentesca, Francesco Petrarca, il cui volto caratterizzato compare nei più importanti cicli pittorici padovani, come ad esempio nella scena della *Predica di Giacomo* dipinta dallo stesso Menabuoi nella cappella del Beato Luca Belludi e nel riquadro raffigurante il *Consiglio della corona*, eseguito da Altichiero nella cappella di San Giacomo Maggiore alla Basilica di Sant'Antonio.

Conclude la realizzazione la piccola abside affrescata con la narrazione del testo dell'Apocalisse di Giovanni, *unicum* per la sua completezza. Il ciclo si dispiega raffigurando scena per scena con incredibile precisione il testo visionario dell'evangelista. La maturità del pittore si manifesta quindi, oltre che nelle soluzioni tecniche, quali ad esempio l'utilizzo ragionato dei pigmenti di lapislazzulo e azzurrite, l'attenzione alle aureole in rilievo in punti di maggior visibilità, soprattutto per gli esiti stilistici che dimostrano il completo inse-

3. Cupola con Cristo redentore e Santi e tamburo con scene dell'Antico Testamento, Battistero della Cattedrale, Padova.



rimento dell'artista all'interno dell'ambiente culturale e figurativo della Padova carrarese, caratterizzato dalla consapevole ripresa del linguaggio giottesco, qui declinato in termini più moderni, in cui finzze coloristiche, monumentali scenografie architettoniche e complessità compositiva si mescolano in un linguaggio originale e perfettamente riconoscibile.

Il successo del pittore fu tale da continuare a ricevere richieste di lavori. Tra questi va ricordata la decorazione della cappella dedicata al Beato Luca Belludi presso la Basilica di Sant'Antonio, datata 1382²¹. Essa venne edificata come cappella funebre dei fratelli Manfredino e Naimerio, figli di Alberto Conti, nell'area a nord della Basilica. Nell'abside è raffigurata, al centro, la *Madonna col Bambino in trono e i Santi Francesco, Ludovico, Antonio e Beato Luca Belludi*. I Santi presentano alla Vergine i committenti accompagnati dai familiari. Sulle pareti sono rappresentate due storie della vita del Beato, la *Visione del Beato Luca* e *Il Beato Luca intercede per gli infermi raccolti presso la sua tomba*. Le pareti laterali sono caratterizzate dalla rappresentazione di episodi della vita dei Santi Filippo e Giacomo. A sinistra l'artista dipinse *San Filippo sconfigge il drago nascosto in una statua del dio Marte* e la *Crocifissione di San Filippo*. A destra, la *Predica di San Giacomo a Gerusalemme*, *San Giacomo libera un prigioniero innocente* e *San Gia-*

como soccorre un pellegrino. La parete di fronte l'abside ospita la raffigurazione del *Martirio di San Giacomo*²².

Benchè in generale gli esiti appaiano più stanchi, compaiono comunque alcuni brani di particolare efficacia, come ad esempio la dettagliata raffigurazione della città di Padova realizzata da Giusto nel riquadro della *Visione del Beato Luca*. La scena permette di identificare tutta l'urbanistica, mettendo in risalto i principali luoghi cittadini²³, tra i quali possiamo riconoscere il Palazzo della Ragione, con la sua copertura a nave rovesciata realizzata circa un settantennio prima e il castello, con le torri a conci bianchi e rossi. Non manca il caratteristico traghetto che un tempo collegava direttamente la fortezza con il palazzo dei Signori, fornendo loro una via di fuga (fig. 5).

L'ultima opera da ricordare è la decorazione della cappella di San Ludovico che Giusto dipinse nel 1394 nella chiesa di San Benedetto, commissionata dalla badessa Anna, sorella di Fina Buzzaccarini. Gli affreschi comprendevano un ciclo raffigurante la canonizzazione del Santo angioino e sei tondi con scene dell'Apocalisse. La decorazione andò purtroppo distrutta nel 1944, durante la seconda guerra mondiale²⁴.

L'ultima testimonianza dell'artista ancora in vita si ritrova in un atto datato 24 luglio 1387 che ci informa che il pittore, ancora abitante presso la Contrada del

4. *Miracoli di Cristo*, Battistero della Cattedrale, Padova.

5. *Visione del Beato Luca Belludi*, dettaglio. Cappella del Beato Luca Belludi, Basilica di Sant'Antonio, Padova.

Duomo, acquistò un terreno di tre “campi” in Villa di Camin²⁵.

Non perviene datazione certa riguardo alla morte di Giusto. I documenti che attestano il decesso dell'artista sono due: uno è del 19 maggio 1391, quando un atto di cancelleria ci informa che Francesco II Novello entra in possesso di beni appartenuti al pittore²⁶; l'altro è del 26 luglio 1395, giorno in cui un atto dà ufficiale conferma dell'avvenuta morte di Giusto poiché la moglie Antonia viene menzionata come vedova²⁷.

La data di decesso è quindi collocabile prima del maggio 1391. Dal testamento della vedova Antonia, steso il 5 giugno 1429²⁸, è possibile ricavare dei dati significativi. Nel documento si fa menzione della donazione riservata al Battistero della Cattedrale e delle ultime volontà: Antonia chiese di essere sepolta accanto al marito, all'interno del luogo da lui decorato, che ogni anno alla vigilia del 18 giugno venissero recitati nove salmi e dieci preghiere per le anime dei coniugi e che il giorno successivo fosse celebrata una messa in loro memoria²⁹.

È quindi probabile che la data esatta di morte di Giusto de' Menabuoi sia il 18 giugno 1390 e che la vedova, per commemorazione del marito, esprimesse desiderio di ricordarlo ogni anno con una celebrazione liturgica nel luogo che lo rese celebre più di ogni altro.

□

1) Si vedano i primi studi di Longhi (1928; 1934-35), gli approfondimenti in ambiente patavino di Gaudenzio (1934), Bettini (1944; 1960), Gregori (1974), Spiazzi (1989), Lievore (1994), Travi (2008) fino ad arrivare agli studi più recenti di Casero (2017), che però approfondisce la fase milanese dell'artista.

2) La data di nascita, in assenza di documentazione, è ricavabile dalla cronologia delle opere e dalla data di morte dell'artista. La provenienza fiorentina è confermata da un documento padovano datato 26 aprile 1375. B. Kohl, *Giusto de' Menabuoi*, p. 23.

3) Inv. 13966. Miklòs Boskovits ha tentato di ricondurre alla mano del pittore il dipinto. Il dibattito riguardo l'attribuzione dell'opera è tutt'ora aperto. Si veda M. Boskovits, *Su Giusto de' Menabuoi*, pp. 26-34 e per il confronto critico A. Casero, *Justus pinxit*, pp. 55-57.

4) Secondo Longhi e successivamente Volpe, nel periodo della peste del 1348 migrò dalla Toscana alla Lombardia un gruppo di artisti, di formazione giottesca. Secondo Volpe questo gruppo si farebbe riconoscere, proprio da quella data, nella Badia degli Umiliati a Viboldone. R. Longhi,

Frammenti di Giusto, pp. 143-145 e C. Volpe, *Il lungo percorso*, pp. 256-288.

5) Per il dibattito in merito all'attribuzione a Giusto di queste due campate si veda F. D'Arcais, *Giusto a Viboldone*, pp. 507-516 e A. Casero, *Justus pinxit*, pp. 23-32.

6) A. Casero, *Justus pinxit*, pp. 29-31.

7) Accesa è la discussione riguardo la datazione degli affreschi; di recente Casero ha proposto una datazione tra 1350 e 1352, dopo che Giusto aveva ultimato i lavori a Viboldone. F. D'Arcais, *Giusto a Viboldone*, pp. 507-516, A. Casero, *Justus pinxit*, pp. 100-107.

8) Riguardo il grande dibattito critico e gli studi sulla firma di Giusto indicante come luogo di esecuzione Mediolano e non Archâ, come precedentemente ipotizzato, si veda S. Bettini, *Giusto de Menabuoi*, p. 16 e A. Casero, *Justus pinxit*, pp. 163-173.

9) Per una più completa descrizione iconografica e stilistica dell'intera opera si rimanda a A. Casero, *Justus pinxit*, pp. 163-173.

10) A. Casero, *Prima di Padova: Giusto de' Menabuoi a Monza*, pp. 117-126, A. Casero, *Justus pinxit*, pp. 193-204.

11) A confronto con le pitture di Viboldone, lo stile che Giusto manifesta a Monza è più vicino a quello del trittico della National Gallery di Londra, dove i colori si fanno più chiari e i trapassi chiaroscurali si ammorbidiscono. Giusto, negli ultimi anni di permanenza lombarda, sembra essere alla ricerca di luminosità, dimostrando una più acuita sensibilità coloristica. *Ivi*, p. 121.

12) Si vedano P. Di Simone, *Giusto e gli Eremitani*, pp. 371-382 e C. Guarnieri, *Il tema dell'Exaltatio*, pp. 297-310.

13) In quella data la cappella divenne la sede della fraglia dei centuriati che apportò modifiche alla struttura, tra le quali la costruzione di una volta ribassata e la modifica dell'originario abside trecentesco. C. Guarnieri, *Il tema dell'Exaltatio*, p. 298.

14) *Ivi*, p. 300.

15) *Ivi*, pp. 305-306.

16) *Item ducati. LX. Auri dati magistro Justo pictori pro pictura unius capelle in loco fratrum Heremitarum de Padua*. B. Kohl, *Giusto de' Menabuoi*, p. 23.

17) F. Sorce, *Menabuoi, Giusto de'*, p. 431.

18) 1375, 26 apr. Pad. In contrada S. Crucis. [...] mag. Justo pictore q.m loh. De Menaboibus de Florentia habit. Padua in contrada Scalumna Cive Civitatis Padua cuum privilegio M. et Potentis D.D. Francisci de Carraria. B. Kohl, *Giusto de' Menabuoi*, p. 23.

19) Sebbene non siano presenti documenti certi riguardo la tempistica della decorazione del Battistero, nel testamento di Fina Buzzaccarini non viene menzionato alcun intervento da eseguire all'edificio. Esso viene indicato come luogo di sepoltura della committente, rendendo ipotizzabile che per la data di stesura del documento, ossia il 22 settembre 1378, la decorazione fosse stata ultimata. B. Kohl, *Giusto de' Menabuoi*, pp. 24-25.

20) C. Bellinati, *La casa padovana di Giusto*, pp. 66-72.

21) F. D'Arcais, *La decorazione a fresco*, p. 51.

22) S. Tacchetto, *Due miracoli di San Giacomo Maggiore*, pp. 16-22.

23) *Ivi*, p. 71.

24) S. Bettini, *Giusto de' Menabuoi*, pp. 102-104.

25) B. Kohl, *Giusto de' Menabuoi*, p. 26

26) *Ivi*, p. 27.

27) *Ibidem*.

28) B. Kohl, *Giusto de' Menabuoi*, p. 22.

29) *Ibidem*.

Altichiero e Jacopo Avanzi al Santo

di
Luca Baggio

I cicli di affreschi nella cappella di San Giacomo ad opera di Jacopo Avanzi e Altichiero (1372-1379) e nell'oratorio di San Giorgio (1377-1384) mettono in scena il realismo neogiottesco e raffinate sperimentazioni.

Le pitture murali che Altichiero e Jacopo Avanzi hanno realizzato nel secondo Trecento presso la basilica di Sant'Antonio sono tra le più significative testimonianze di una stagione creativa straordinaria, quando Padova è stata il teatro di sperimentazioni artistiche d'avanguardia.

Il contesto storico è quello della signoria dei Carraresi, con le sue luci e le sue ombre. Un'epoca che vide la nascita di un vero e proprio 'mito carrarese', promosso dagli stessi signori, ma radicato in una tradizione culturale specificamente padovana: la cultura politica espressa nella lunga stagione del Comune – di cui i Carraresi si sentivano i legittimi successori, pur avendolo trasformato in regime signorile – e la cultura preumanistica, che in quell'esperienza politica aveva avuto origine ed era fiorita, lasciando un'eredità che con Francesco Petrarca, legato profondamente all'ambiente padovano, si espanderà a raggio europeo.

Un mito padovano, dunque, quello carrarese, ma che si è realizzato nelle forme splendide che ancora oggi ammiriamo grazie anche – e, in ambito artistico, soprattutto – a una lungimirante apertura al mondo esterno, nonostante le difficoltà di una scelta di questo tipo. Nel Trecento la repubblica veneziana, la signoria scaligera di Verona, quella viscontea di Milano, la Bologna assoggettata allo Stato della Chiesa, la repubblica fiorentina, erano a tutti gli effetti stati stranieri, alleati preziosi o temibili concorrenti a seconda delle contingenze, entro un quadro politico in cui le alleanze potevano improvvisamente trasformarsi in contrasto aperto. Verona dominerà Padova per un decennio tra anni Venti e Trenta; Milano, a sua volta, tra 1388 e 1390;

Venezia, dapprima indispensabile alleata dei Carraresi per liberarsi dall'oppressione scaligera, diventerà poi il nemico mortale che schiaccerà definitivamente le ambizioni padovane nel 1405, condannando la città euganea a quattro secoli di sottomissione e di declino economico e sociale. Eppure proprio da quei territori 'stranieri' saranno accolti a Padova nel corso del Trecento, con il consenso e l'incoraggiamento dei signori da Carrara, personalità artistiche d'eccezione, che lasceranno quel segno indelebile che ancora oggi – a buon diritto – consideriamo un vanto cittadino. Nei casi specifici che qui interessano ritroviamo in forma esemplare tutte le caratteristiche del contesto storico-culturale ora accennate¹.

C'è innanzitutto un luogo emblematico dell'identità cittadina, la basilica di sant'Antonio: costruita per un santo oggi conosciuto come 'Antonio di Padova', in realtà un frate francescano venuto da «una città [Lisbona], situata all'estremo confine del mondo» (*civitas quedam, ad occidentalem eius plagam, in extremi mundi finibus*) – come dice nel 1232 il primo biografo del Santo, nella *Vita Assidua* – poi riconosciuto quale patrono di Padova dopo la cacciata di Ezzelino da Romano del 1256, quando il Comune aveva riacquisito la sua autonomia; una basilica dalla singolare architettura – con il suo ardito sistema di copertura a cupole, liberamente ispirato alla basilica veneziana di San Marco – realizzata in forme grandiose per accogliere la tomba e gli innumerevoli devoti del Santo.

Ci sono i committenti, che, come altri esponenti dell'élite cittadina, scelgono questo spazio sacro per la propria sepoltura, sotto la protezione di sant'Antonio: si tratta di una famiglia nobile e prestigiosa,

anch'essa non padovana, i Lupi, marchesi di Soragna (il luogo del loro feudo presso Parma, da cui erano stati estromessi con la forza), che offrivano ai Carraresi la loro competenza militare e le relazioni con i potenti dell'epoca, muovendosi tra Firenze, Mantova e, appunto, Padova. Presso la basilica antoniana i Lupi finanziano due grandiosi progetti di autopromozione: la risistemazione a cappella funeraria del transetto sud della basilica – di fronte al luogo più sacro della chiesa, la cappella dell'Arca del Santo – e la costruzione di un edificio del tutto nuovo sul sagrato della basilica, l'Oratorio di San Giorgio, anch'esso a destinazione funeraria.

Ci sono, soprattutto, gli artisti, chiamati a realizzare i due ambiziosi progetti. Neppure loro sono padovani: Andriolo de' Santi veneziano, Altichiero veronese, Jacopo Avanzi bolognese. Eppure il segno che essi lasciano è 'padovano' da tanti punti di vista.

Entrando nel dettaglio, sono necessari alcuni chiarimenti sul peso della committenza nelle due imprese artistiche. Protagonista principale è Bonifacio Lupi, cui si affianca, con un ruolo per nulla secondario nel rapporto con gli artisti, la moglie Caterina de' Franceschi. È lui ad avviare nel 1372 il primo dei due cantieri, la cappella di San Giacomo, portata a compimento nel 1379. In essa riversa le sue ambizioni di affermazione sociale nella città che era diventata la sua nuova patria (forse trampolino di lancio per un'autonoma carriera politica, come le vicende della guerra con i Visconti, tra 1388 e 1390, sembrano far emergere: Bonifacio diventerà vicario di Padova per conto dei nuovi signori milanesi, secondo un codice di comportamento ai suoi occhi corretto e coerente). Sarà sempre lui a portare a termine anche la realizzazione dell'oratorio di San Giorgio (1377-1384), in qualità di esecutore testamentario, dopo la morte del cugino Raimondino Lupi che aveva iniziato l'impresa.

Per il progetto della sua cappella Bonifacio sceglie una prestigiosa – e costosa – équipe 'internazionale'. Ad Andriolo de Santi, lo scultore veneziano più apprezzato del momento, affida progettazione e realizzazione architettonica e scultorea: ne sortirà la ridefinizione spaziale e visiva del



transetto destro della basilica antoniana, in elegantissime forme aggiornate al gusto gotico veneziano (fig. 1). Per la decorazione pittorica sceglie due grandi maestri, Jacopo Avanzi e Altichiero – allora al culmine di prestigiose carriere artistiche, già attivi nella decorazione dei palazzi scaligeri a Verona, poi in quelli padovani dei Carraresi e in altre sedi eminenti della città – chiamati qui ad affrescare le pareti appositamente lasciate libere per un grande ciclo pittorico. Nel quale dovrà essere messo in scena, secondo le intenzioni dei committenti, un programma iconografico ben preciso, affidato probabilmente a un colto 'suggeritore', forse l'umanista Lombardo della Seta, segretario e amico di Petrarca nel suo soggiorno padovano².

Saranno dipinte immagini sacre di antica tradizione iconografica, adatte a uno spazio a destinazione funeraria: una grande *Crocifissione*, al centro fisico e ideale del ciclo, e, tutt'intorno, *Storie dell'apostolo san Giacomo Maggiore*, protettore di Bonifacio. Ma dentro il racconto sacro troveranno posto anche alcune presenze finalizzate all'autocelebrazione della nobile committenza. Un ampio sviluppo, in particolare, viene dato alla storia leggendaria di una mitica regina iberica 'Lupa' – da cui si voleva traesse origine la famiglia Lupi, secondo un'ascendenza eroicizzata – che, fattasi cristiana, aveva trasformato la sua reggia nel santuario dell'apostolo Giacomo (Santiago di Compostela, uno dei più venerati santuari della cristianità). Non solo, ma troviamo anche richiami

1. Basilica di Sant'Antonio, veduta della cappella di San Giacomo.

alla politica contemporanea, ai grandi del tempo con cui Bonifacio intratteneva rapporti, quali Luigi d'Angiò re d'Ungheria, i signori padovani Francesco il Vecchio e Francesco Novello, Francesco Petrarca e Lombardo della Seta, solo per ricordare i più noti. Le fattezze realistiche di questi uomini illustri – veri e propri ritratti – sono inserite tra le decine di personaggi che affollano le storie dipinte (ad esempio, Carlo Magno, che ha il volto del re d'Ungheria, e i cortigiani che lo assistono nella scena di un consiglio imperiale, con i volti dei personaggi ora citati e dello stesso Bonifacio). Si tratta forse della più clamorosa manifestazione del cosiddetto 'ritratto istoriato', caratteristico dei grandi cicli affrescati nella Padova carrarese, segno della prepotente volontà di affermazione di una élite urbana che su quelle pareti si specchiava³ (fig. 2).

