

BOLLETTINO

DEL MUSEO CIVICO DI PADOVA

RIVISTA PADOVANA DI ARTE ANTICA E MODERNA
DI NUMISMATICA DI ARALDICA DI STORIA E DI LETTERATURA

DIRETTA DA SERGIO BETTINI

1-2

ANNATE XXIX-XXX (3^a SERIE, I-II)

1939-1941 XVIII-XX E. F.

MUSEO CIVICO DI PADOVA

COLLABORATORI

G. ALESSIO - C. ANTI - W. ARSLAN - A. BENACCHIO - S. BETTINI - A. P. BRANCA - B. BRUNELLI BONETTI - N. Busetto - R. CESSI - B. CESTARO - C. CIMEGOTTO - A. CISCATO - V. CIAN - N. DE CLARICINI DORNPACHER - G. A. DE FRANCESCO - A. EMBABI - G. FABRIS - A. FERRARI - G. FIOCCO - M. FLORES D'ARCAIS BENACCHIO - P. FUCHS - N. GALLIMBERTI - C. GASPAROTTO - E. GHISLANZONI - E. GRAZZINI COCCO - G. F. HILL - L. LAZZARINI - V. LAZZARINI - G. LORENZETTI - E. LOVARINI - A. MOSCHETTI - B. PAGNIN - M. PARROZZANI - I. PLANISCIG - A. PROSDOCIMI - E. RIGONI - L. RIZZOLI - A. ROBERTI - O. RONCHI - A. SCRINZI - G. SOLITRO - A. SOMIGLIANA ZUCCOLO - G. SORANZO - G. TOMAJUOLI - M. TONZIG - A. VENTURI - C. VOLPATI - M. ZACCARIA - V. ZACCARIA - V. ZANOLLI - J. ZENNARI.