Per comprendere l'importanza di questo ciclo dipinto va innanzitutto chiarito che a San Giacomo furono attivi due artisti di punta dell'epoca, tra loro assai diversi, ciascuno dei quali lasciò un segno distinto e allo stesso tempo in dialettica simbiosi con l'altro. Si è discusso e si continua a discutere tra gli studiosi sui modi in cui si è concretamente realizzato il lavoro nel cantiere pittorico: era un rapporto di parità tra i due, riconosciuti entrambi quali maestri eccellenti? O uno aveva la preminenza sull'altro, per esempio Altichiero, l'unico che verrà saldato alla fine del cantiere? O Jacopo Avanzi, che forse aveva avviato e impostato – da solo? – il cantiere pittorico, perché a lui spetta gran parte degli affreschi delle parti alte della cappella (quelle che si realizzano per prime)? C'è anche la concreta possibilità (deducibile dalla pur scarsa documentazione) che il pittore bolognese sia morto proprio in quegli anni, lasciando ad Altichiero il compito di portare l'opera a compimento.

Esiste però un denominatore comune tra i due maestri: Giotto. Jacopo Avanzi e Altichiero, infatti, sono tra gli artisti eminenti di un fenomeno storico definito negli studi moderni 'neogiottismo': un'adesione profonda e consapevole alla lezione di quello che già allora era riconosciuto il grande rinnovatore della pittura.

A Padova i nostri due artisti potevano confrontarsi con alcune delle opere più



2. Altichiero, *Consiglio di Carlo Magno*, (Basilica del Santo, cappella di San Giacomo).

alte del maestro toscano, realizzate nel primo decennio del Trecento, quando il Comune era ancora vitale e potente: gli affreschi nella stessa basilica antoniana, sopravvissuti solo in frammenti (il più vasto, nella sala del capitolo); il ciclo pittorico nella cappella di Enrico Scrovegni; il ciclo astrologico nel palazzo della Ragione, del tutto perduto, di cui restano riflessi nella miniatura trecentesca. Questi dipinti offrivano materia inesauribile di ispirazione per chi come loro intendeva porsi sulla scia della sua 'pittura moderna'. Lo dirà in modo esplicito Cennino Cennini, il pittore toscano autore a fine secolo di un celebre trattato sulla pittura – scritto non per caso, proprio a Padova – vero e proprio manifesto del 'neogiottismo'.

Giotto aveva ricostruito su basi nuove la pittura, e la pittura murale in particolare. Da Padova le novità giottesche si erano irradiate in tante direzioni: le prime ondate verso Rimini, Verona, Feltre, il Friuli; poi a più ampio raggio in tutto il nord Italia. Avanzi e Altichiero si inseriscono in questa 'onda lunga'. La distanza cronologica consentiva loro di osservare e rimeditare le invenzioni di Giotto con occhi nuovi, adeguando un immenso patrimonio di forme e di tecniche a un mondo che nel frattempo era molto cambiato.

I nostri due pittori seppero unire una grande abilità nel dipingere ad affresco al

nucleo fondante della pittura di Giotto, che potremmo sinteticamente indicare col termine ‘realismo’: un concetto complesso, che racchiude in sé assai più di una tecnica per raffigurare illusionisticamente il mondo fisico – tridimensionale – sulla superficie pittorica – bidimensionale – di una parete. Nel suo farsi immagine dipinta, quella dei grandi neogiotteschi è un’idea poetica e del mondo, e non semplicisticamente uno ‘stile giottesco’; è una ‘cultura dell’immagine’, riconosciuta nella sua forza innovatrice anche da grandi intellettuali dell’epoca, a partire da Petrarca e Boccaccio.

A chiarire questo nodo concettuale ci illumina un testo quattrocentesco, il *Libellus de magnificis ornamentis regie civitatis Padue*, scritto dal medico e umanista Michele Savonarola, il primo intellettuale non fiorentino che esprime un alto apprezzamento e valuta criticamente le opere artistiche; un padovano che nella cultura di età carraresi si era formato – prima di ‘emigrare’ a Ferrara – e proprio su questa base poté elaborare idee così innovative. Savonarola individua in Giotto il *princeps* – allo stesso tempo *il primo e il più grande* – degli artisti eccellenti attivi nella sua città natale; a lui seguono i ‘padovani’ Guariento e Giusto de’Menabuoi, e i ‘forestieri’ Jacopo Avanzi, Altichiero e Stefano da Ferrara. Nel loro insieme le opere da loro realizzate costituivano ai suoi occhi una straordinaria ‘università della pittura’, come potremmo tradurre oggi la sua espressione *pictorie studium*: opere pittoriche quali luoghi privilegiati per imparare e perfezionare l’arte moderna del dipingere – un’arte pratica e nello stesso tempo intellettuale, non distante dalla scienza – che attiravano artisti da tutta Italia. Non era un’esagerazione campanilistica, i documenti confermano l’esistenza di questo ‘pellegrinaggio artistico’ a Padova.

Di Jacopo Avanzi, Savonarola dice che nella cappella dei Lupi aveva dipinto “figure umane che sembrano vive” (*marchionum de Lupis admirandam cappellam veluti viventibus figuris ornavit*), cogliendo l’essenza di un ‘neogiottismo espressivo’: traendo liberamente spunto dalle figure umane dipinte da Giotto, a San Giacomo Avanzi costruisce storie sacre ricche di movimento; un movimento fisico, di cor-



pi umani che vivono nello spazio e interagiscono tra loro, ma anche psicologico, espressione degli affetti, declinati nei tanti modi diversi che l’artista scrutava nel mondo reale. Ne sono esempi emblematici, nella scena della *Predica di San Giacomo* (fig. 3), le reazioni diversificate degli ascoltatori alle parole dell’apostolo, e, nel *Martirio di San Giacomo*, la fatica fisica di un contadino che col suo asino si inerpica su una ripida salita. Le stesse scelte cromatiche sono coerenti con la vivacità del racconto, per i colori che ora si accordano ora, più frequentemente, contrastano tra di loro, con punte aspre e dissonanti.

Altichiero, più monocolore nell’espressività dei suoi personaggi e con colori più fusi e delicati, è piuttosto impegnato nella costruzione di uno spazio architettonico credibile, unificato in una visione d’insieme, tanto spazioso da poter accogliere le folle umane che animano il racconto figurato; uno spazio assai diverso da quello di Avanzi, che era frammentato in parti distinte, tra loro accostate o addirittura contrastanti, spesso in scala non proporzionata a quella delle figure umane. Savonarola dirà del pittore veronese che dipingeva *maximo cum artificio*, una definizione che sembra alludere, appunto, a una straordinaria capacità di impaginare immagini complesse e illusionistiche.

Anche queste sperimentazioni prospet-

3. Jacopo Avanzi, *Predica di San Giacomo* (part., Basilica del Santo, Cappella di San Giacomo).

4. Altichiero, *Storie di San Giorgio*. (Padova, Oratorio di San Giorgio).

tiche traevano origine da Giotto, le cui cristalline ‘scatole spaziali’ nella cappella Scrovegni – semplici ma potenti strutture a parallelepipedo che accolgono dentro di sé le figure umane – sono il nucleo tecnico e concettuale da cui Altichiero inventa ben più complesse strutture architettoniche, sviluppate sia in larghezza che in profondità. Nella cappella di San Giacomo e, ancor di più, nell’oratorio di San Giorgio, edifici sacri e profani sono articolati in complicate strutture, ora rientranti ora aggettanti, movimentate da infinite varianti di portici, logge, finestre, balconi, balaustre, cornici, specchiature marmoree; edifici che si integrano uno nell’altro o si accostano tra loro armoniosamente. In tale profusione di architetture è possibile scoprire citazioni di edifici realmente esistenti – la basilica del Santo e il palazzo dei Carraresi, ad esempio – ma sempre riadattati nelle forme di un raffinato gusto ‘gotico fiorito’ che li armonizza con tutti gli altri.

Nell’oratorio di San Giorgio, dove Altichiero, con la propria bottega, è l’unico protagonista, il neogiottismo architettonico trova la sua più matura espressione. A esplicita imitazione della cappella Scrovegni, sulle pareti si dispiegano le scene sacre entro riquadri: storie di Cristo e dei santi protettori di Raimondino Lupi, Giorgio, Caterina e Lucia. Nelle sequenze narrative Altichiero crea una continuità visiva tra una scena e la successiva riproponendo architetture simili – nelle dimensioni, nelle strutture e nelle decorazioni – così da dare l’impressione che il racconto scorra anche oltre le cornici dei riquadri, svolgendosi dentro un’unica città di cui vediamo, di scena in scena, le strade e le piazze. In questi spazi urbani decine di personaggi si muovono e agiscono, con i volti e gli abbigliamenti che il pittore coglieva dalla realtà, osservata e riprodotta amorevolmente: uomini e donne eminenti – in ossequio ai potenti di turno – ma anche tanti anonimi personaggi di tutte le classi sociali, offrendoci un documento visivo straordinario della città trecentesca (fig. 4).

L’ambiente padovano ha per certo favorito e anzi sollecitato questi risultati stupefacenti, a date così precoci: lo dimostra il confronto con un altro grande artista neogiottesco allora presente in città, Giusto de’



Menabuoi (a sua volta un ‘immigrato’, da Milano, ma di origini fiorentine, che riceverà dal signore la cittadinanza padovana). Un confronto che dovette essere anche una competizione, in cui ciascuno dei due maestri raccoglieva la sfida lanciata dall’altro e la rilanciava con nuove invenzioni. Anche Giusto era impegnato a reinterpretare il realismo architettonico di Giotto, ma in modi del tutto diversi. Un aspetto spicca, tra gli altri: nella raffigurazione di scene ambientate in interni architettonici, Giusto crea inedite scene ‘viste da dentro’ gli edifici (e dunque visivamente ‘tagliate’ dalle cornici dei riquadri), mentre Altichiero – più fedele, in questo, a Giotto – non rinuncia a mostrare anche in questi casi gli esterni degli edifici in cui si svolgono le storie, accompagnando progressivamente il nostro sguardo da fuori a dentro, attraverso le aperture di porticati, loggiati, finestre. Inoltre, con un’abilità ineguagliata ai suoi tempi, Altichiero è in grado di ottenere virtuosistici effetti di illusionismo inglobando visivamente le strutture architettoniche reali – pilastri o colonne sporgenti, spigoli tra i muri – nelle finte strutture architettoniche dipinte (fig. 5).

Ma in questo ambiente c’è anche qualcosa d’altro. Alle spalle di tanta sapienza pittorica vi furono tangenze con il contemporaneo sviluppo delle scienze e della cul-

5. Altichiero, *Funerali di Santa Lucia*. (Padova, Oratorio di San Giorgio. (Si noti nell’architettura dipinta il richiamo alla facciata della Basilica del Santo).

tura letteraria, in parte individuate, in parte ancora da mettere in piena luce.

Nella città dove all'inizio del secolo era forse avvenuto un incontro fra Giotto e uno scienziato del calibro di Pietro d'Abano, i pittori neogiotteschi sembrano essere stati per lo meno consapevoli degli studi di ottica che i maestri dell'università stavano compiendo. In particolare, in questo possibile dialogo tra scienza e arte sembra aver avuto un ruolo centrale Giovanni Dondi, personaggio poliedrico e geniale, medico e astronomo, ma anche poeta, umanista e, forse, disegnatore: il suo manoscritto che descrive il complicato 'orologio planetario' che aveva progettato e costruito – l'*Astrarium* – viene illustrato da disegni prospettici che sono in linea con quanto i pittori neogiotteschi realizzavano contemporaneamente, tra gli anni sessanta e ottanta.

E infine c'è il classicismo di Altichiero: un aspetto che appare costitutivo della sua arte e del suo stesso pensiero. Ad esempio, il frequente inserimento di effigi di imperatori romani nei suoi cicli affrescati a Verona e a Padova sono consapevolmente nel segno della celebrazione dell'antichità latina che Petrarca profondeva nei suoi scritti; una celebrazione non solo estetica – segnando una tappa fondamentale verso il classicismo rinascimentale e il gusto antiquario – ma anche con valenze politiche, in linea con quanto richiedevano i suoi nobili e ambiziosi committenti. Altichiero ha raffigurato Petrarca sia a San Giacomo che a San Giorgio, ma forse il ritratto più intenso che ne ha fatto è conservato in un codice del *De viris illustribus*, l'opera più 'padovana' del poeta (che aveva fatto da guida per realizzare il ciclo pittorico dei grandi uomini antichi nella sala voluta da Francesco il Vecchio per la sua 'reggia' padovana): l'immagine del grande umanista disegnata da Altichiero mostra una capacità di osservazione e di interpretazione psicologica che sembra frutto di una conoscenza personale. Non è stato l'unico caso in cui Altichiero si è cimentato nell'illustrazione libraria, dove ha lasciato un segno indelebile: in questo come in altri codici le sue immagini hanno la monumentalità dei grandi affreschi, e ad esse si ispirarono numerosi miniatori tra fine Trecento e inizio Quattrocento⁴.

Molto ampia e profonda è stata, in effetti, l'eredità di Altichiero, in particolare grazie ai cicli al Santo che a lui si rifanno direttamente, alcuni usciti dalla sua bottega, tra Padova e Verona (come Jacopo da Verona, autore degli affreschi nella chiesa di San Michele), ma anche a raggio più ampio, per esempio negli affreschi di Palazzo Trinci a Spoleto. A lui guarderanno grandi protagonisti del tardogotico italiano, Gentile da Fabriano, Pisanello Giambono; più nascosti e indiretti i rapporti di Altichiero – e degli altri neogiotteschi 'padovani' – con gli artisti che nel secolo successivo saranno protagonisti a Firenze delle sperimentazioni della prospettiva a punto di fuga unificato: Brunelleschi e Masaccio, prima, Filippo Lippi e Donatello, poi; questi ultimi, non a caso, li ritroveremo attivi anche a Padova.

Ma l'eredità dei grandi pittori di età carrarese è anche attuale: nella grande fioritura di studi che le loro opere continuano ad ispirare, innanzitutto, e nell'impegno per la conservazione dei loro straordinari affreschi: è questa la grande responsabilità dei padovani di oggi, è questo il vero senso della richiesta di ottenere il riconoscimento dell'Unesco per Padova *Urbs picta*. □

1) Per un inquadramento storico, *Padova carrarese*, a cura di O. Longo, Padova 2005, e *I luoghi dei Carraresi*, a cura di D. Banzato e F. d'Arcais, Treviso 2006.

2) Su questa ipotesi e su quanto si dirà più avanti di Michele Savonarola e il 'neogiottismo' a Padova, M. M. Donato, «*Pictorie Studium*» *Appunti sugli usi e lo statuto della pittura nella Padova dei Carraresi*, nella rivista "Il Santo", 39 (1999), pp. 467–504.

3) Sulla committenza e sugli aspetti storico-artistici dei due cicli pittorici, i volumi miscelanei *Cultura, arte e committenza nella Basilica di S. Antonio di Padova nel Trecento*, a cura di L. Baggio e M. Benetazzo, Padova 2003, e *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. Valenzano e F. Toniolo, Venezia 2007; oltre alle monografie *Altichiero da Zevio nell'oratorio di San Giorgio*, a cura di L. Baggio, G. Colalucci, D. Bartoletti, Roma-Padova 1999, e F. Flores d'Arcais, *Altichiero e Avanzo. La cappella di San Giacomo*, Milano 2001.

4) Su Altichiero e la miniatura si vedano le schede specifiche nel catalogo della mostra *Parole dipinte. La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, a cura di G. Canova Mariani, G. Baldissin Molli, F. Toniolo, Modena 1999.

Si ringrazia la Fototeca del Centro Studi Antoniani e i fotografi Elio e Stefano Ciol.

La perduta Sala degli Uomini Illustri

di
Giulio Bodon

La Sala dei Giganti conserva la memoria di una singolare impresa artistico culturale nella Padova dei Carraresi, commissionata da Francesco il Vecchio e realizzata sotto la guida del Petrarca.

Quella che a Padova oggi conosciamo con il nome di Sala dei Giganti, espressione della cultura antiquaria cinquecentesca, era in origine uno dei principali ambienti di rappresentanza del palazzo dei Carraresi, ricordato dalle fonti come *Sala Virorum Illustrium* o *Sala Imperatorum*, in riferimento ai personaggi storici rappresentati negli affreschi che ne decoravano le pareti.

La genesi del ciclo pittorico, ora quasi completamente perduto, si colloca nella stagione forse più felice della Signoria carrarese, in una congiuntura di particolare rilievo sul piano culturale e artistico. Il committente, il principe Francesco I da Carrara, detto anche il Vecchio, fu personalità di prima grandezza, durante il cui regno Padova conobbe un periodo di prosperità economica, insieme a un'eccezionale fioritura delle arti e delle attività intellettuali.

Francesco Petrarca – già ospite della dinastia carrarese tra il 1349 e il 1351 – trasferitosi stabilmente a Padova nel 1368, pose mano, proprio per esortazione di Francesco I, al *De viris illustribus*, una raccolta di biografie di antichi uomini famosi, iniziata ancora a Valchiusa, trent'anni prima, poi più volte interrotta e ripresa. Il progetto venne continuato da Lombardo della Seta, collaboratore del Petrarca negli anni del soggiorno padovano.

Il programma figurativo della Sala doveva rispecchiare i contenuti del testo, come si desume dalla prefazione al *Supplementum* di Lombardo della Seta, in un manoscritto ora a Parigi, Bibliothèque Nationale (cod. lat. 6069 F), datato 1379 e dedicato al Carrarese, che reca espliciti riferimenti al ciclo pittorico della «*venustissima aula*»,

suggerendo l'idea di un parallelismo tra la struttura dell'opera letteraria e la partitura decorativa dell'ambiente.

L'impresa artistica, così come la stesura del testo, dovette proseguire anche dopo la morte del poeta, sopraggiunta nel 1374; sicuramente postuma è la realizzazione del ritratto del Petrarca seduto nel suo studio, unica parte sopravvissuta, benché pesantemente ritoccata nei secoli successivi, immagine che a rigore non rientrava nella pianificazione del ciclo principale. Lo stesso dicasi per il ritratto di Lombardo della Seta, ora completamente rinnovato nella versione cinquecentesca.

Molto incerta è l'attribuzione degli affreschi. Le fonti ricordano i nomi di Altichiero da Zevio e Ottaviano da Brescia, del padovano Guariento e del veronese Jacopo Avanzi. La critica più recente sembra orientata su Altichiero e Jacopo.