IL SUPPGSTO LIVIO DELLA SALA DELLA RAGIONE

FOT. MUSEO



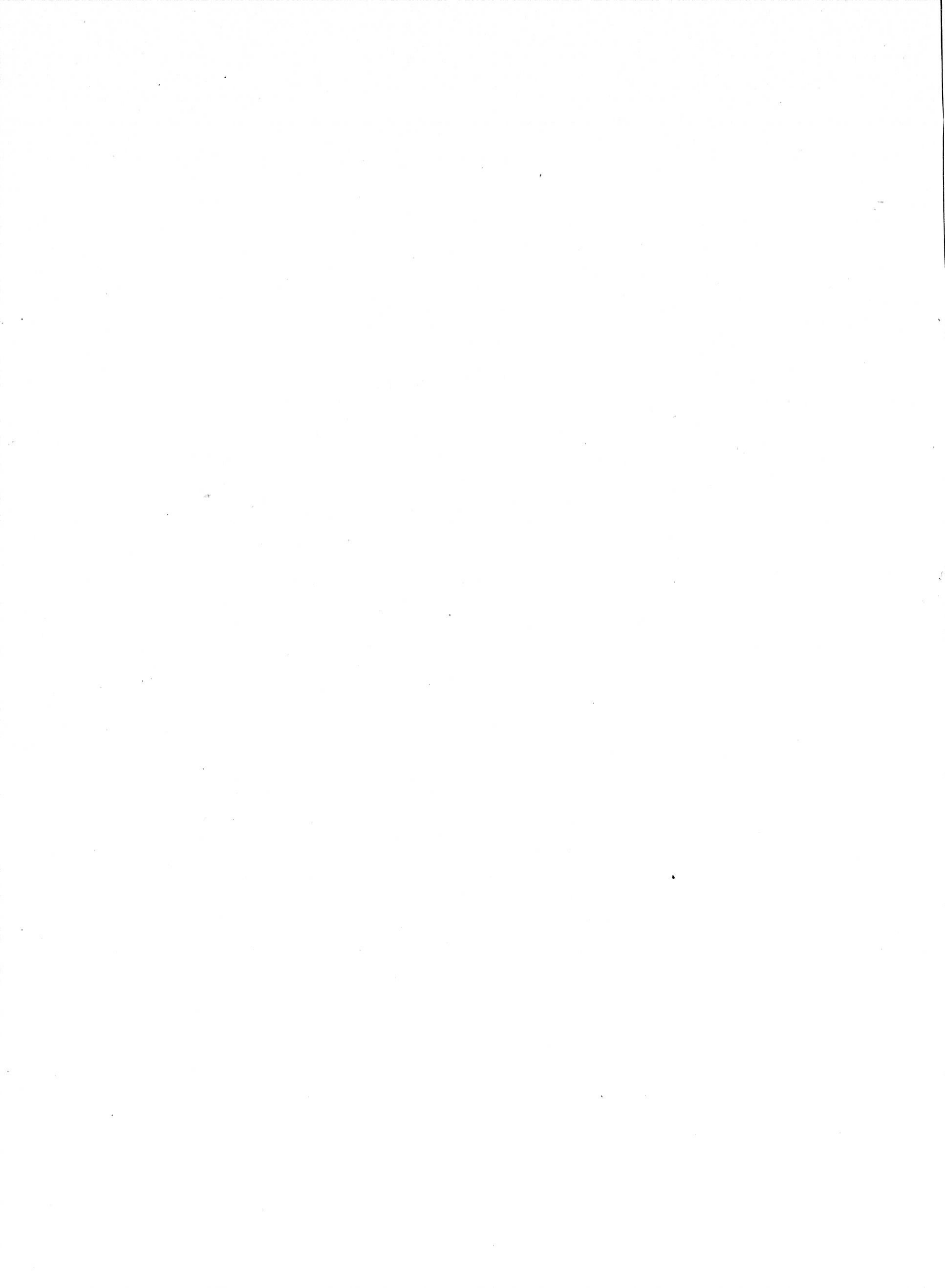


Nel Commiato a termine del volume del « Bollettino », che precede il presente (volume che s'arresta al giugno 1939), il mio predecessore nella Direzione del Museo, prof. Andrea Moschetti — che aveva fondato e validamente diretto per tanti anni la Rivista — chiudeva la Serie seconda o Nuova Serie del periodico.

Con questo nuovo volume, che compendia il secondo semestre del 1939, l'annata 1940 e l'annata 1941, s'apre quindi la Terza Serie del Bollettino. Sarebbe stato desiderabile che la Rassegna avesse potuto subito riprendere regolarmente. Ciò avverrà quando questa nostra guerra sarà terminata in vittoria. Per ora si spera che i nostri Abbonati e Associati vorranno scusare ritardi e restrizioni inevitabili.

S'è dovuto mutar qualcosa nella Rivista: lo si è fatto con l'ovvia intenzione di migliorarla; e con la viva speranza di conservare l'affetto dei vecchi amici, e di guadagnare quello dei nuovi.

LA DIREZIONE



S O M M A R I O

SERGIO BETTINI - <i>Politica fascista delle Arti</i>	Pag. 1
ALESSANDRO PROSDOCIMI - <i>L'Arca di Rolando da Piazzola sul sagrato del Santo</i>	» 19
SERGIO BETTINI - <i>Un bell'esemplare di scultura eburnea nel secondo periodo bizantino al Museo di Padova</i>	» 33
GIUSEPPE FIOCCO - <i>La pittura della Scuola dei Battuti a Conegliano</i>	» 54
WART ARSLAN - <i>Di un ritratto parmigianinresco</i>	» 79
MARIA ZACCARIA - <i>L'Architetto Girolamo Frigimelica e il suo progetto della Biblioteca Universitaria</i>	» 86

RECENSIONI

M. VALGIMIGLI - <i>Poeti e Filosofi di Grecia</i> (Vittorio Zaccaria)	» 176
A. LUZIO - R. PARIBENI - <i>Il trionfo di Cesare di Andrea Mantegna (G. Fiocco)</i>	» 181
PAOLA ZANCAN - <i>Tito Livio</i> (Gian Angelo De Francesco)	» 192
<i>Nuovi Ingressi</i>	» 205

INDICE DEI NOMI

- Admeto, 178.
Alberti L. B., 173.
Alcesti, 178, 179.
Allodi, 207.
Alpatov, 44.
Alvarotti Anna, 158
Amigoni Jacopo, 212.
Andreani A., 186, 189, 190.
Andreini Isabella, 208.
Antal, 79, 80.
Antonello da Messina, 2.
Apolloni, 212.
Ardigò Roberto, 211.
Argan C. G., 175.
Aristotile, 176, 179, 180, 194, 195.
Arslan Wart, 85.
Astolfi Antonio, 212.
Attico Pomponio, 198.
Audot, 207.
Augusto, 199, 201.
- Badler, 208.
Baglione Malatesta, 80.
Banfi, 9.
Bartoli F., 94, 97, 175.
Basilio, 33.
Bassi- Ratgeb, 60.
- Baudi di Vesme, 72.
Bellini Giovanni, 58.
Beltrami, 211.
Belzoni Gian Battista, 207.
Benato Sante, 134.
Berenson Bernardo, 62, 80, 81, 82, 85.
Bernardoni, 212.
Bernini Gian Lorenzo, 129, 133, 175.
Berta di Provenza, 30, 40.
Bettini Sergio, 18, 34, 36, 42, 53.
Bichebois, 207.
Biscaro, 68.
Bissolo P. F., 68.
Bombardini, 137, 154, 165, 166, 167, 168, 169.
Bonanno, 36.
Bonzi M., 72.
Borenius, 80.
Borgognone A., 68, 73.
Borlinetto, 208.
Borromini F., 120, 133, 175.
Bottai Giuseppe, 1, 2, 5, 9, 10, 11, 12, 14,
15, 16, 17, 18.
Botteon V., 54, 55.
Braccesco A., 70, 72.
Bragadini, 211.
Bramantino A., 68.
Brandolese Pietro, 132.