Sulle pareti dell'aula carrarese dovevano essere raffigurati trentasei personaggi storici: quattro re di Roma, ventiquattro uomini celebri della Repubblica e cinque Cesari, nonché tre 'presenze esterne' al mondo romano; si trattava di Alessandro Magno, Pirro e Annibale, gli stessi esempi già proposti dallo storico latino Tito Livio (IX, 18-19) per mettere in luce, anche attraverso la grandezza degli antagonisti, la superiorità dei Romani.

Alcune testimonianze lasciano pensare che le rappresentazioni dei *virii illustres* fossero abbinate a testi latini in prosa, sintetiche biografie in stretto rapporto con il *Compendium* del *De viris illustribus*, e forse anche a scene che proponevano i momenti più significativi delle imprese narrate dai titoli.

Ma la lettura delle fonti rivela diversi aspetti problematici, e con cautela è da valutare anche l'ipotesi di una stretta relazione iconografica tra la decorazione della Sala e gli apparati illustrativi di alcuni manoscritti e incunaboli.

Se le rappresentazioni sono ormai irrimediabilmente perdute, ciò che appare invece più accessibile alla nostra comprensione è il valore concettuale del programma iconografico, che emerge con una certa chiarezza grazie al suo stretto rapporto con l'opera storica del Petrarca.

Il ciclo doveva illustrare una nuova concezione della *historia* come sequenza di figure esemplari (*exempla virtutum*), accuratamente selezionate in base a valori morali; rispetto alla precedente tradizione, la straordinaria portata innovativa del programma petrarchesco consiste nell'aver focalizzato un preciso segmento della storia, l'unico ritenuto degno di attenzione, quello individuato dall'antica Roma. E non solo la Roma imperiale, su cui si era concentrato l'interesse del Medioevo, ma anche e soprattutto la Roma repubblicana, allora conosciuta sempre più approfonditamente, grazie alla riscoperta delle fonti letterarie, in particolare dell'opera di quel Tito Livio che per la città di Padova rappresentava da tempo un simbolo di altissimo valore culturale, civile e politico.

Alquanto forte il significato ideologico del ciclo, nel contesto di un programma di 'autocelebrazione' da parte di Francesco I e di altri membri della dinastia carrarese, che si proponevano come degni epigoni degli antichi eroi ed eredi delle loro virtù. L'*aula virorum illustrium* va comunque inserita nel quadro di un più ampio e articolato sistema decorativo di ispirazione classica che interessava vari ambienti del palazzo dei Carraresi, di cui si ha notizia grazie alle fonti documentarie, come la *Sala Thebarum*, in evidente rapporto con l'argomento della *Tebaide* di Stazio, la *Camera Herculis*, forse una delle cancellerie del principe, e ancora le Sale «di Camillo» e «di Lucrezia», che rimandano a celebri episodi della storia di Roma repubblicana.

Per alcuni decenni, la sala fu teatro degli avvenimenti più significativi della Signoria: fu qui che si tenne lo sfarzoso convito nuziale di Aleta, figlia di Francesco



Francesco Petrarca nel suo studio. Affresco trecentesco. (Padova, Sala dei Giganti).

il Vecchio, andata in sposa nel 1382 a Federico di Oetingen; a queste seguirono altre nozze, riportate dalle cronache del tempo, per esempio quelle della figlia di Francesco Novello da Carrara, Gigliola, che sposò nel 1397 Nicolò d'Este. Ma vi ebbero luogo anche importanti episodi storici, come l'arringa di Luchino Rusca, che nel 1390 esortò i padovani a seguire Gian Galeazzo Visconti; e nel 1393 la solenne orazione funebre in onore dello stesso Francesco I da Carrara.

Pesantemente deteriorata durante i successivi centocinquanta anni, grazie al rifacimento cinquecentesco l'aula conserva ancor oggi vivo il ricordo di una tra le più eminenti iniziative culturali e artistiche della Padova carrarese. □

Nota bibliografica

Sull'argomento chi scrive ha dedicato approfondite riflessioni in passato: G. BODON, *Heroum Imagines. La Sala dei Giganti a Padova: un monumento della tradizione classica e della cultura antiquaria*, Venezia 2009, pp. 3-23; ivi bibliografia precedente. Fondamentale resta Th.E. Momsen, *Petrarch and the Decoration of the Sala Virorum Illustrium in Padua*, in «The Art Bulletin», 34, 1952, pp. 95-116, come pure A. Schmitt, *Zur Wiederbelebung der Antike im Trecento. Petrarca's Rom-Idee in ihrer Wirkung auf die Paduaner Malerei*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz», 18, 1974, pp. 167-218; M.M. Donato, *Gli eroi romani tra storia ed «exemplum». I primi cicli umanistici di Uomini Famosi, in Memoria dell'antico nell'arte italiana. II. I generi e i temi ritrovati*, a cura di S. Settis, Einaudi, Torino 1985, pp. 95-152.

Jacopo da Verona e la Cappella di S. Maria

di
Davide
Banzato

Nell'antico Oratorio di San Michele il pittore veronese decorò alla fine del Trecento una Cappella funeraria per conto della potente famiglia Bovi.

Nell'area occupata dall'edificio oggi chiamato Oratorio di San Michele, alcuni fanno risalire a epoca bizantina (VI-VII secolo?) la fondazione di una chiesa dedicata ai Santi Arcangeli, in considerazione del culto loro dedicato nell'area dell'Esarcato. Altri ne ipotizzano l'erezione in epoca longobarda. In realtà, alla prima testimonianza documentaria del 970, ne segue una del 1014 che annovera il complesso edilizio tra le pertinenze dell'abbazia di Santa Giustina. Il titolo di *Ecclesia Sanctorum Archangelorum* venne mantenuto almeno fino alla metà del secolo XI.

La prossimità con il Castello, a ridosso della cerchia più interna delle fortificazioni della città, provocò il coinvolgimento della chiesa nelle vicende belliche del 1390, quando Francesco II da Carrara riprese Padova ai Visconti. In quel frangente si verificarono gravi danni e Pietro del fu Bartolomeo de Bovi, cugino di Pietro di Bonaventura de Bovi, ufficiale della zecca dei Carraresi, colse l'occasione per realizzare un ampliamento a celebrazione della propria famiglia, di origine veronese e del suo rapporto con la dinastia, come era avvenuto per tutto il secolo per i più importanti esponenti delle casate legate ai Da Carrara. Lungo il lato sinistro della navata fu aperto un arcone per dare accesso a una nuova cappella dedicata a Santa Maria, che fu interamente decorata da Jacopo da Verona. Così, infatti, recita la lapide tuttora infissa all'interno.

Il pittore è documentato negli anni 1388, 1394, 1404 nella città scaligera; ebbe due figli, Lamberto e Battista, suoi probabili aiuti e, secondo alcuni, visse fino al 1442. In passato la sua figura era stata spesso confusa con quella del bolognese Jacopo Avanzi, ugualmente attivo a Padova nel-

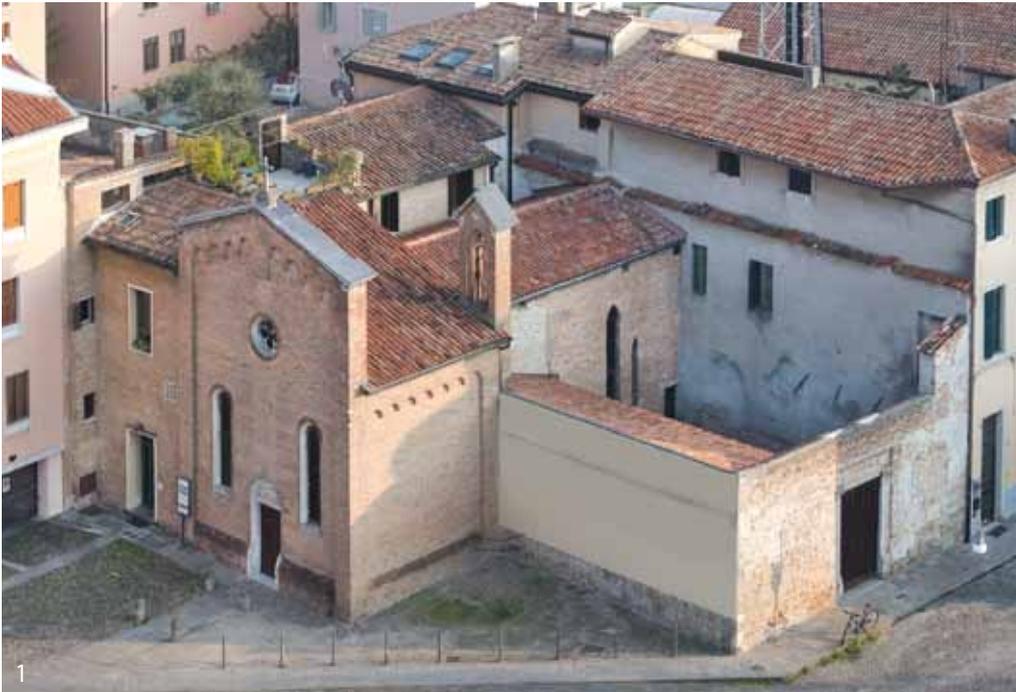
la seconda metà del secolo XIV. Il nostro Jacopo probabilmente giunse in città quale collaboratore di Altichiero da Zevio nell'impresa dell'Oratorio di San Giorgio.

A Verona gli sono state attribuite alcune opere conservate al Museo di Castelvecchio e si è cercato di ricostruire una sua attività come miniatore. Gli affreschi di San Michele sono comunque a tutt'oggi l'unico lavoro che gli sia attribuibile con sicurezza documentaria.

Nel 1479 San Michele passava alla congregazione del Santo Spirito di Venezia, fra le cui proprietà rimase fino alla soppressione della congregazione stessa nel 1656, quando la Serenissima ne mise all'asta beni per sostenere le guerre contro l'Impero Ottomano. Divenne poi proprietà di Girolamo Dolfin, Patriarca di Aquileia, passando successivamente per le mani delle famiglie veneziane Mocenigo, Soranzo, Pisani, Ruzzini. Nel 1792 le pareti furono scialbate e nel 1796, causa le precarie condizioni, la chiesa fu chiusa al pubblico. Francesco Pisani, il patrono che abitava nel vicino palazzo, prese la decisione di demolire le parti pericolanti; si salvarono una parte della navata e la cappella con gli affreschi di Jacopo da Verona.

Nel 1868 la Commissione Conservatrice dei Pubblici Monumenti della città e provincia di Padova ne constatava il grave degrado e si provvide pertanto allo stacco di alcuni brani di affresco; intervenne allora la fabbriceria del Torresino, nelle cui competenze l'Oratorio era passato, finanziando le riparazioni. Nel 1871 la piccola chiesa fu riaperta al culto.

L'edificio fu restaurato conferendogli nuove forme e un nuovo orientamento, secondo un gusto di matrice boitiana, mo-



1. Veduta dell'area dell'Oratorio di S. Michele Arcangelo a Padova.

dificando con una sopraelevazione il lato della cappella che dava sulla piazzetta per creare lì l'ingresso (vedi fig. 1), con conseguente parziale distruzione degli affreschi residui su quella parete. Sul fondo della parte sopravvissuta della navata fu ricavata la zona dell'altare in uno stile neogotico/eclettico.

Il rimanente sedime dell'area fu in seguito alienato e poi acquisito dal Comune non molti anni fa. Gli affreschi staccati furono restaurati e applicati a nuovo supporto da Ottorino Nonfarmale e presentati per la prima volta al pubblico in occasione della mostra "Da Giotto al Mantegna", nel 1974.

Negli anni novanta del secolo scorso l'Oratorio fu oggetto di interventi volti a contenere il problema dell'umidità di risalita e, alla fine del decennio, Ottorino Nonfarmale provvide alla ricollocazione degli stacchi e al consolidamento delle rimanenti pitture rimaste in sito, sulle quali era già intervenuto, per fissaggi del colore, nel corso degli anni settanta e ottanta.

Nel 2000, pertanto, in collaborazione con l'associazione "La Torlonga", che tuttora ne gestisce la fruizione, l'oratorio fu riaperto al pubblico e, per qualche anno, fu sede vivace di attività culturali.

Purtroppo esondazioni del vicino canale

e la rottura di una condotta d'acqua causarono nuovi problemi di conservazione e fruizione; qualche anno fa si verificò un crollo nella pavimentazione causando nuovamente la chiusura. Si scoprì l'esistenza di una cripta con sepolture, fra le quali vanno ricordate quelle dell'architetto Domenico Cerato e dello scultore Bonazza.

Grazie al generoso sostegno della Fondazione Cariparo è stato possibile operare un nuovo restauro, diretto per il Settore Edilizia del Comune di Padova da Domenico Lo Bosco e Fabio Fiocco. La ditta Zampiron Costruzioni ha provveduto alle opere di edilizia, mentre sono dovuti a Massimo Tisato nuovi interventi sulle pitture, ivi compreso il recupero e la reintegrazione delle decorazioni ottocentesche che, dopo il restauro, hanno trovato nuova armonia con l'insieme.

Il ciclo affrescato all'interno della cappella è dedicato alle *Storie della vita della Vergine* e si articola in episodi da leggersi in senso antiorario. Sopra l'arco di accesso dell'antica navata, nel cui intradosso, entro finte nicchie e polilobi, sono dipinti i *Dottori della Chiesa* e i *Simboli degli Evangelisti*, si trova l'*Annunciazione*, sotto la quale notiamo l'*Arcangelo Michele* dedicatario dell'intitolazione (fig. 2). La

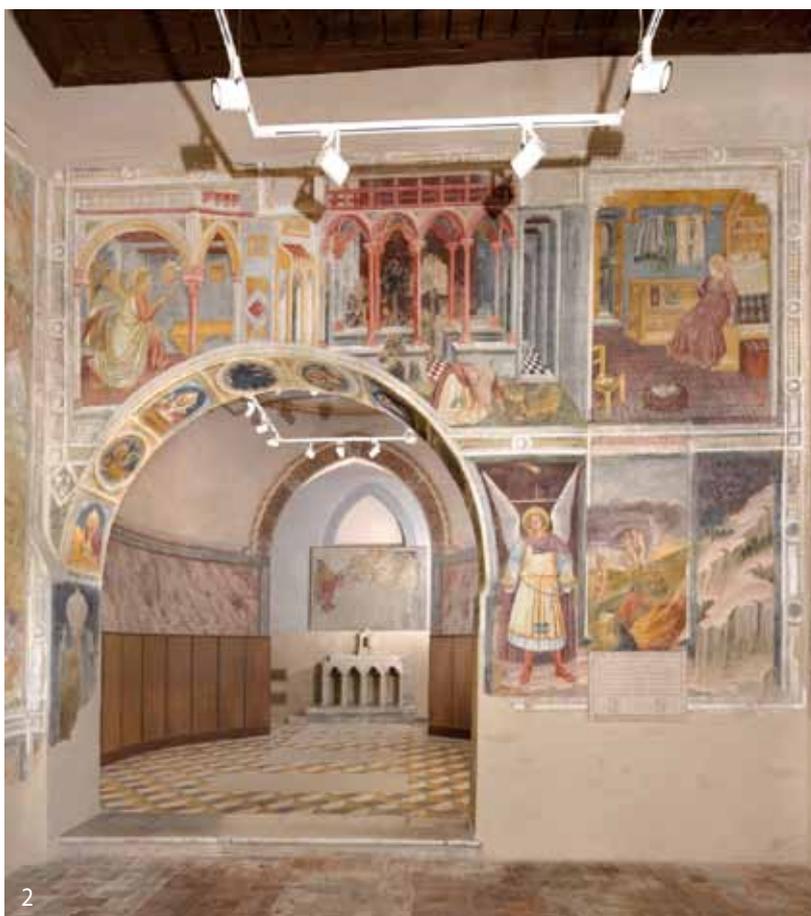
Cacciata dal Paradiso a lato sembra essere frutto di successivo intervento cinquecentesco. Nel pilastro nord dell'arcata *San Ludovico di Tolosa*.

Sulla parete est la *Natività e Adorazione dei Magi* (fig. 3), sulla parete nord l'*Ascensione* (fig. 4) e su quella ovest la *Pentecoste* e la *Dormitio Virginis* (fig. 5).

Chi si è occupato delle pitture ha sempre riconosciuto a Jacopo da Verona particolari doti di ritrattista, qualità che hanno permesso l'individuazione nel corteo dei Magi, dove si nota la sagoma della Torlonga del Castello prima della ristrutturazione a osservatorio astronomico, di Francesco il Vecchio da Carrara (all'epoca morto da quattro anni) e di suo figlio Francesco Novello, distinguibile dal copricapo a colbacco, come già avevano indicato le guide settecentesche. Alle loro spalle altri membri della famiglia. Per le figure che assistono ai funerali della Vergine, tra le varie ipotesi, si è pensato che possa trattarsi di membri della famiglia de Bovi.

Il linguaggio dell'artista manifesta una certa peculiarità nella personale rielaborazione di spunti tratti dalle principali opere di pittura a Padova nel Trecento. Esso pone in evidenza una quantità di dettagli naturalistici, negli animali, nei paesaggi talora goticamente fiabeschi, nelle vesti. L'atmosfera cortese risulta un adattamento in termini quotidiani delle grandiose scenografie di Altichiero a San Giorgio. I personaggi si inseriscono con naturalezza negli interni accuratamente descritti. Lo sviluppo del racconto, articolato secondo scene racchiuse entro cornici dipinte, rientra nella tendenza "neogiottesca" caratteristica della fine del secolo, pur essendo percepibile una notevole attenzione a quanto Altichiero aveva realizzato nella cappella di San Giacomo della Basilica del Santo.

Proseguono le ricerche spaziali e prospettiche, che si spingono sino all'illusionismo architettonico. La resa degli stati d'animo è attenta e si lega al gusto della narrazione, nella quale prosegue la tendenza alla laicizzazione e attualizzazione dell'episodio religioso, nel quale sono inseriti i committenti e i più importanti personaggi contemporanei che partecipano,



accanto ai protagonisti, alle vicende neotestamentarie. Il ciclo è l'ultimo esempio della pittura ad affresco nella Padova del Trecento.

L'Oratorio continuò a essere oggetto di interventi di decorazione almeno sino al secolo XVI.

Sull'arcone di accesso, dal lato della navata, vi sono lacerti di una *Crocifissione* tardotrecentesca. Altri riquadri affrescati, staccati nel tempo e forse in origine pertinenti alla decorazione della navata, hanno visto l'attribuzione allo stesso Jacopo da Verona e sono stati recentemente ricollocati all'interno del monumento.

Proprio un anno dopo la realizzazione degli affreschi della cappella, nel 1398, Cennino Cennini, l'autore del *Libro dell'arte*, il più antico manuale sulle tecniche artistiche pervenutoci, entrava al servizio di Francesco Novello da Carrara. Proveniente con ogni probabilità proprio da San Michele è un affresco staccato che gli è stato attribuito, avente per soggetto *La Madonna con il Bambino tra i santi*

2. Contro facciata della parete di accesso alla Cappella di Santa Maria: Jacopo da Verona, *Annunciazione*, e S. Michele (in basso).



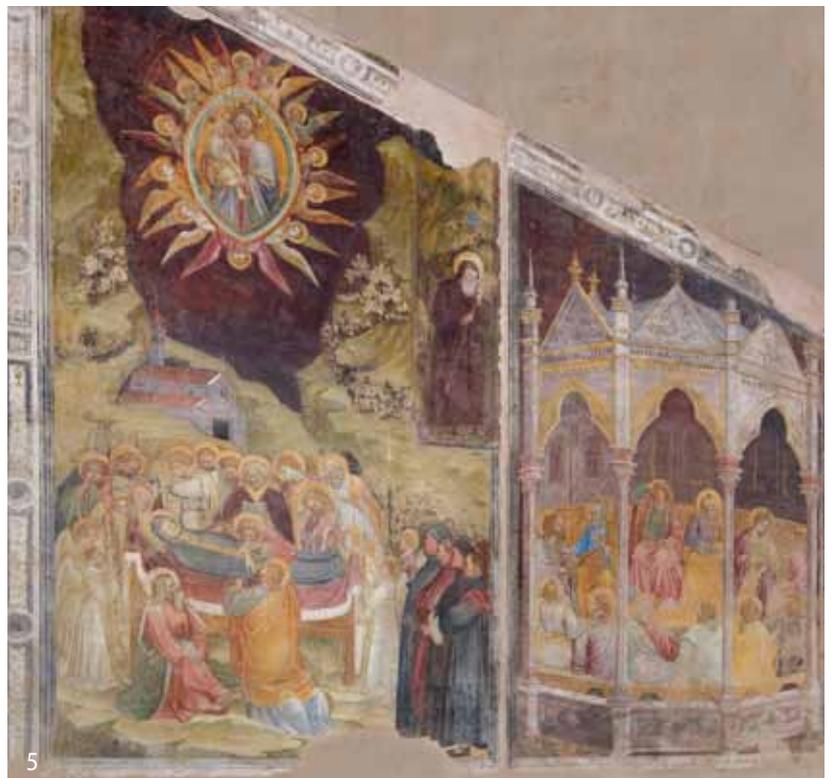
Giacomo e Antonio abate, esposto nella pinacoteca dei Musei Civici, in assenza nell'Oratorio di uno spazio sufficiente alla sua sistemazione.

Anche se si tratta di ipotesi attualmente messa in discussione, alcuni studiosi ritengono che un complesso di tavole del pittore Michele Giambono (Venezia, notizie dal 1420 al 1462), delle quali quattro conservate ai Musei Civici, potessero costituire un fastoso polittico originariamente eseguito per l'altare maggiore della chiesa e poi disperso.

Sopra l'arco di accesso alla Cappella di S. Maria è affrescata una *Deposizione*; in un angolo, al di sotto, si trova una bella ma frammentaria figura di *San Paolo*, pitture del secolo XVI variamente palleggiate nell'attribuzione tra Domenico Campagnola e il suo sodale Stefano dall'Arzere.

La recente riapertura al pubblico, ha riproposto l'accesso da quella che era stata la facciata della chiesa. Si entra in uno spazio, ora scoperto, occupato in passato dalla navata, consentendo di porre in essere un ingresso adeguato per l'accoglienza del pubblico. La percezione della Cappella di S. Maria, riproponendone l'accesso originario attraverso l'arco, è senz'altro migliorata.

L'immediata attenzione manifestata dai visitatori subito dopo la riapertura ha confermato il vivo interesse nei confronti del



monumento, uno degli scrigni pittorici della Padova Trecentesca che, se pure defilato rispetto ai principali percorsi turistici cittadini, rientra a pieno titolo nel sito seriale costituito dagli affreschi cittadini del secolo XIV per il quale è in corso la procedura di riconoscimento nella World Heritage List dell'Unesco.

Jacopo da Verona, affreschi della Cappella di Santa Maria: Natale e Adorazione dei Magi (fig. 3); Ascensione (fig. 4); Pentecoste e Dormitio Virginis (fig. 5).



Pagine dipinte per Padova *Urbs picta*

di
Giordana
Mariani Canova

I libri del Trecento miniati a Padova e diffusi nelle biblioteche di tutto il mondo testimoniano l'alto livello culturale raggiunto dalla città.

Padova *Urbs picta* non solo sulle grandi pareti delle sue chiese e dei suoi palazzi, ma anche sulle pagine di quella straordinaria ricchezza di libri manoscritti che furono prodotti lungo tutto il Trecento per le comunità religiose e laiche, per gli uomini di pensiero e di fede, per la corte carrarese. Le grandi esperienze della pittura e il livello molto alto della cultura, con la conseguente ampia produzione di libri, portarono infatti con sé un fiorire della miniatura le cui testimonianze ci informano in modo esemplare sul gusto, sul pensiero e sui contatti sociali delle diverse istituzioni e delle diverse personalità. La grande varietà delle committenze che i libri miniati attestano e la circolazione dei miniatori ci dimostrano a loro volta come animatissimo e fortemente variegato fosse il tessuto sociale e culturale della città. Certo la miniatura a Padova nel Trecento fu sotto molti aspetti figlia della pittura, ma ebbe anche una gamma sua propria di manifestazioni che la rende un vivacissimo fatto a sé stante e, mentre i cicli pittorici rimastici sono indubbiamente superbi ma relativamente pochi, la miniatura ha manifestazioni più sommesse ma più capillarmente diffuse.

Come nella pittura i grandi protagonisti furono artisti venuti di fuori – il fiorentino Giotto, il toscano-lombardo Giusto dei Menabuoi, il bolognese Iacopo Avanzi, il veronese Altichiero – così anche nella miniatura, cui del resto gli stessi pittori non furono estranei, Padova seppe esprimere la sua vocazione ad essere città d'accoglienza capace di attirare maestranze esterne di grande spessore, plasmandole a sua immagine e dando loro i mezzi per realizzarsi nel più prestigioso dei modi. Mentre la miniatura bolognese del Trecento si esercita quasi esclusivamente su codici litur-

gici e giuridici e mentre quella lombarda interviene soprattutto sui libri liturgici e su raffinati manoscritti di corte, come i libri d'ore, quella padovana risponde a una straordinaria varietà di argomenti che vanno dalla liturgia alla devozione privata, ai classici latini, ai romanzi e ai poemi volgari, alle opere della cultura umanistica, ai testi di diritto e a quelli scientifici, di astronomia, di botanica e di medicina, alle cronache storiche, all'araldica. Ne nasce così il ritratto di una città ricca di interessi dove la committenza del libro di lusso doveva essere fitta, ricca e variegata.

Nella prima metà del secolo comunque furono soprattutto gli espertissimi miniatori bolognesi a recare il loro apporto all'ambiente padovano, restando per altro a loro volta fortemente contagiati da quanto vedevano in pittura e soprattutto dalla grande lezione di Giotto nella cappella degli Scrovegni e nel Palazzo della Ragione. Le rivoluzionarie imprese del sommo pittore fiorentino ebbero infatti immediata risonanza nel mondo del libro a Padova. È ben noto come già a partire dal primo decennio del secolo, appena a ridosso della cappella già terminata nel 1305, sia stata realizzata l'innovativa serie degli Antifonari della cattedrale (Padova, Biblioteca Capitolare, mss. B14, B15, B16, A15, A16) caratterizzata da un giottismo scabro e ancora un poco impacciato, ma comunque direttamente derivante, anche nell'iconografia, da quello degli affreschi dell'Arena. Se ad eseguirli sia stato quel *Gerarducius*, cui nel 1306 già erano stati affidati dai canonici i fondi per la realizzazione dei corali, o uno sconosciuto miniatore, magari bolognese, è ancora incerto.

Se queste esperienze sono ben note, è stata invece da poco rivelata la *patavini-*

tas di uno straordinario *Offiziolo* (fig. 1) oggi in collezione privata, primo completo libro d'ore composto e miniato in Italia, che Francesco da Barberino, geniale personalità di notaio e di scrittore fiorentino, di grande cultura e fortemente interessato alle arti figurative, fece eseguire per sé durante un suo soggiorno padovano collocabile tra il 1304-5 e il 1309. Come confessa nei suoi *Documenti d'amore* scritti poco dopo in Francia, egli certo attese a dettarne il piano iconografico, ricco di straordinarie invenzioni e di complesse allegorie, intervenendo forse anche nel disegno che si intravede sottostante alle miniature, visto che, sempre nei *Documenti*, egli si manifesta anche abile disegnatore. Appunto per questa sua renitenza ad usare i pennelli e per il suo amore per gli effetti di alta qualità stilistica, egli dovette chiamare ad operare nel suo libretto, con oro e preziosi colori, dei raffinatissimi maestri bolognesi, forse giunti in città a suo servizio visto che in gioventù egli aveva soggiornato a lungo a Bologna. Essi mostrano di avere operato con quel patetismo sentimentale e con quel pittoricismo che è tipico della scuola bolognese di tardo Duecento, ma nella dilatazione delle figure, si riconducono alla lezione della cappella degli Scrovegni, come ben si vede per esempio nella *Annunciazione* (fig. 1). Al tempo stesso il brio e la cortesia che percorrono tutta l'illustrazione suggeriscono una sensibilizzazione sulla miniatura francese, certo non ignota a un uomo di raffinatissima cultura come Barberino cui la letteratura francese doveva essere familiare e che dalla Francia doveva avere tratto del resto l'idea di crearsi un libro d'ore. Straordinaria, per la sua forza monumentale e per la sua cortesia, la miniatura finale a doppia pagina, opera di un grande maestro, nella quale una nobile figura di donna, forse personificazione della Grazia, scoccando mortali frecce dal suo arco, libera da una misteriosa fiera, simbolo del Male, il Barberino inginocchiato di fronte a lei come umile vassallo. Forse che Giotto stesso avrebbe potuto operare in queste pagine finali per il suo amico toscano presente a Padova e certo uso a frequentare la nuova cappella? Personalmente non lo escluderei.

Il Maestro degli Antifonari della cattedrale da parte sua dovette lavorare in seguito anche per la cultura padovana laica. A lui mostra infatti di spettare l'illustrazione di un *Roman de Troie* di Benoît de Saint-Maure (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 2571) che rientra nel gusto per la letteratura cavalleresca francese, tipico dell'ambiente veneto e più in generale padano di quel momento, nello stesso tempo rispecchiando quel culto per il mondo antico, e in particolare per la storia troiana di cui Antenore, mitico fondatore di Padova, era stato eroe, che il precocissimo protoumanesimo padovano in modo così appassionato coltivava. Allo stesso maestro o almeno alla stessa bottega spetta una *Divina Commedia* oggi alla British Library (ms. Egerton 943, fig. 2). Già si profilava così la dimensione laica della miniatura



1. *Offiziolo* di Francesco da Barberino, *Annunciazione*, Collezione privata, f. 43v-44r.

2. Dante, *Divina Commedia*, Inferno, IX, Ingresso alla città di Dite. Londra, British Library, ms. Egerton 943, f. 18r.

trecentesca patavina, destinata ad avere in seguito larga fortuna caratterizzandosi in particolare per una spiccata attenzione al volgare.

Trova espressione nella miniatura anche la scienza padovana di primo Trecento e più specificamente quella cultura astrologica che, diffusa dall'insegnamento di Pietro d'Abano, fu a monte delle perdute pitture di Giotto nel Palazzo della Ragione. Intonati ad un delicato giottismo, affine a quello dei pittori riminesi, a più riprese attivi a Padova nel primo quarto del Trecento, sono infatti i disegni del ben noto *Liber introductorius* di Michele Scoto (Monaco, Staatsbibliothek, ms. Clm 10268) che interpretano, in chiave moderna un immaginario astrale di antica origine.

Alla linfa bolognese attinsero nel Trecento anche le più importanti comunità patavine degli ordini mendicanti che dovettero intrattenere fortissimi rapporti con quello che in quel momento era il faro della cultura giuridica e teologica in Italia settentrionale e cioè Bologna con i suoi grandi conventi di San Domenico, di San Francesco e di San Giacomo degli agostiniani, tutti sede di importanti *studia* ai quali quelli dei conventi patavini non potevano mancare di fare riferimento. In ambiente laico sappiamo poi come frequentissimi fossero gli scambi di professori e studenti tra Bologna e Padova.

Una personalità bolognese certamente presente già nel secondo decennio a Padova è quella di Nerio, un miniatore che si riconosce stilisticamente legato alla tradizione illustrativa duecentesca felsinea, ma che appare anche fortemente toccato dalla pittura di Giotto. Egli sottoscrive l'illustrazione di un Giustiniano, *Codex* (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 8941) che, appunto per il suo forte giottismo potrebbe essere stato fatto a Padova, costituendo una delle rare testimonianze di miniatura giuridica condotta presso lo Studio patavino. A Nerio spettano anche le iniziali di un precocissimo Cicerone, *Opera* (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, ms. Gud. Lat. 2) che lo rivela vicino all'ambiente del protoumanesimo padovano. Sua una iniziale con la figura di san Luca in un *Lezionario* dei benedettini di Santa Giustina (Berlino, Staatliche Bi-



liothek, ms. Lat. 489) contenente le vite dei santi patroni dell'abbazia.

Grande fu nel Trecento il prestigio della basilica e del convento del Santo, dilettissimi ai carraresi. In tale momento di grande splendore la comunità francescana sentì l'esigenza di realizzare, presumibilmente tra la fine degli anni venti e i primi trenta, una nuova e ben nota serie di libri corali che sostituisse quella tardoduecentesca ormai fuori moda. La maggior parte dell'impresa venne affidata a maestri bolognesi e soprattutto a una grande personalità, che a suo tempo è stato proposto di identificare con quella del cosiddetto Illustratore, importante protagonista della miniatura felsinea, ma che a tutt'oggi rimane alquanto misteriosa. Tale maestro, con straordinaria fantasia bolognese ma anche con disteso volume di stampo giottesco, minì due prestigiosi Antifonari (Padova, Pontificia Biblioteca Antoniana. Corali *A* e *M*), mentre più tardi, verosimilmente, negli anni sessanta, addirittura Nicolò da Bologna, il maggiore maestro della miniatura bolognese nella seconda metà del secolo, intervenne con grande energia espressionistica in due Graduali antoniani (Corali *VII* e *XII*), introducendo a Padova l'uso di un inconfondibile ornato fogliaceo che, semplificato dai suoi seguaci, continuerà ad essere usato sino alla fine del secolo.

3. Stazio, *Tebaide*,
Compianto su Ofelte.
Dublino, Chester Beatty
Library, ms. W. 67, f. 68v.

Nell'ambito della miniatura laica durante la prima metà del Trecento continua ad avere successo l'illustrazione dei romanzi francesi, soprattutto di argomento troiano, come dimostrano l'eccezionalmente ricco *Roman de Troie* della Biblioteca Nazionale di San Pietroburgo (ms. fr. F. v. XIV 3) e quello della Bibliothèque Nationale di Parigi (ms. fr. 872), recentemente attribuiti a Padova e cui a mio modo di vedere va accostata anche la parigina *Histoire Universelle* (ms. fr. 686). Sempre in chiave cavalleresca è figurato anche il ben noto *Livio* padovano oggi alla Biblioteca Apostolica Vaticana (Arch. San Pietro C132).

Se durante la prima metà del Trecento e fino all'inizio degli anni settanta protagoniste della committenza a Padova furono le comunità religiose e il mondo della cultura, nell'ultimo trentennio del secolo, con il crescere della potenza carrarese, si assiste al fiorire di una illustre miniatura di corte e, con l'arrivo di Giusto dei Menabuoi e di Altichiero, tocca al linguaggio della pittura giunta di Lombardia e di Verona animare le pagine *pictae* dei lussuosi libri eseguiti per la corte. Emerge in questo ambito, come è ben noto, l'esemplare di dedica a Francesco I da Carrara del *De viris illustribus* del Petrarca, completato e scritto di sua mano nel 1379 da Lombardo Della Seta, segretario di Petrarca, che oggi si conserva alla Bibliothèque Nationale di Parigi (ms. Lat. 6069 F) essendo stato requisito con tutta la biblioteca carrarese dai Visconti nel 1388 e poi con tutta quella viscontea da Francesco I di Francia nel 1499. Esso, dove lo stemma carrarese risulta abraso e sostituito con quello visconteo, si apre con uno splendido dittico, realizzato a penna da Altichiero stesso, che mostra sul verso della prima pagina il ritratto, evidentemente postumo, di Petrarca e sul recto della pagina opposta il *Trionfo della gloria carrarese*. Il ritratto del poeta riflette quelli presenti negli affreschi di Altichiero nella cappella di San Giacomo e nella cappella di San Giorgio al Santo, mentre il *Trionfo della gloria* ha, in micrografia, un largo impianto quale potrebbe essere quello di un affresco. Personalmente suppongo che la figura della gloria librata in cielo su un cocchio tirato da due cavalli alati riprenda liberamente quella che doveva essere l'im-



4. Giusto dei Menabuoi, *Cavaliere dell'Apocalisse*. Padova, Battistero del Duomo.

magine del Sole sul suo cocchio nei manoscritti astrologici e forse nelle pitture astrologiche di Giotto nella Sala della Ragione. Gemello è il *Trionfo della gloria* realizzato da Altichiero *in grisaille* su fondo blu in un altro esemplare carrarese del *De viris illustribus* (ms. Lat. 6069 I) e datato 1381 è un compendio dell'opera (ms. Lat. 6069 G) con una grande vignetta raffigurante *Il toro carrarese vittorioso sul leone marciante* e pure attribuibile ad Altichiero. Tutti recano un inconfondibile ornato acantaceo corrispondente a quello realizzato in alcuni corali del Santo dai seguaci padovani di Nicolò da Bologna e che doveva essere proprio della bottega attiva per la corte carrarese: con esso vennero infatti decorati appunto da tale bottega anche alcuni dei manoscritti della parte della biblioteca di Petrarca giunta in eredità a Francesco e oggi pure conservata a Parigi.