- Braun, 185.
 Brehier Luigi, 35, 42.
 Brescia (da) Giannantonio, 185.
 Brinkmann A. E., 132, 175.
 Brognolo Giacomo, 158.
 Brunelli, 116, 127.
 Brunello Luigi, 206.
 Brusin Giuseppe, 24.
- Camillo Marco Furio, 201.
 Campagnola Gir., 57, 63.
 Campigli Massimo, 2, 3.
 Campori G., 127, 128, 132, 175.
 Capodivacca, 137, 162, 164.
 Carraro Giov., 158.
 Casson S., 53.
 Casotti, 60, 77, 78.
 Castagno (del) Andrea, 70.
 Castelfranco, 27.
 Cecchini, 207, 211.
 Ceroni Giacomo, 168.
 Cesare, 181, 182, 183, 185, 186, 187, 190.
 Chamberlain, 181.
 Chapuj, 207.
 Chevalier, 120, 132, 213.
 Cicerone, 194, 195.
 Cimegotto Cesare, 206, 210, 211, 212.
 Ciotto Domenico, 168.
 Ciriaco, 188.
 Codino, 33.
 Collins Baker, 181, 184.
 Colombini, 208.
 Copertini, 79, 80, 84, 85.
 Cordegliaghi, 62.
 Cordero, 20.
 Corona, 63.
 Coronelli, 103.
 Costa Francesco, 106, 107.
 Costantino Monomaco, 44.
- Costantino Porfirogenito, 33, 44, 42.
 Costantino VI, 33.
 Cottafavi, 182.
 Critone, 179.
 Crivellari Ant., 162.
 Crivellari P., 127.
- Dalla Torre Ludovico, 181.
 Dandolo Giovanni, 206.
 D'Arco, 188.
 Darenberg Salio, 24.
 D'Azeglio Massimo, 208.
 De Francesco Gian Angelo, 201.
 De Marchi, 120.
 Delogu Giuseppe, 132, 135, 175.
 De Sanctis Francesco, 176, 178, 179.
 Desmond, 208.
 Dianin, 206.
 Diehl, 44.
 Diez-Demus, 44.
 Dolfin Boldù Ada, 213, 214.
 Dondi dall'Orologio, 98, 132.
 Dondi Ludovico, 189, 190.
 Dotto Vincenzo, 88.
 Drucker, 19.
 Durër A., 68, 76.
 Dworak M., 175.
- Edwi Illes Aladar, 208, 211.
 Eleonora d'Este, 190.
 Elena, 40.
 Elettra, 176.
 Enrico IV, 30.
 Epicuro, 195.
 Eracle, 178.
 Ercolani Tommaso, 89.
 Eschilo, 177.
 Eudossia, 40.
 Euripide, 176, 177, 178, 179, 180.