Benchè in passato non sia stata in grado di avanzare una attribuzione precisa per la splendida *Tebaide* di Stazio oggi alla Chester Beatty Library di Dublino (ms. W. 76, fig. 3), assegnata a suo tempo al bolognese Jacopo Avanzi, mi sentirei oggi di riferirne le ampie e superbe vignette, in *grisaille* su fondo blu, a Giusto dei Menabuoi, il grande pittore di origine toscana giunto da Milano a lavorare a Padova già all'inizio degli anni settanta. Mi sembra infatti che la *Tebaide*, nella sua salda struttura formale, nella sua complessa e sicura orchestrazione scenografica, nella sua controllata eppur squisitissima eleganza, nella nobiltà intensa e drammatica del sentire, in realtà non si accordi con la più acre pittura di Jacopo Avanzi, ma si intoni appunto con il lin-

guaggio grande di Giusto quale ci appare soprattutto nel Battistero della Cattedrale. Si veda per esempio come la sfilata delle spose nel *Matrimonio di Tideo e Polinice* (f. 13v) richiami il gruppo di Fina Buzzacarini e delle sue dame nella *Nascita del Battista* e come la disperazione delle madri tebane che piangono i loro figli morti in battaglia (f. 27r), lo strazio di Isifile per la morte del suo bambino Ofelte (f. 54v) e il compianto su di lui (f. 68v; fig. 3) richiama alla mente la gestualità drammatica delle madri nella *Strage degli innocenti*; così i cumuli dei corpi dei tebani uccisi (ff. 129v, 159v) ricordano quello degli annegati nel *Diluvio universale* e infine l'impeto dei guerrieri coinvolti nelle furiose battaglie equestri del poema (fig. 3) trova ben rispondenza in quello dei guerrieri dell'Apocalisse nell'absidiola del Battistero (fig. 4). Infine le iniziali finemente decorate alla francese parlano a favore di un artista consapevole della Lombardia quale era Giusto.

Se quella della *Tebaide* è una aristocratica miniatura di corte, condotta nello spirito della grande pittura murale, opera di carattere apparentemente più popolare è la celebre *Bibbia istoriata padovana*, oggi divisa tra l'Accademia dei Concordi di Rovigo (ms. 212), dove si conservano la Genesi e il Libro di Ruth, e la British Library di Londra (ms. Add. 15277) dove si trovano l'Esodo, il Levitico, i Numeri, il Deuteronomio e Giosuè. Si tratta, come è noto, di un libro in cui ogni pagina è interamente *picta* recando quattro vignette rappresentanti episodi della creazione e della storia più antica del popolo eletto, accompagnate da brevissime didascalie esplicative in volgare padovano che ne spiegano il soggetto. Le vicende del popolo ebraico sono evocate, da un maestro principale e da altri della stessa bottega, come quelle di una civiltà rurale e artigiana quale era quella padovana del secondo Trecento con le sue attività agricole, i suoi mestieri, le sue botteghe, la sua vita sociale incentrata soprattutto sulla sessualità, sui matrimoni, sulla fecondità, ambientandosi entro la campagna o entro la modestia dei 'casoni' di legno. Invece che una *urbs picta* è una *rus picta* che spesso si presenta davanti ai nostri occhi, anche se non mancano episodi di più elevata vita sociale come nel caso di due delle storie



5. Altichiero, *Sogno di Carlo Magno*. Padova, Basilica del Santo Cappella di san Giacomo.

di re Abimelech (fig. 6) che riprendono direttamente la scena del *Sogno di Carlo Magno* (fig. 5) e del *Consiglio della corona* nella cappella di San Giacomo di Altichiero al Santo. Alla bottega della Bibbia istoriata sono stati riferiti anche gli Antifonari della collegiata di Santa Giustina di Monselice (Padova, Biblioteca Capitolare, ms. E 18-20, E 22-23).

Con il 1390, dopo la dura sconfitta inferta a Francesco I dai Visconti, iniziava la signoria di Francesco Novello da Carrara e si avviava una nuova stagione della miniatura carrarese imperniata ora su una glorificazione della casata, tanto più necessaria quanto più grave era la crisi politica attraversata e quella che minacciosa si avvicinava. Ed ecco allora il *Liber cimeriorum* (Padova, Biblioteca Civica, ms. B.P. 124/XXII) dove sono rappresentati i cimieri di cui i diversi signori carraresi usavano accompagnare lo stemma della casata, per distinguersi gli uni dagli altri, e nel quale vediamo riflettersi quel gusto araldico che è attestato dai brani di affresco superstiti del castello e della reggia dei Carraresi. Ed ecco di Pier Paolo Vergerio il *De principibus carrariensibus et gestis eorum* (Biblioteca Civica, ms. B.P. 158) dove al racconto delle gesta di ogni carrarese fa riscontro la sua immagine a tutta pagina realizzata in monocromo verde come sappiamo essere

stata affrescata una delle sale della reggia dei da Carrara.

Nell'estremo Trecento la miniatura padovana mostra di avere operato una nuova svolta uscendo dall'ossequio della pittura veronese in città per avviare un discorso più autonomo e fondato soprattutto sull'attenzione a quanto di nuovo si andava facendo in ambito bolognese ad opera di quel miniatore che si usava chiamare Maestro delle Iniziali di Bruxelles e che ora è stato riconosciuto come Giovanni di fra Silvestro. Al linguaggio fluido e dinamico, bizzarro e fortemente espressivo di tale miniatore, che ama l'uso di sfrenate *droleries* sui margini delle pagine, si ispirano sia la *Novella super Decretalium*, codice giuridico datato 1396 (Biblioteca Capitolare, ms. A5) ed eseguito per il cardinale padovano Francesco Zabarella, sia le minuscole vignette monocrome con *Episodi della vita di Cristo* dei *Quattro evangelii congregati in uno* di Iacopo Gradenigo (Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, ms. 78 C 18) con data 1399. Ambedue i codici sono stati attribuiti a un miniatore detto appunto Maestro della Novella e sulla stessa scia, ma in chiave più sommessata, si collocano le grandi vignette della *Cronaca carrarese* (Venezia, Biblioteca Marciana, ms. Lat. X, 381=2802) dove i fatti della storia carrarese sono rappresentati con una complessa scenografia quasi da micrografiche pitture murali, e in chiave simile va letta anche l'illustrazione di una bella *Divina Commedia* (Padova, Biblioteca del Seminario, ms. 67).

Chiude l'epoca carrarese il famoso *Erbario carrarese* (Londra, British Library, ms. Eg. 2020) che faceva parte della biblioteca di Francesco Novello da Carrara, come attestano la splendida pagina d'apertura che reca gli stemmi e gli emblemi dell'ultimo signore di Padova e la voce di un parziale elenco dei suoi libri steso nel 1404 che menziona un *Liber aggregà de Serapiom*, sintesi in volgare padovano di un trattato di farmacologia botanica del medico arabo Serapione, vissuto nel XII secolo. In effetti tale è il testo, sottoscritto da uno sconosciuto frate Filippo degli Eremitani, che potrebbe essere stato anche il traduttore dal latino oltre che il calligrafo, e le immagini delle piante che accompagnano



6. Bibbia istoriata padovana, *Il sogno di Abimelech*. Rovigo, Accademia dei Concordi, ms. Silv. 212, f. LXXXVII.

i testi sono, per la prima volta in Europa dopo l'antichità, tratte dall'osservazione diretta: segno esemplare dell'eccellenza della cultura scientifica padovana trecentesca e del suo prestigioso futuro. □

Nota bibliografica (dopo il 2000).

F. Toniolo, *Il libro miniato a Padova nel Trecento*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di F. Toniolo e G. Valenzano, Venezia 2007, pp.105-151; Ead., *Il Maestro degli Antifonari di Padova. Prassi e modelli*, in *Medioevo: le officine*, Milano 2010, pp. 549-562; Ead., *Frati, maestri e libri miniati a Padova tra XIII e XV secolo. La biblioteca dei frati agostiniani del convento degli Eremitani di Padova*, in *Medioevo: i committenti*, Milano 2011, pp. 578-599; Ead., *La ricostruzione della facies miniata dei manoscritti delle biblioteche conventuali padovane: metodi, acquisizioni e problematiche della ricerca*, in *Il libro miniato e il suo committente. Per la ricostruzione delle biblioteche ecclesiastiche del Medioevo italiano (secoli XI-XVI)* a cura di T. D'Urso, A. Perriccioli Saggese, G.Z. Zanichelli, Padova 2016, pp. 427-450; *Splendore nella regola. Codici miniati da monasteri e conventi nella Biblioteca Universitaria di Padova*, a cura di F. Toniolo e P. Gnan, *Catalogo della mostra*, Padova 2011; P.L. Bagatin, *Mecenatismo in Polesine*, Treviso 2009; *I manoscritti miniati della Biblioteca Capitolare di Padova, I, I manoscritti medievali e protorinascimentali della chiesa padovana e di altra provenienza*, a cura di G. Mariani Canova, M. Minazzato, F. Toniolo, Padova 2014 (con saggio introduttivo di G. Mariani Canova); C. Ponchia, *Frammenti dell'Aldilà. Miniature trecentesche della Divina Commedia*, Padova 2015; G. Mariani Canova, *L'Officium di Francesco da Barberino e le sue figure: libro di devozione, diario dell'anima, palestra di stile*, in *Officium di Francesco da Barberino*, a cura di S. Bertelli et alii, Roma 2016, pp. 63-104; *La bellezza nei libri. Cultura e devozione nei manoscritti miniati della Biblioteca Universitaria di Padova*, a cura di C. Ponchia, *Catalogo della mostra*, Padova 2017.

Padova *Urbs musicae*

di
Antonio Lovato

L'eccellenza musicale della città tra sacro e profano: l'*Ars nova* da Marchetto a Johannes Ciconia.

Ad aprire il Trecento musicale padovano sono due sontuose serie di Antifonari e Graduali della cattedrale (Archivio Storico Diocesano) e del Santo (Biblioteca Antoniana), scritti, miniati e notati per cantare l'Ufficio delle Ore e le Messe dell'intero anno liturgico. Decorati sotto la spinta della nuova e rivoluzionaria "maniera" pittorica inaugurata da Giotto, questi libri di coro attestano la definitiva adesione della Chiesa padovana alla riforma liturgica romano-francescana, secondo la *abbreviatio* predisposta da Aimone di Faversham mentre era lettore di filosofia nel convento del Santo. Il superamento del *modus vetus*, cioè dell'antica liturgia romano-franca, non ha significato, però, l'abbandono incondizionato di un ricco patrimonio di testi intonati, puntualmente indicati nel *Liber ordinarius* della cattedrale (Archivio Storico Diocesano) che fotografa la prassi liturgico-musicale in uso a Padova fino all'ultimo scorcio del sec. XIII. Erano destinati a persistere, infatti, sia la consuetudine delle polifonie semplici, cioè l'arte di biscantare le melodie liturgiche improvvisando una seconda voce («secundare») sopra o sotto il *cantus prius factus*, sia un considerevole lascito di canti particolari, a una e due voci, per le processioni e gli uffici drammatici, che si continuava a rappresentare nelle principali festività religiose coinvolgendo tutta la città. Stando ai due Processionali della cattedrale (Archivio Storico Diocesano), questa tradizione densa di implicazioni performative risulta ancora viva tra la fine del sec. XIV e gli inizi del XV, aggiornata e rinvigorita dall'innesto di nuove intonazioni, monodiche e polifoniche.

Qualcuna di queste composizioni, come l'antifona a due voci *Ave gratia plena*, è attribuita al teorico e compositore Marchetto da Padova che occupa una posizione centrale nelle vicende musicali di inizio Trecento. *Magister cantus* della cattedrale almeno tra il 1305 e il 1308, con il compito

di «docere scolares cantare» e di prendersi cura degli *organa magna*, scriverà il *Lucidarium* (1309/19): un trattato sul canto piano della liturgia che considera i suoni non solo per le relazioni con le leggi del numero e delle proporzioni, ma finalmente anche per le loro caratteristiche fisiche. È un mutamento di prospettiva già annunciato da Pietro d'Abano, medico, filosofo e astronomo che nel *Conciliator* e, ancor più, nell'*Expositio Problematum Aristotelis* (1303/10), descrive gli effetti del suono la cui qualità si deve misurare a partire dalle sensazioni che l'udito riceve attraverso l'ascolto. Derivata dalla teoria aristotelica del tempo («mensura motus»), questa dottrina si riflette nel *Pomerium* (1321/26), un trattato di *musica mensurabilis* in cui Marchetto non solo espone un sistema di notazione italiana che si differenzia da quello francese nella sua proposta di ripartizione ternaria e binaria del ritmo e delle durate temporali, ma giunge a riconoscere nel suono un veicolo di espressioni del pensiero che, tradotto in segni scritti, attraverso il linguaggio delle note comunica la propria valenza concettuale non diversamente dal linguaggio delle parole.

Sono esempi di questa innovativa scrittura musicale i mottetti celebrativi attribuiti a Marchetto da Padova, come quelli conservati in un frammento del monastero benedettino di S. Giorgio Maggiore a Venezia: *Cetus inseraphici / Cetus apostolici*, a tre voci, un possibile elogio rivolto al Capitolo della cattedrale di Padova; *Ave corpus sanctum / Adolescens protomartir*, a quattro voci, scritto in occasione della visita annuale che, la sera di Natale e il giorno seguente, il doge Francesco Dandolo (1329/39) e il suo seguito compivano per venerare le spoglie di s. Stefano presso l'abbazia di S. Giorgio Maggiore, dove venivano ricevuti dall'abate Morando. L'intento encomiastico si manifesta chiaramente nel tono declamatorio attraverso il



1. *Quem quaeritis in presepe pastores dicit.*
Tropo iniziale del dramma liturgico per la festa di Natale, Padova, Archivio Storico Diocesano, C 55, f. 1r.

2. Marchetto da Padova, *Pomerium*. Epistola di dedica a Roberto d'Angiò, Milano, Biblioteca Ambrosiana, D 5 inf., f. 78r.

quale i nomi del doge e dell'abate emergono con decisione all'interno della trama polifonica che si sviluppa in due sezioni tra loro esattamente simmetriche.

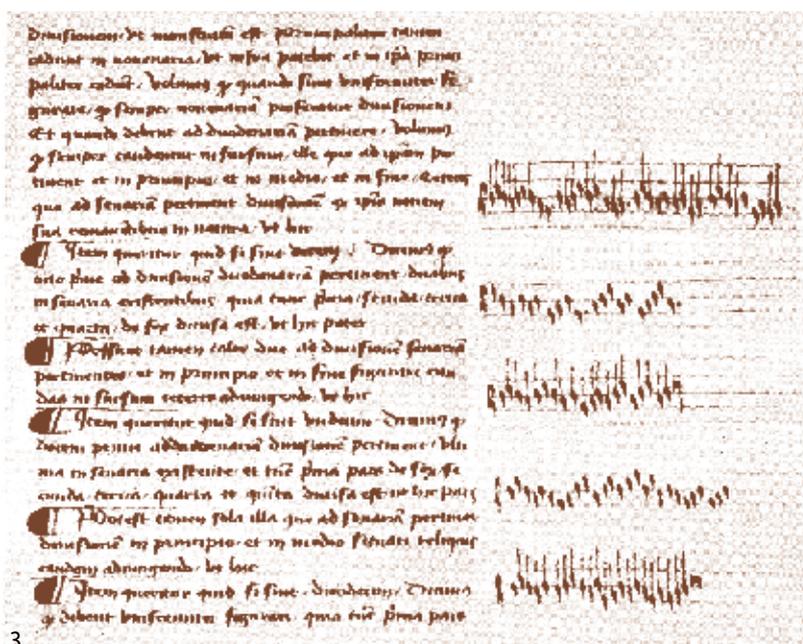
Ancor più significativo è il mottetto a tre voci *Ave regina celorum / Mater innocentie / [Ite missa est]* (Oxford, Bodleian Library), che include un doppio acrostico: il saluto angelico, *Ave Maria gratia plena*, con un tropo di interpolazione nella voce del *triplum*, e il nome del compositore, *Marcum paduanum*, nella voce del *duplum* che canta un ritmo devoto. Il mottetto ha la prerogativa di proporre più testi da eseguire in canto simultaneamente, creando un prodotto sonoro di alto livello concettuale, la cui comprensione è però assicurata dalla struttura isoritmica che governa la musica. Infatti lo sviluppo melodico delle due voci superiori dipende da quello della voce al grave (*tenor*), in cui un'intonazione conosciuta viene riproposta a più riprese (*colores*), suddivisa in frasi che presentano le stesse proporzioni ritmiche e temporali (*taleae*). Con simili accorgimenti retorici, introdotti per dare risalto a singole parole o incisi testuali, l'ascoltatore viene guidato nella identificazione di messaggi plurimi, condensati in una struttura complessa che la polifonia riesce a dipanare con una forza comunicativa superiore a quella del

semplice linguaggio verbale. Considerati i testi, è possibile che Marchetto abbia composto questo mottetto per l'inaugurazione dell'oratorio di Santa Maria della Carità affrescato da Giotto, nella ricorrenza dell'Annunciazione (25 marzo 1305). Padova celebrava questa festa con una solenne processione, religiosa e civile al tempo stesso, che dal Palazzo della Ragione si snodava fino all'Arena dove aveva luogo la sacra rappresentazione di «Maria et angeli», molto probabilmente l'*Offitium in die Annuntiationis* notato nei due Processionali della cattedrale. C'è chi ha posto in relazione la struttura isoritmica del mottetto di Marchetto con il programma decorativo realizzato da Giotto nella cappella degli Scrovegni, intravedendo un nesso nella comune ripartizione numerica e proporzionale degli elementi musicali e decorativi. In questo caso si verificherebbe la traduzione sonora dell'apparato iconografico, per cui la musica renderebbe udibile ciò che è visibile: come in un linguaggio multimediale, le note si integrano con le parole e le immagini in una «messa in scena sonora», dove le enunciazioni non si limitano a significare un episodio, ma coincidono con l'evento stesso di cui rendono percepibili i molteplici significati.

L'importanza raggiunta dal mottetto in

lingua latina è indice del ruolo che la società e la cultura del tempo attribuivano alla musica, la cui funzione però non rimase circoscritta alle auliche composizioni destinate a celebrare occasioni ufficiali o personaggi illustri. Nella prima metà del Trecento Padova partecipa all'affermazione dell'*Ars nova* italiana, originale manifestazione di musica polifonica a due o tre voci su testi in lingua volgare con temi profani. È una forma d'arte in cui il nuovo sistema di notazione sottende procedimenti compositivi meno elaborati di quelli francesi nell'uso del contrappunto, a favore del trattamento melodico delle voci. Gli esponenti più noti del nuovo linguaggio musicale, Jacopo da Bologna, Giovanni da Cascia (Firenze) e Maestro Piero, hanno intonato testi metrici nelle principali forme della poesia di corte (in particolare madrigale, ballata, caccia) descritte nel trattato *Summa artis rithmici vulgaris dictaminis* (1332) di Antonio da Tempo. Questo giudice padovano, il quale apprezzava la «pulchram sonoritatem» del madrigale e riteneva necessario che il «cantus consonet verbis», ha dedicato il proprio trattato ad Alberto della Scala, amante della musica e delle arti, signore di Padova tra il 1328 e il 1337. A lui e ai suoi rapporti con la città sono riconducibili diversi componimenti, in prevalenza di argomento amoroso, spesso raggruppati in cicli connessi a tematiche ricorrenti, fatti concreti e donne dai nomi occultati sotto forma di *senhal*. In alcuni casi compaiono precisi riferimenti alle Iguane (o Eguane), mitiche ninfe dei Colli Euganei, come nei madrigali *Piançe la bella Iguana* e *Nascoso el viso stava fra le fronde*, entrambi tramandati dal codice “Rossi” (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana), o *Sì come al canto della bella Iguana*, occasione di un *certamen* musicale tra Maestro Piero e Jacopo da Bologna, copiato in più fonti posteriori tra le quali il celebre codice fiorentino “Squarcialupi” del sec. XVⁱⁿ (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana).