- Fabiano Giuseppe, 206.
 Falier Maddalena, 158.
 Farnetta Giuseppe, 162.
 Fasolato Giovanni, 171.
 Favaro Antonio, 156.
 Favaro-Fabbris, 103.
 Fedele Francesco, 127.
 Federico di Modena, 168.
 Fedone, 179.
 Felice Arcivescovo, 29.
 Ferete, 178.
 Ferrari Gaudenzio, 73.
 Ferri, 24, 26, 28, 30.
 Fiocco Giuseppe, 78, 80, 175, 191.
 Filippini F., 84.
 Filocolo, 60.
 Filottete, 177, 178, 179.
 Fogolari G., 68, 71.
 Franceschini Bernardo, 210.
 Francesco da Milano, 58, 67, 68, 69, 70, 71,
 72, 73, 74, 75, 76, 77.
 Frascchetti S., 175.
 Frigimelica Antonio, 88, 158, 160.
 Frigimelica Francesco, 92, 159.
 Frigimelica Gerolamo, 86, 87, 88, 89, 90, 92,
 94, 95, 96, 97, 98, 101, 102, 103, 104,
 105, 106, 108, 109, 110, 111, 112, 113,
 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121,
 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129,
 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137,
 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151,
 152, 153, 154, 155, 157, 158, 159, 160,
 162, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171,
 175.
 Frigimelica Ger. senior, 88, 91, 92, 158,
 159.
 Frigimelica Giacomo, 159.
 Frigimelica Paolo, 159.
 Frizzoni Giuseppe, 60, 71, 72.
 Fröhlich Bum, 80.
 Fry Roger, 182, 184.
 Gadaldini Agost., 169.
 Gaggian Galdiolo Corinna, 200.
 Galla Placidia, 29.
 Gamba, 80, 85, 213.
 Garagnini, 206.
 Garibaldi, 211.
 Garnerin Elisa, 213.
 Garrucci, 26.
 Gaurico, 186.
 Gazzetto Francesco, 165.
 Gazzotto Vincenzo, 207.
 Gerola Giuseppe, 181.
 Ghirardini, 29, 31.
 Gian Federico di Modena, 116, 154.
 Giannantoni N., 187.
 Ginori, 205.
 Girard, 208.
 Girardi G., 19, 20, 22.
 Giorgione, 60, 62.
 Giotto, 3, 4.
 Gloria G., 133, 134, 154.
 Gonzaga Paola, 196.
 Gonzati, 19, 20.
 Goldschmidt, 34, 35, 38, 40, 50.
 Gradenigo Vincenzo, 143, 166.
 Gradenigo, 213, 214.
 Gregorio X, 54.
 Grimaldi Franc., 158.
 Grinzato F., 117, 175.
 Guardi Francesco, 4.
 Guarini Guarino, 122.
 Guglielmo III, 182.
 Guzzi, 207.
 Gurlitt C., 132, 175.
 Hadeln, 68.
 Haller, 208.
 Hempel E., 175.

- Hoepli, 62, 181.
 Hoffmann, 208.
 Hugo V., 4.

 Irene, 33.
 Isabella, 60.

 Jappelli G., 210.
 Juvara F., 106, 175.

 Kennedy North, 184.
 Kier, 211.
 Kristeller, 57, 63, 181, 183, 186.
 Kunze I., 62.

 Laguerre, 182, 183, 185.
 Lanzi, 126.
 Laterza, 176.
 Law, 183.
 Lazzarini V., 182.
 Lazzaro Dino, 206.
 Lemercier, 207.
 Leonardo, 68.
 Licudis O., 205.
 Linassi, 208.
 Livio, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 201.
 Longhena B., 93.
 Longhi P., 210.
 Longhi R., 5.
 Lotto L., 60, 77, 82.
 Luigi XIV, 103.
 Luzio A., 181, 183, 187, 190.

 Macintyre, 181.
 Maderno S., 120, 133.
 Magrini, 132.
 Malatesta, 188.
 Maluta, 212.
 Mantegna A., 2, 181, 182, 183, 184, 185,
 186, 187, 190, 191, 202.

 Manzoni G., 211, 212.
 Marcon, 210.
 Margutti D., 137, 138, 139, 140, 141, 142,
 143, 147, 150, 153, 156, 163, 164, 165,
 166, 167, 168.
 Mariani Camillo, 135.
 Massari G., 130, 132, 133, 134, 175.
 Massimo Fabio, 201.
 Massinelli Ginevra, 189.
 Mauceri E., 85.
 Mazzola (Parmigianino), 79, 80, 81, 82, 83,
 84,
 Melchior, 205, 209.
 Mercurio, 208.
 Milizia, 122, 132.
 Mollo, 208.
 Mondadori, 192.
 Montagnana (da) Jacopo, 62, 63, 65.
 Morgagni G. B., 154, 166, 167, 169.
 Morosini M., 169.
 Moschetti Andrea, 62, 68.
 Moschini Vittorio, 132, 134, 175.
 Muratori L. A., 54.
 Mussolini Benito, 11, 210.

 Naymiller, 207.
 Negri Giulio, 88.
 Neottolema, 177, 178.
 Niceforo Foca, 42.
 Niebuhr, 192.

 Odisseo, 177.
 Omero, 176.
 Onorio, 29.
 Osio Felice, 135.
 Ottone III, 38.

 Pagani Cesa, 65.
 Pajetta P., 206.

- Paleotti, 162.
 Palladio A., 87, 88, 103, 133, 135, 150, 172, 175.
 Pallucchini R., 175.
 Papafava Marsilio, 158.
 Parenzano, 64.
 Paribeni R., 181, 183, 190, 191.
 Parnigotto E., 205.
 Parmigianino (v. Mazzola).
 Pasqualigo P., 169.
 Pasini Vinc., 160, 176.
 Pedrocchi A., 205, 210.
 Pedrocchi, 205.
 