Anche il madrigale *Dal bel castel se parte de Peschiera* (pure notato nel codice “Rossi”) sembra rivolto ad Alberto della Scala in occasione di una probabile visita del fratello Mastino II quando egli era ancora residente in Padova. Raccolto in vari manoscritti conservati a Firenze (Biblioteca nazionale; Biblioteca Medicea Laurenziana), Roma (Biblioteca Apostolica



Vaticana), Parigi (Bibliothèque nationale, codice “Reina”), Londra (British Library) e nel frammento di Ostiglia (Opera Pia Greggiati) è, invece, sopravvissuto un gruppo di intonazioni polifoniche, da porre sempre in relazione con la signoria scaligera e i suoi possedimenti. Vi si fa riferimento a una donna il cui nome, “Anna”, è celato tra le sillabe di parole diverse nei madrigali che formano il cosiddetto “ciclo del perlaro” (o “bagolaro”): *Apress’un fiume chiaro, A l’ombra di un perlaro, O perlaro gentil se dispogliato, Un bel perlaro vive sulla riva, O dolce apress’un bel perlaro fiume*.

Nella seconda metà del sec. XIV Padova diventa uno dei centri principali della produzione arsnovistica italiana, le cui caratteristiche sono annunciate dal madrigale anonimo di contenuto astrologico *L’antico dio Biber fra sette stelle*, copiato nel codice “Rossi”. La composizione combina versi italiani e francesi, un accostamento bilingue che è proposto anche dalla veste musicale poiché in corrispondenza del testo italiano la voce superiore canta con ritmo regolare una melodia fluida, mentre la musica che intona i versi francesi si distingue per gli elementi tipici della polifonia d’oltralpe, come il ritmo frastagliato, l’*hoquetus* (intreccio spezzettato delle parti con effetto singhiozzo) e il trattamento complementare delle voci. Questa commistione di scrittura italiana con elementi

3. Marchetto da Padova, *Pomerium*. Parte II, Libro I, Trattato settimo: divisione e durata delle note, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, 5322, f. 93r.



4a



4b

4a-b. Bartolino da Padova, *La douce çere d'un fier animal*. Madrigale in francese con allusioni alla *Commedia* di Dante, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Med. Pal. 87 (Codice Squarcialupi), ff. 101v-102r.

stilistici della polifonia francese distingue anche la produzione del frate carmelitano Bartolino da Padova, esponente di spicco della seconda fase dell'*Ars nova*.

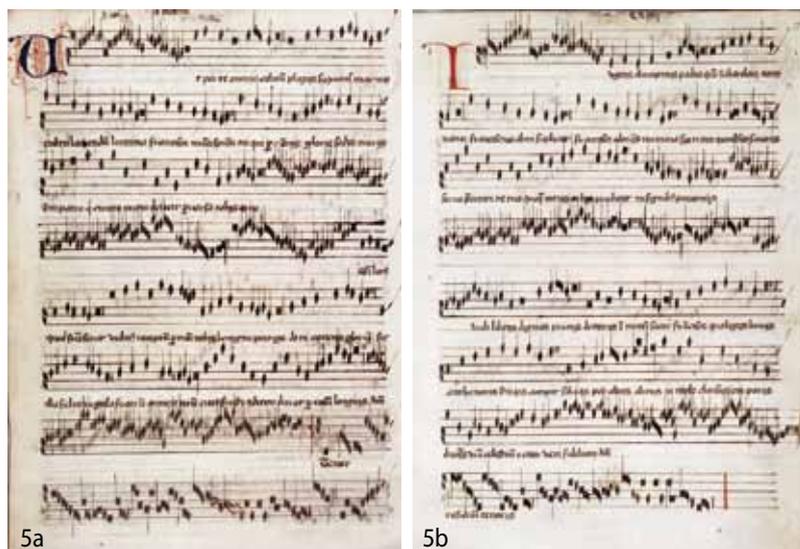
Residente nel convento del Carmine, Bartolino fu attivo tra il 1365 e il 1405 presso i signori da Carrara e, forse, anche a Firenze. *Il paradiso degli Alberti* di Giovanni da Prato lo ricorda quale «famoso musico», assieme al contemporaneo Francesco Landini considerato tra i massimi polifonisti del Trecento. Nel *Liber Solatii* Simone Prodenzani fa eseguire al protagonista cinque composizioni e alcuni «rondei franceschi» di Bartolino nella sera in cui a presiedere il racconto delle novelle è Marsilio di Santa Sofia, esule padovano. Di lui è rimasto un *corpus* di trentotto composizioni, sparse nelle principali fonti dell'*Ars nova* ivi compreso il codice “Mancini” (Lucca, Archivio di Stato; Perugia, Biblioteca Augusta). Ci sono madrigali dal tono aulico, che alludono ad episodi e personaggi storici, come *La fiera testa che d'uman si ciba*, in cui traspare l'avversità del musicista nei confronti dei Visconti, o *Alba colomba con suo verde rama* che allude all'emblema di Gian Galeazzo, giunto al potere nel 1385 con propositi di pace ed entrato vittorioso in Padova nel 1388. *Imperial sedendo fra più stelle*, invece, è un madrigale che parla del carro e del saracino con le ali dorate,

cimiero di Francesco Novello da Carrara nominato comandante dell'esercito imperiale nel 1401. Altri madrigali hanno una funzione cortese, come *Le aurate chiome nodose et avolte* e *Quel sole che nutrica 'l gentil fiore*, dove il nome della donna destinataria della composizione è nascosto fra le parole del ritornello (*El me convien catar in altro loco* = Catarina; *Hor sol in alto ciel di tua biltate* = Orsolina, figlia di Giovanni Dondi dall'Orologio). Nonostante il tono sentenzioso e moraleggiante, presentano un carattere cortese anche diverse ballate, tra le quali *La sacrosanta carità d'amore*, che si ritiene composta durante il soggiorno fiorentino (1368-71) dell'autore del testo, Giovanni Dondi dall'Orologio, medico e astronomo, amico del Petrarca e professore all'Università di Padova passato poi a Pavia al servizio dei Visconti. Bartolino ha intonato anche altri testi d'autore, come le ballate *Chi tempo ha et per viltà tempo aspecta*, scritta da Matteo Griffoni in occasione di una sua ambasceria a Padova (1391), nota sia in versione fiorentina sia padovana, e *Ama chi t'ama e sempre a buona fe'* che compare nelle *Croniche* (1400) di Giovanni Sercambi di Lucca.

La convivenza di due tradizioni polifoniche, italiana e francese, ancora evidente nell'opera di Bartolino, tende a risolversi in un unico nuovo linguaggio musicale nel

gruppo di settantuno brani musicali raccolti nei cosiddetti “frammenti padovani” di fine secolo XIV e inizio del XV. Sono fogli di guardia utilizzati per rilegare codici appartenuti alla biblioteca del monastero benedettino di S. Giustina, provenienti da cinque nuclei differenti, che ora si trovano distribuiti tra Padova (Biblioteca Universitaria), Oxford (Bodleian Library) e Stresa (Biblioteca Rosminiana). Almeno in parte sono da assegnare alla mano del monaco copista Rolando da Casale e, considerata la natura del contenuto, è verosimile siano stati scritti negli anni in cui l’abbazia fu retta da Andrea da Carrara (1397-1405). Assieme a sezioni dell’Ordinario della Messa, infatti, includono parti di mottetti, ballate e madrigali, con testi di argomento profano composti da autori italiani e d’oltralpe. Compagno i nomi di Jacopo da Bologna, Guillaume de Machault, Francesco da Firenze, Antonello da Caserta (Marot), Antonio Zacara da Teramo, Bernard de Cluny, Perneth, Engardus e Jacob Senleches, noti per le loro composizioni che trovano concordanza in altre fonti italiane ed europee. Nei frammenti di S. Giustina, invece, hanno la prima e finora unica testimonianza le composizioni di alcuni musicisti locali semiconosciuti, ulteriore indizio però della polifonia prodotta e praticata a Padova: Graciusus de Padua intona a tre voci un *Sanctus*, un *Gloria* e la ballata *Alta regina de virtute ornata*; di Zaninus de Peraga de Padua, «il più magnifico e cortese dei chavalieri ch’avesse tuta la Lombardia», è la ballata a tre voci *Se le lagrime antique e ’l dolce amore* citata nel sonetto n. 48 del *Liber Saporecti* di Simone Prodenzani; infine, il *doctor grammaticae* Jacobus Corbus de Padua è l’autore della ballata *Amor m’ha tolto el cor*, sempre a tre voci.

Nei “frammenti padovani” figura anche una decina di composizioni del musicista Johannes Ciconia (Liegi, ca. 1370 - Padova, 1412), il maggiore artefice di quello stile polifonico internazionale che è l’esito della fusione finalmente raggiunta tra il linguaggio cantabile degli italiani e quello tecnicamente sofisticato degli “oltremon-tani”. I documenti attestano che nel 1401 Ciconia è cappellano in cattedrale dove l’anno successivo diventa mansionario e nel 1403 *cantor et custos*; per il suo incarico risulta regolarmente retribuito fino alla morte. In realtà, se si tiene conto delle



relazioni strette sia con il legato pontificio Filippo d’Alençon sia con Francesco Zabarella e, tramite loro, con la famiglia da Carrara, è da ritenere che il musicista fosse in rapporti con Padova prima ancora di assumere l’incarico in cattedrale. In ogni caso, alla città è dedicata una parte considerevole della produzione musicale di «Johannes Ciconia, cantor ecclesiae maioris Patav., quondam Johannis, de civitate Leodii provinciae Coloniae» che, soprattutto con i suoi mottetti in latino legati alla realtà padovana, scandisce le ultime fasi di una stagione culturale e musicale di eccezionale ricchezza creativa, conclusasi con le vicende cruciali che al potere della signoria da Carrara videro subentrare il dominio di Venezia (1405). Su un totale di tredici mottetti attualmente attribuiti a Ciconia, quasi tutti conservati nel ms. Q 15 di Bologna (Museo internazionale e Biblioteca della musica: una fonte del sec. XVⁱⁿ di origine veneta se non proprio padovana), otto celebrano la città e sue personalità eminenti, in particolare i vescovi Stefano da Carrara, Albano Michiel e Pietro Marcello, l’abate di S. Giustina Andrea da Carrara (frammentario) e il doge Michele Sten. *O Padua sidus preclarum* canta le eccellenze della città che ospitò il musicista durante l’ultimo periodo della sua vita e *O proles Hispanie* celebra sant’Antonio, il principale patrono di Padova. Al proprio protettore, Francesco Zabarella, Ciconia dedica invece due composizioni: *O doctorum principem / Melodia suavissima / Vir mitis* e *Ut te per omnes celitus*

5a-b. Johannes Ciconia,
*Ut te per omnes celitus /
Ingens alumnus Padue.*
Mottetto che celebra
Francesco Zabarella,
Bologna, Museo
Internazionale e Biblioteca
della musica, ms. Q 15,
ff. 289v-290r.



6. Giusto de' Menabuoi, *Paradiso*. Particolare con "angeli musicanti" (seconda fila dall'alto e ai lati della Madonna), Padova, Battistero.

/ *Ingens alumnus Paduae*. Nel rispetto di una forma poetico-musicale che era ancora attuale, alcuni mottetti sono isoritmici, quindi strutturati in sequenze musicali regolari e simmetriche ripetute più volte, altri adottano uno schema formale libero. In maggioranza sono politestuali, per cui le voci intonano contemporaneamente e con melodie distinte due o più testi, diversi ma tra loro coerenti per il significato che viene così sottoposto a un processo di *amplificatio* e di *repetitio* simultanea e variata. Il dedicatario è facilmente identificabile, anche quando non esplicitamente indicato, come pure il nome del musicista, perché in più occasioni il compositore è attento a dichiararsi, certo che la sua musica ha il potere di diffondere ovunque la fama della città e dei suoi uomini più importanti.

L'opera di Ciconia non fu solo musicale, e il trattato *De proportionibus* (1411) dimostra la vastità culturale di un compositore capace di grande perizia e arte perché in possesso di una profonda dottrina teorica. Sotto questo aspetto non fu da meno Prosdocimo di Beldomandi, il matematico, astronomo e medico padovano che nei propri scritti (specie nel *Tractatus practicae de musica mensurabili ad modum Ytalico-rum*, ultimato a Montagnana nel 1412) aggiornò il sistema di notazione già proposto da Marchetto da Padova quasi un secolo prima, teorizzando una scrittura mensurale mista in cui l'*ars ytalica* si fonde con l'*ars gallica*.

Gli studi scientifici degli ultimi anni hanno avviato la riscoperta e il recupero di questa straordinaria stagione musicale. Non mancano, inoltre, registrazioni e incisioni di ottime esecuzioni, filologicamente rigorose, che permettono di conoscere la ricca varietà di repertori apparentemente lontani nel tempo e apprezzare la loro bellezza. C'è, comunque, la possibilità per tutti di avvicinarsi a quell'affascinante mondo sonoro entrando nel battistero di Padova e godere lo spettacolo organologico che Giusto de' Menabuoi ha dispiegato all'interno del *Paradiso* affrescato nella cupola (1375/78). Qui il senso e la funzione che la musica aveva per gli uomini del Medioevo sono resi immediatamente visibili e quasi percepibili dalla schiera degli "angeli musicanti" con la loro teoria di strumenti musicali: organi portativi, arpa, citara, ghironda, limbuta, liuto (varie taglie), mandora, ribeca, salterio a pizzico (*canone*), cialamella, flauto doppio (*avena*), flauto con tamburo (*pipe and tabor*), zampogna, tromba doppia, nacaires (*naquara*), tamburello con sonagli, tamburo a clessidra. Per quanto intrisa di significati simbolici, allegorici e anagogici, questa rassegna consente a ognuno di scoprire e ammirare attraverso gli strumenti i modi e le forme musicali che, nel Trecento, scandivano il vissuto quotidiano, individuale e collettivo, della città di Padova.

□

Lionello Puppi



Il giorno 17 del settembre scorso si è spento presso la sua residenza di Conegliano Lionello Puppi, protagonista indiscusso della ricerca, insegnamento e divulgazione in ambito storico artistico e architettonico urbanistico. Nato a Belluno nel 1931, è stato professore ordinario di Storia dell'Architettura e dell'Urbanistica nell'Università di Padova e di Storia dell'Arte Moderna all'Università Ca' Foscari di Venezia, presiedendo il corso di laurea in Conservazione dei Beni Culturali, per diventare nel 2005

professore emerito di Metodologia della Storia dell'Arte. È stato membro del Comitato scientifico del Centro internazionale di Studi di architettura "A. Palladio" di Vicenza e direttore di importanti esposizioni d'arte a Castelfranco Veneto, Padova, Venezia, Lugano. Benché l'interesse per il Rinascimento veneto abbia costituito il filo rosso del suo impegno scientifico, le sue numerose pubblicazioni, anche tradotte in lingue straniere, spaziano su problematiche storiche e metodologiche dell'arte in Europa e in America latina che vanno dal XIII al XX secolo.

La Rivista *Padova e il suo Territorio* lo ricorda soprattutto per il suo soggiorno padovano, proficuo per le molte pubblicazioni dedicate alla Città e per l'insegnamento nella nostra Università, dove ha diretto l'Istituto di Storia dell'Arte e la Scuola di Perfezionamento in Storia dell'Arte. Tanto da poterlo considerare non soltanto padovano "d'adozione" e meritevole del Sigillo della Città, conferitogli nel 2014.

La sua bibliografia infatti, che assomma oltre millecento titoli tra volumi e saggi pubblicati nelle maggiori riviste scientifiche internazionali, presenta un elevato numero di interventi dedicati ai più importanti monumenti di Padova e provincia, e agli artisti più prestigiosi che vi hanno operato.

Tra questi testi ci limitiamo a ricordare la *Guida alla città di Padova - arte e storia tra vie e palazzi*, redatta assieme a Giuseppe Toffanin nel 1983, che con i suoi dieci itinerari è ancora oggi un utile strumento per chi volesse fare delle interessanti passeggiate per la città, da turista o semplice curioso, scoprendo angoli inediti, con notizie di cronaca e riferimenti inaspettati. Da ricordare anche la successiva *Guida di Padova. Architettura*, edita nel 2000. Memorabile anche, tra i grandi libri illustrati, *Il Prato della Valle - due millenni di un'avventura urbana*, da lui curato con altri collaboratori, edito dalla Signum nel 1986, testo basilare per comprendere un luogo di eccellenza di Padova. Libri che non invecchiano i suoi, testi scrupolosi, frutto di lavoro lungo e paziente, che indaga anche le pietre della città, i lacerti dipinti su muro o su tela, per scoprirne l'origine, le motivazioni, sfruttando un intreccio di conoscenze che abbracciano discipline diverse, sempre attento ai particolari, dai quali far scaturire racconti e storie inedite, applicando il motto di Flaubert che "Il buon Dio è nei dettagli" o, se si vuole del "Less is more" di Van de Rohe.

Lionello Puppi si è distinto anche nel promuovere e curare eventi importanti per Padova come le mostre d'arte *Jappelli e la civiltà del caffè*, del 1982; *Padova e la pianta di Giovanni Valle, Alvise Cornaro e il suo tempo*, che hanno dato luogo a importanti cataloghi da lui diretti, coordinando una schiera di valenti studiosi.

Aperto alla contemporaneità (non va scordato l'impegno civile che lo ha portato all'elezione al Senato della Repubblica, tra il 1985 e il 1987) non ha mancato di suggerire soluzioni intelligenti e lungimiranti anche sul piano urbanistico di Padova, con proposte che a volte i padovani non hanno saputo cogliere: emblematico è il caso del progetto di auditorium presso l'attuale piazza Rabin, in Prato della Valle, redatto da Oscar Niemeyer, che il prof. Puppi ha portato come dono del grande architetto brasiliano alla Municipalità, finito ingloriosamente nel cassetto di qualche burocrate.

Puppi non disdegnava infine, di affrontare temi di attualità intervenendo sui problemi del territorio e dell'arte sulle pagine di quotidiani e riviste locali, dimostrando come la cultura sappia essere strumento di impegno e di crescita civile.

Paolo Pavan

Biblioteca

Storie, protagonisti, paesaggi. Raccontare il Polesine.

Catalogo della mostra (Rovigo, 24 marzo-1 luglio 2018), a cura di A. Barbera, Silvana, Milano 2018, pp. 200, ill.

Dirò subito, senza tanti preamboli, che *Raccontare il Polesine. Il cinema* (Rovigo, Palazzo Roverella, 24 marzo-1 luglio 2018) è una bella mostra, una mostra pienamente riuscita, che lascia dietro di sé la traccia di un catalogo ben costruito, ottimamente illustrato e documentato.

Anziché proporre un resoconto sommario, come abitualmente si fa in una recensione, preferisco fare alcune riflessioni sulle ragioni di questa riuscita.

Al primo posto vorrei mettere una ragione di ordine estetico, percettivo e chiamare in causa quella che Jean Epstein chiamava la fotogenia dell'acqua. A proposito della quale Jean Renoir, autore di capolavori quali *Boudou salvato dalle acque*, *Une partie de campagne* e *Il fiume* era solito ripetere «Io non concepisco un film senza acqua». C'è un tratto comune nei film cui è dedicata questa mostra: l'iconografia fluviale, il paesaggio geo-antropologico del fiume. Certo, i film sono molto diversi e di diversa qualità: si va dal film d'autore, in cui l'indagine sul paesaggio diventa indagine sulla malattia dei sentimenti (Antonioni) a film in cui il dato paesaggistico viene integrato in una logica di genere (il gotico padano di Pupi Avati) e, ancora, film in cui il paesaggio, sia esso pittoresco o solenne, viene per così dire camuffato, adattato ad un'ambientazione in altri spazi, in altri luoghi (per esempio, *Guerra e pace* di King Vidor, dal capolavoro di Lev Tolstoj).

La seconda ragione dei risultati ottenuti sta nel fatto che la mostra mette in relazione storia del cinema e storia del territorio, identità del cinema nazionale e identità geo-antropologia regionale. Si tratta di un rapporto ricco di scambi e di intersezioni. Se il cinema italiano ha saputo raccontare le vicende spesso tragiche di questo territorio, è anche

perché spesso queste vicende si sono intrecciate con la storia del nostro Paese. Allo stesso modo questo paesaggio ha offerto la scena in cui il cinema italiano ha fatto vivere momenti essenziali della propria storia e della propria evoluzione. E non dobbiamo pensare solo al cinema maggiore: vediamo infatti l'iconografia divistica delle maggiorate fisiche (e la mostra esibisce al proposito molti materiali) sovrapporsi con inedite combinazioni alle caratterizzazioni "umili" e quotidiane del neorealismo. Ne emergono i tratti malinconici di un tempo irrimediabilmente perduto ai quali si contrappone l'iconografia più esplicita e aggressiva del cinema contemporaneo. Di grande impatto sul pubblico è la convivenza dell'iconografia del cinema di genere con gli sfavillanti colori delle locandine e i materiali del cinema documentario. Uno degli aspetti più originali della mostra deriva proprio dalla posizione centrale, all'interno del percorso espositivo, attribuita al cinema documentario, un genere che nel paesaggio del Delta ha trovato la sua terra d'elezione. Non genere minore, quale abitualmente appare nelle storie del cinema, ma settore strategico che vale per sé stesso e non in funzione dei successivi passaggi al lungometraggio di finzione (altro luogo comune storiografico). E tutto questo risulta con forza non solo dal percorso espositivo, ma anche dall'ottimo saggio che Marco Bertozzi ha scritto per il catalogo, nel quale emergono personalità di autori come Florestano Vancini e come Gianfranco Mingozzi, ma anche il fitto intreccio tra cinema e TV che ha dato luogo a quella che un tempo si chiamava l'inchiesta filmata e nel cui ambito, seguendo il documentatissimo percor-

L'eccedenza di spazio dedicato agli artisti, nonostante l'aumento delle pagine, ci ha costretto a ridurre le rubriche. Ci scusiamo coi lettori per essere stati costretti a rinviare le numerose recensioni al prossimo fascicolo.

so proposto da Bertozzi, si trovano autentiche sorprese: quello che più mi ha colpito durante la mia visita è stato di vedere spettatori soggiogati dal fascino dei filmati in bianco e nero dai quali sembrava che non riuscissero più a staccarsi.

Ma sono soprattutto alcuni dei capolavori del cinema italiano del dopoguerra che sono indissolubilmente legati a questo paesaggio: dall'ultimo episodio di *Paisà* (1946) di Rossellini a *Gente del Po* (1947) di Antonioni che tornerà sugli stessi luoghi del suo documentario d'esordio con *Il grido* (1957). Senza dimenticare che è con *Ossessione* di Visconti, girato nel 1942, che si preannuncia la rinascita del nostro cinema. La mostra curata da Barbera suggerisce al proposito un confronto tra *L'argine* (1938) di Corrado D'Errico e il film di Visconti: ciò che fa la differenza tra i due film, che hanno un'ambientazione e una trama con vari punti di contatto, sono i diversi modelli di riferimento a partire dai quali viene fotografato e interpretato uno stesso paesaggio.

Assai apprezzabile è poi lo spazio riservato al regista padovano Carlo Mazzacurati che, con la cosiddetta Trilogia del Po (*Notte italiana*, *L'estate di Davide*, *La giusta distanza*), dimostra come i luoghi più tipici del cinema italiano possano essere restituiti alla più completa e integrale contemporaneità. In questo senso, la frase di Mazzacurati, citata dal curatore, secondo la quale il Polesine è come una pagina bianca dove ogni regista può scrivere quello che vuole è meno paradossale di quello che sembra. Essa sta ad indicare che la fotogenia che abbiamo ricordato all'inizio ha in sé potenzialità tali da dare vita a ogni tipo di storia.

Io credo che la frase di Mazzacurati vada integrata con quella di Gian Antonio Cibotto, altro grande interprete del paesaggio del Polesine, messa da Barbera



ra in esergo al catalogo: «Io al cinema non ho mai visto il Delta. Il cinema cerca di trasformarlo in un racconto. No. Il Delta inventa lui. Tu sei là e lo guardi incantato».

Da indicare infine tra le ragioni degli ottimi risultati della mostra la straordinaria galleria dei «Personaggi del Polesine», che è una serie di ritratti di figure del Polesine che hanno dato a vario titolo il loro contributo alla storia del cinema italiano. Io ne voglio ricordare due. Leo Catozzo, personaggio di grande cultura, diplomato in violoncello al Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia, che per un certo periodo della sua vita si dedicò al montaggio. Fu accanto a Fellini per il montaggio dei film che vanno da *Le notti di Cabiria* a *Otto e mezzo* e si conquistò un Oscar alla carriera per aver messo a punto la famosa presa Catozzo, un'incollatrice che rivoluzionò il lavoro del montatore, almeno fino all'avvento delle tecnologie elettroniche. L'altro personaggio è Rik Battaglia, partner di Sophia Loren in *La donna del fiume*. La sua è una di quelle storie tipiche dell'età d'oro del neorealismo: nato ad Adria, esercita i più umili mestieri, finché si trasferisce a Milano dove fa il barista e dove viene scoperto da Mario Soldati che lo introduce nel mondo del cinema. A differenza di altri attori presi dalla strada, Rik Battaglia studiò anche recitazione al Centro Sperimentale di Roma e riuscì a costruirsi una solida carriera interpretando tra il 1956 e il 1992 più di cento film, in Italia, Germania e negli Stati Uniti.

Antonio Costa

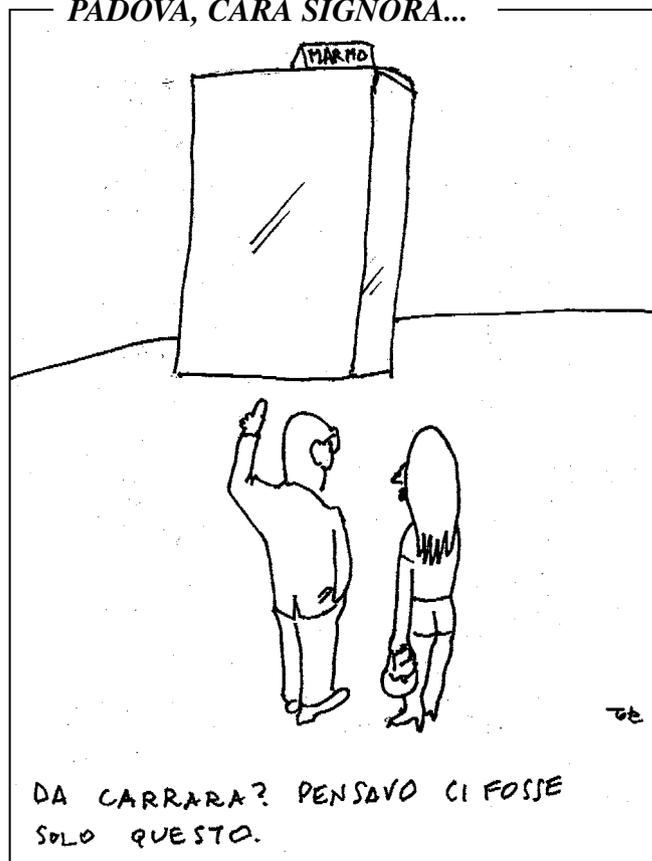
ALPINIANA Studi e testi, 3

a cura di Giuseppe Ongaro

Edizioni Antilia, Treviso 2018, pp. 250, ill. (Centro Studi Prospero Alpini, 4).

Da dodici anni a questa parte il Centro Studi Prospero Alpini di Marostica è impegnato a dare risalto, attraverso studi e attività promozionali di largo respiro, ad una delle massime glorie della città murata: il medico e botanico Prospero Alpini (1553-1616) che, dopo aver prestato servizio in Egitto al seguito del corpo diplomatico venezia-

PADOVA, CARA SIGNORA...



no, divenne lettore e ostensore dei semplici all'Università di Padova, e quindi prefetto dell'Orto nel 1603.

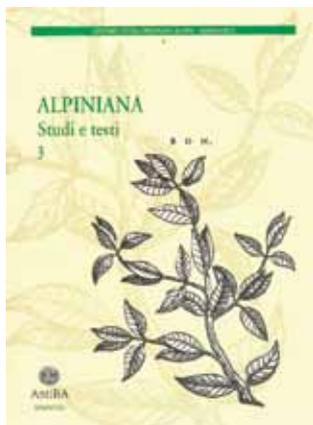
Da un Convegno tenutosi a Marostica nel 2016 è tratta questa terza edizione di "studi e testi" che, oltre ad ospitare i lavori discussi in quella precisa occasione, serve a riunire ulteriori contributi alpiniani già pubblicati in riviste di carattere storico-culturale. Intelligente l'idea di riproporre, in una sede esclusivamente "monografica", articoli e saggi di interesse alpiniano apparsi in tempi e luoghi diversi, e così costruire, volume dopo volume, un esteso archivio sul grande personaggio: uno scienziato che, forte della esperienza compiuta in terra orientale, diede a Padova notevole impulso agli studi e alle ricerche sulla botanica extraeuropea.

In questa prospettiva il professor Giuseppe Ongaro, curatore della miscellanea, ha provveduto a ristampare un profilo di *Prospero Alpini* che egli stesso aveva pubblicato nel tomo XXVII di "Odeo Olimpico" (2007-2010), e tre acute indagini di Achille Olivieri, studioso scomparso nel 2016, riservate ad altrettanti aspet-

ti dell'opera e della fortuna di Prospero Alpini: *La Encyclopédie e la Medicina methodica* ("Studi storici Luigi Simeoni", 2009), *Prospero Alpini e Paolo Sarpi* ("Studi storici Luigi Simeoni", 2013), e *Prospero Alpini e Lorenzo Pignoria* ("Studi storici Luigi Simeoni", 2015).

Contributi originali sono invece la nota di Francesca Xausa su *Prospero Alpini e l'introduzione del caffè in Europa*, e il gruppo di relazioni presentate alla giornata di studi del 2016: Giuseppe Antonio Muraro, *Marostica e Prospero Alpini*; Barbara Di Gennaro, *Prospero Alpini, il balsamo e le sue fonti egiziane*; Elsa Cappelletti e Giancarlo Cassina, *Le piante 'esotiche' di Prospero Alpini sono ancora un mistero?*; Massimo Rinaldi, *Sui rapporti tra Prospero Alpini e il medico bellunese Eustachio Rudio*; Donatella Bartolini, *Prospero Alpini aspirante medico condotto*; Giuseppe Ongaro, *Ancora sull'opera "De medico praesagio"*.

Questa terza puntata di questioni alpiniane, la cui veste editoriale si allinea allo standard qualitativo delle due precedenti pubblicazioni, presenta anche



un breve *Ricordo di Achille Olivieri* che Giuseppe Ongaro ha dedicato all'amico e collega, membro del Centro Studi, che dal 1987 al 2011 insegnò Storia della storiografia e Storia moderna all'Università di Padova.

Paolo Maggiolo

PADRE Primo Quaderno di poesia del Gruppo poeti Ucai,

Go Point edizioni, Padova 2018.

Figura complessa, quella del padre. Legata da sempre all'idea di tradizione, di legge e di modello. Declinata in forme diverse secondo canoni e convenzioni culturali che ne scandiscono, nel tempo, il ruolo e il rapporto sentimentale. La letteratura del '900, tutta condizionata, in modo più o meno consapevole, dalla psicanalisi, ci ha lasciato documenti bruciati, come la celeberrima *Lettera al padre* di Kafka. Ma dall'idea cristiana di un Dio che, per la prima volta nella storia, fu padre di ogni uomo, nacque ben prima della rivoluzione francese. È il sentimento religioso che scoprì la dimensione dell'intimità, il dialogo d'anime, la confidenza con il trascendente. Lungo questo solco muove, oggi, la squisita plauquette allestita dai poeti dell'Ucai, tutta dedicata alla figura del padre, sentito nella duplice veste della paternità biologica e spirituale. Sono due liriche per ciascun autore, dedicate l'una al padre terreno, l'altra al Padre celeste. Ma accade spesso che, delle due figure, l'una si rifletta nell'altra, per fondersi nel segno di un unico messaggio, di un'unica rassicurante certezza. Come accade nella poesia di

Adriana Agostinis, che, nella paternità, sente l'affettuoso magistero di chi sa indicare la via che si addentra là dove tutto – è il paradosso della fede – non è che verità e mistero. Essenziale la lingua, oggettiva e limpida, senza concessioni al lirismo facile dei sentimenti scontati. D'altro timbro, tutta attraversata dal sentimento di una Presenza ineffabile quanto onnipotente, è la poesia di Luigina Bigon, gentile curatrice della plauquette e fondatrice del gruppo poeti UCAI, l'unico in Italia, dal 1989. Un'intonazione più psicologica, ilare a tratti, sembra ispirare la poesia di Mariella Colonna. Ma l'apparente ilarità del tono, l'*understatement* linguistico, non è che la premessa di una visione teologica non priva d'inflessioni erasmiane se, nella follia dell'amore, l'autrice sente la ragione più autentica per cui credere. A certo Pascoli, invece, sembrerebbe rinviare la prima poesia di Giuseppe Magrin. Ma, se vagamente pascoliani possono apparire il tono, o i contorni sfumati e indefiniti, di visione intravista come in sogno, tutto originale è il filo di pensiero che annoda la prima alla seconda poesia nella quale il silenzio della morte si trasforma in un invito a sentire la presenza di Dio che vive nell'eterno e nella storia. Tutta in luce, limpida nel sentimento e nel linguaggio, è la poesia di Maria Luisa Ottogalli, che in entrambe le figure, quella del padre e quella di Dio, sente la forza rassicurante della luce che illumina le tenebre, della forza serena che ad ogni incertezza sa dare sicurezza ed indicare la strada. Più scossa e visionaria la poesia di Rosanna Perozzo, che procede per illuminazioni istantanee e trova, forse, il proprio centro nella bellezza delle chiese dove "le mura hanno il gesto della grazia". Tutte interiori, invece, sono le poesie di Adeodato Piazza Nicolai, dedicate l'una alla figura di un "padre putativo" che null'altro ha lasciato se non il ricordo di una dolorosa assenza. Di tutt'altro registro le poesie di Giovanni Sato che nella figura del padre vede la lampada che illumina "le notti buie", e non alla volontà, ma al cuore del Padre celeste si affida con la confidenza di chi conosce i limiti di

ogni presunzione umana. Un altro padre, Giuseppe, sposo di Maria, compare nei versi di Amelia Siliotti che ne consegna la figura ad un'immagine emblematica della delicata complementarità del maschile e del femminile nell'essere "famiglia". Densi, straziati e commossi i versi che, alla morte del padre, dedica Giovanni Viel. Nella finale, consueta stanchezza che è l'approdo di ogni vita, il poeta sente la legge che ne governa il corso, illuminato, tuttavia, da una promessa di pace. Se esiste una nota definizione filosofica per cui la religione sarebbe "l'oppio dei popoli", Lucia Gaddo Zanollo la capovolge: l'esser figli di Dio è una consapevolezza che rende "liberi e degni, potenti di una fede che nutre...", non cappio ma riscatto, invocato e promesso. In una lingua asciutta, visionaria e densa, come è nello stile dell'autrice. Vagamente montaliana la poesia che Lorenza Zuccaro dedica ad un padre da cui ha appreso "il senso del limite" e l'amore per la bellezza intensa della parola poetica. Amando, un padre insegna ad amare. Lo suggerisce Luciano Nanni, storico fondatore del Gruppo di poesia *Formica nera*, che la forza di amare ha appreso dai gesti del padre e dal "sorriso di Dio" che resiste anche al fondo di ogni delusione. Ammicca al futurismo, nel prediligere la sintassi libera, senza maiuscole né punteggiatura, la poesia di Cinzia Demi, che canta il miracolo della nascita e sente, proprio nel grumo di destino che ogni nascita porta con sé, il segno più vero della paternità celeste. Ennio Gennari, invece, avverte quel segno nel respiro del cosmo e del tempo "che della vita porta la misura". Ed al tempo, anzi ai tempi della vita del padre dedica un canto che ha il ritmo dell'epos. Drammatica, al contrario, la lirica di Raffaella Bettiol. Nelle parole pronunciate da Cristo sulla croce ("Perché padre?") l'autrice legge il dolore per la distanza che è di ogni figlio che senta lontano il padre. E la malinconia si fa dramma, domanda ansiosa, grido che s'interroga sul perché del dolore nel mondo e sul mistero della redenzione.

Maristella Mazzocca

Incontri

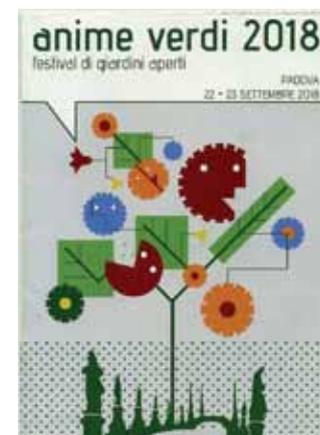
ANIME VERDI 2018 Festival di giardini aperti

Padova, 22-23 settembre 2018.

Per i primi due giorni di questo autunno ancora estivo – sabato 22 e domenica 23 – le strade di Padova sono state percorse da bande di cittadini (ma anche da qualche coppia di turisti), accomunati da un nastro verde stretto al polso come un braccialetto e da una piantina della città spiegata come una mappa del tesoro, con tanti numeri cerchiati, da 1 a 24, corrispondenti ad altrettanti indirizzi di giardini (tutti all'interno della cerchia delle mura cinquecentesche): se oltre tremila visitatori per ventiquattro giardini vi sembrano pochi...

L'iniziativa "Anime verdi", nata all'interno del Progetto Giovani del Comune di Padova (sull'esempio di Ferrara e Bologna), ha dunque conosciuto già in questa prima, pionieristica, sperimentale edizione un successo clamoroso, con afflussi che hanno rasentato l'ingorgo in alcuni momenti di domenica o per alcuni giardini, sulla base del passaparola. Assieme al braccialetto e alla piantina gli aderenti all'iniziativa hanno potuto usufruire di una guida all'esplorazione, il volumetto con lo stesso titolo, stampato da Becco Giallo, che di ogni giardino offriva alcune suggestive immagini e una "storia", raccontata dal proprietario, più spesso dalla proprietaria, un modo per inserire le vicende talora secolari del luogo (edificio e giardino) nella quotidianità di chi ci vive.

Giardino è parola che si declina in molti modi e designa tanto l'orto-giardino povero con l'insalata e due piante di zinnie quanto



UPEL-AUSER - Università padovana per l'età libera**Programma dicembre 2018 - gennaio 2019**

- Sabato 15 dicembre: Pranzo sociale dell'Upel.
- Mercoledì 19 dicembre, ore 15,30, Ist. Calvi: *Concerto di Natale del coro La Torlonga*, diretto dalla Maestra Dina Cecchetto.
- Mercoledì 9 gennaio, ore 15,30, Ist. Calvi: *Cause e conseguenze della prima guerra mondiale*. Prof. Marco Chinaglia.
- Mercoledì 16 gennaio, ore 15,30, Ist. Calvi: *Figure di ragazzi nella narrazione moderna*. Prof.ssa Nella Cazzador.
- Mercoledì 23 gennaio, ore 15,30, Ist. Calvi: *Poesia e memoria nella Shoah*. Prof. Angelo Ferrarini.
- Sabato 26 gennaio: *A spasso per le piazze e la Reggia Carrarese* con l'ing. Salvatore Guargena.
- Mercoledì 30 gennaio, ore 15,30, Ist. Calvi: *Il consumo del suolo e il Progetto del Parco Metropolitan*. Prof. Francesco Tosato.

Le conferenze si terranno nell'Aula Magna dell'Istituto Calvi, via S. Chiara 10, Padova.

Per tutte le altre iniziative saranno fornite ulteriori precisazioni di volta in volta.

UPEL - Via Dupré, 3 - 35134 Padova, Tel. 049.8640739 - cell. 3381678724 - upel.padova@gmail.com - www.upelpadova.it.

il trionfo barocco di statue, bossi e giochi d'acqua a Valanzibio: allo stesso modo, tra i ventiquattro giardini padovani, alcuni hanno suscitato la sorpresa e altri la commozione; oltre una montagnola spuntava la mole di un condominio incombente, al fondo di un vialetto si apriva un parcheggio... è lo sviluppo cittadino, signora mia! Poi tutti gli esploratori sono finalmente arrivati e hanno scoperto o ritrovato il semplice *parterre* che fa da platea alla Loggia Cornaro, accanto all'Odeo, dove sono stati coinvolti nella danza finale cui li invitava una fanciulla che pareva discesa dalle lunette affrescate nel Cinquecento; così come hanno percorso, guidati dal canale San Massimo, i vialetti del parco Treves, salendo al Tempietto periptero o scendendo all'ippodromo della Cavallerizza, avvinti da un nastro verde e trascinati da un'altra fanciulla, come se Giuseppe Jappelli stesso avesse orchestrato una ultima festa, non per i sudditi del Regno Lombardo-Veneto ma per i liberi cittadini italiani.

E non si possono dimenticare poi le decine (un centinaio?) di giovani guide, le prime "anime verdi", che hanno accolto sorridente, introdotto e accompagnato con discrezione e competenza i visitatori (anche se si dovranno prevedere futuri aggiornamenti storico-botanici): i loro sorrisi erano un anticipo della felicità che ogni giardino dispensa, ad ognuno in modo diverso.

Come era stato scritto preventivamente nell'*Introduzione* - da A. Pietrogrande

(Gruppo Giardino Storico) e A.C. Vendramini (Associazione Architetti del Paesaggio) - si può ora confermare che "Anime verdi" è stata «una preziosa occasione di incontro e quindi di confronto tra saperi, modi di comunicare, esigenze, valori e obiettivi di gruppi sociali diversi che vivono nello stesso ambiente, nella città di Padova». E quindi una facile profezia la nostra conclusione che a questa prima edizione altre se ne aggiungeranno, magari nella doppia formula, primaverile e autunnale, di appuntamenti fissi per completare una mappa dei luoghi e dei paesaggi urbani, anche al di là delle mura, arrivando a *stanare*, con la generosa disponibilità dei loro proprietari, i tanti giardini segreti padovani, che stanno oltre i cancelli o dietro i portoni, pronti ad accogliere i visitatori, che saranno raramente delusi, spesso estasiati, sempre interessati a scoprire quanto Padova sia meno grigia, più verde, fiorita, colorata di quanto pensassero.

Luciano Morbiato

Musica

IL "CORO GRANDE" DEL CONCENTUS MUSICUS PATAVINUS

Il "Coro Grande" è formazione aperta, composta prevalentemente da universitari (studenti italiani e stranieri in Italia con il progetto Erasmus, corpo docente, personale amministrativo, ma anche semplici appassionati alla ricerca di un coro), in

numero variabile, tra i 30 ed i 50 elementi circa.

L'attività condotta all'interno del gruppo corale si ripropone soprattutto di "formare" nuovi coristi, avvicinandoli al vastissimo repertorio corale. Molti sono coloro che, di fatto, poi confluiscono in altre formazioni; qualcuno, con nostra grande gioia, studia seriamente musica arrivando anche a frequentare e terminare regolari studi al Conservatorio.

Soprattutto si vuole dare un'opportunità agli studenti di oggi (in realtà proprio a tutti, anche quelli che non hanno una gran propensione ma magari tanta buona volontà) di "fare musica". Frequentare il Coro Grande significa affrontare brani e repertori che altrimenti sarebbero difficilmente raggiungibili in altri ambiti (per esempio: le composizioni per coro ed orchestra, quali il *Requiem* di Mozart, il *Requiem* di Verdi eseguito anche a Berlino nell'ambito del Mitsingkonzert, con la prestigiosa direzione del M° Simon Halsey).

Nessuna specializzazione del repertorio, ma uno sguardo alla musica corale nella sua totalità temporale e geografica, compresi anche momenti di musica popolare e di tradizioni goliardiche, infatti il Coro ha collaborato negli spettacoli organizzati dalla mitica band goliardica "Polifonica Vitaliano Linguazza".

Il Coro Grande è gemellato con il Chor der Freunde des Berthold-Gymnasium da un decennio. Con questo gruppo di Friburgo (diretto dal M° Rainer Pachner) sono state eseguite la *Messa di Gloria* di G. Puccini e i *Carmina Burana* di Carl Orff, il *Ludus Danielis* composto dal M° Pachner, la *Messa di Incoronazione* di Mozart, lo *Stabat Mater* di Dvorak, ed altri brani del repertorio sinfonico.

Il Coro Grande presenza tradizionalmente alle cerimonie di conferimento delle Lauree *Honoris Causa*.

Antonio Bortolami

RICORDANDO DON PILLI E FIORELLA BENETTI Concerto nella Chiesa di Vigodarzere

21 ottobre 2018.

Nel sesto anno dalla sua scomparsa, è stato ricordato nella chiesa parrocchiale di Vigodarzere don Fernando

Pilli, poliedrica, carismatica personalità del clero padovano. La serata all'insegna della musica sacra ha visto la partecipazione anche di alcuni artisti di chiara fama. Hanno eseguito brani dei più celebri autori il coro "Il Bel-l'Humore" di Padova diretto da Franco Massaro, la Cappella musicale Benetti-Pilli di Padova diretta da Maria Pia Vallo, organista Maddalena Murari, il violoncellista Alberto Brazzale, il soprano Chiara Morandini; poi la presenza straordinaria di Agnese Ferraro, già primo violino dell'orchestra del teatro Alla Scala di Milano.

Una manifestazione di grande successo, unica nel suo genere e che consolida la tradizione di un incontro annuale ormai da molti atteso.

Don Fernando: un cuore generoso aperto all'ascolto, rispettoso delle differenze di condizioni e di cultura degli interlocutori. Essenzialmente, un prete premuroso nell'esercizio del suo ministero al servizio del prossimo; e poi un' anima di poeta, anche se lui per pudore affermava di non amare questa qualifica. Un prezioso libretto ristampato due anni fa con il titolo di *Obras sceltas* contiene alcuni mazzetti scarni di parole, ma così sapientemente accostate, da suscitare nel lettore forti emozioni. Perché, come avverte un colto letterato, la poesia è la "Formula 1" del linguaggio.

E Fernando Pilli, oltretutto poeta, fu molto altro: compositore di musica sacra, direttore di coro, scrittore. Un uomo di Dio capace di donarsi alla varia umanità che incontrava, fossero i fedeli della sua chiesa o gli stessi ragazzi in divisa di cui fu a lungo cappellano, oppure gli artisti soci dell'Ucai che ospitò nel Duomo dei militari di via San Prosdociamo quando non ebbero più una sede. E lasciò traccia di questi suoi carismi scrivendo, con la penna o sul pentagramma, i sentimenti intensi di un animo raffinato. Fiore all'occhiello, l'impegno di composizione e direzione di canto corale con il complesso fondato con la concertista Fiorella Benetti Brazzale. Va ricordata pure un'opera meritoria per la diffusione della sensibilità musicale: il prezioso libretto curato dal sacerdote, ma ispirato dall'impegno della Benetti, nel quale si traccia un rapido ma lucido percorso storico nei passaggi essenziali dell'arte cara alla musa Euterpe. Inoltre il saggio edito dal Centro grafico Imprimenda di Limena "Quale uomo?", acuta esplo-

razione dell'Umanesimo e degli umanissimi, con prefazione del vescovo Egidio Caporello.

Angelo Augello

Mostre

PENSIERI PREZIOSI 14 Così vicino così lontano. Contemporaneità e tradizione nel gioiello d'Autore giapponese

Oratorio di San Rocco,
24-11-2018 - 3-2-2019.

La quattordicesima edizione di *Pensieri Preziosi*, rassegna internazionale curata da Mirella Cisotto Nalon e dedicata a far conoscere le più importanti Scuole orafe di ricerca e singoli Maestri orafi, espone quest'anno un centinaio di opere di 4 artiste giapponesi: Mari Ishikawa, Mikiko Minewaki, Kazumi Nagano, Sayumi Yokouchi. Materiali quotidiani e poveri come la plastica o la carta, oppure preziosi come argento e oro, inconsuete tecniche lavorative che uniscono tradizione e innovazione, sono gli elementi costitutivi degli eleganti, colorati, curiosi, inaspettati gioielli esposti.

Per *Mari Ishikawa*, giapponese trapiantata in Germania, il processo creativo, che viene mediato dallo studio della ricerca contemporanea tedesca, trae ispirazione innanzitutto dalla Natura e dalla cultura del Paese di origine. I suoi gioielli hanno infatti radici nella terra del Sol Levante, come rivela l'utilizzo di materiali quali la carta giapponese Kozo o la seta che, combinate con lacca, argento e perle, danno vita a inconsuete collane, spille e anelli che richiamano spille, nodi, fiori e fogliame.

Mikiko Minewaki è un'artista nota per i gioielli che

realizza grazie al riutilizzo di oggetti di uso quotidiano, in particolare giocattoli, peluche di famosi manga e anime giapponesi. Una volta tagliati e decostruiti questi vengono ricomposti dando vita a nuove forme colorate.

Kazumi Nagano, orafa particolarmente legata alle antiche tradizioni che reinterpreta in forma contemporanea, è conosciuta per le sue garbate creazioni in filo d'oro sottile e carta intrecciata. Con un'attenzione alla pittura e alle tecniche di tessitura classica giapponese, crea gioielli unici.

Sayumi Yokouchi nelle sue opere, grazie ad un approccio minimale, tipico di una determinata dottrina nipponica, esprime i sentimenti che vive dinanzi alla bellezza di un paesaggio e alla natura. Crea oggetti da indossare che traducono le sue emozioni in qualcosa di tangibile. I pezzi, per lo più spille e pendenti, delicati e innovativi, per la loro leggerezza sembrano aver utilizzato anche l'aria assieme a fili di rame, argento e oro.

Alessandra Zabbeo

COMBATTERE, CURARE, ISTRUIRE Padova "Capitale al fronte" e l'Università Castrense

Padova, Museo di Storia della Medicina, 19 ottobre 2018-6 gennaio 2019.

Tra le celebrazioni per il centenario della grande guerra, che hanno visto Padova in prima linea nell'organizzazione di numerosi eventi, non poteva mancare questa mostra dedicata al ruolo che la città ebbe nell'assistenza sanitaria e nella didattica medica durante la Prima Guerra Mondiale. Allestita presso il Museo di Storia della Medicina e promossa dalla Fondazione Musme e dall'Assessorato alla Cultura del Comune, l'esposizione si articola in una serie di video, foto e reperti dell'epoca che testimoniano la grande macchina organizzativa messa in atto dalla città in quel periodo.

All'inizio del percorso espositivo, il visitatore viene subito a contatto con le atrocità della guerra tramite il filmato dell'Istituto Luce, che documenta il trasporto dei feriti durante una battaglia sul Carso, o assistendo, attraverso un teatro delle ombre appositamente allestito, alle

COMUNE DI PADOVA SETTORE ATTIVITÀ CULTURALI
ASSESSORATO ALLA CULTURA SETTORE MUSEI E BIBLIOTECHE

PROGRAMMA MOSTRE
Informazioni: tel. 049 8204501 - 8204502, fax 049 8204503,
e-mail: cultura@comune.padova.it
Sito Internet: <http://padovacultura.padovane.it>

22 settembre - 17 febbraio 2019
ANTONIO LIGABUE. L'UOMO, IL PITTORE
Musei Civici agli Eremitani - piazza Eremitani
Da martedì a domenica 9-19. La biglietteria chiude alle 18,30 - Chiuso lunedì, 25 dicembre e 1 gennaio - Biglietti intero: euro 10,00 - ridotto: euro 8,00 (over 65, giovani dai 18 ai 25 anni, minori dai 6 ai 17 anni) gratuito: (bambini fino a 5 anni, portatori di handicap e loro accompagnatore, giornalisti nell'esercizio delle loro funzioni) - Info e prenotazioni: 049 2010010 - Indirizzo web: www.padovacultura.it

10 Novembre 2018 - 20 gennaio 2019
TIME MACHINE. VIAGGI FOTOGRAFICI VIRTUALI DAL MONDO DI 100 ANNI FA
Palazzo Angeli - Stanze della fotografia, Prato della Valle 1/A
Info: Orario 10-18, chiuso martedì, 25 dicembre, 1 gennaio - Ingresso libero

17 novembre 2018 - 13 gennaio 2019
ALBERTO BORTOLUZZI - Il paesaggio interiore
Galleria Cavour - piazza Cavour
Info: Orario 10-13, 15-19, chiuso lunedì, 25 dicembre, 1 gennaio - Ingresso libero

4 dicembre 2018 - 6 gennaio 2019
IL PRESEPE, SCENE DI VITA QUOTIDIANA
Scuderie di Palazzo Moroni - via 8 Febbraio
Info: Orario 9.30-12.30, 14-19, chiuso lunedì, 25 dicembre, 1 gennaio - Ingresso libero

24 novembre 2018 - 3 febbraio 2019
**PENSIERI PREZIOSI 14
Così vicino così lontano. Contemporaneità e tradizione nel gioiello d'Autore giapponese**
Oratorio di San Rocco - via Santa Lucia
Info: Orario 9.30 - 12.30, 15.30 - 19.00, chiuso lunedì, 25 dicembre, 1 gennaio - Ingresso libero.

8 dicembre 2018 - 27 gennaio 2019
**PRIMA DI BABBO NATALE.
Santa Klaus nelle illustrazioni tra '800 e '900**
Palazzo Zuckermann - Corso Garibaldi, 33
Info: Orario 10 - 19, chiuso lunedì, 25 dicembre, 1 gennaio - Ingresso libero.

14 dicembre 2018 - 3 febbraio 2019
MARIA ROSSETTO Dall'antico al moderno
Galleria laRinascenza - Piazza Garibaldi
Info: Orario di laRinascenza - Ingresso libero.

operazioni di primo soccorso compiute vicino ai campi di battaglia.

Fin dall'estate del 1915 la sanità militare si trovò ad affrontare una situazione drammatica; il largo impiego di nuove armi, che modificò la tipologia delle ferite, e la trasformazione del conflitto da guerra di movimento a guerra di trincea crearono una vera e propria emergenza sanitaria, alla quale la città di Padova rispose accogliendo nelle proprie strutture un gran numero di malati e feriti. Furono più di 20 i luoghi destinati al ricovero di circa 170.000 militari.

La carenza di medici e l'esigenza di affrontare in tempi brevi una situazione che diventava sempre più problematica spinse il Comando Supremo dell'Esercito ad organizzare dei corsi speciali di medicina destinati agli studenti militari, sottratti temporaneamente al fronte per il proseguimento degli studi universitari e il conseguimento della laurea. All'inizio, a San Giorgio di Nogaro, era stata istituita una sezione universitaria autonoma per gli studenti degli ultimi due anni di medicina. Tuttavia le lauree potevano essere conseguite solo presso la Regia Università di Padova, così tra il dicembre 1916

e la primavera 1917 in città arrivarono da ogni parte d'Italia numerosi studenti di medicina per conseguire una laurea particolarmente necessaria per le straordinarie esigenze del momento. Nacque così la "Scuola medica di guerra" dell'Ateneo padovano, chiamata anche "Università Castrense".

In un video all'interno della mostra, in perfetta sintonia con l'allestimento del Musme, due attori interpretano i due protagonisti dell'organizzazione sanitaria e didattica attuata in città: Francesco Valle, medico e generale che coordinò la "catena sanitaria" per soccorrere i militari malati o feriti e il loro trasporto dal fronte alle strutture sanitarie, e Luigi Lucatello, preside della Facoltà di Medicina e Chirurgia di Padova, che predispose i corsi intensivi destinati agli studenti medici.

A cento anni di distanza bisogna riconoscere che in quella tragica situazione d'emergenza, la medicina conobbe uno straordinario sviluppo, specie nella ricerca e nella produzione di vaccini contro il dilagare delle malattie infettive e nello sviluppo di nuove tecniche nella chirurgia plastica e ricostruttiva.

Roberta Lamon





**Arte e Cultura,
 Sociale e Volontariato,
 Ricerca Scientifica
 e Salute pubblica**

**Un impegno
 condiviso con voi**



**fondazione
 ANTONVENETA**

Fondazione Antonveneta
 Via Verdi, 15 - 35139 Padova
www.fondazioneantonveneta.it



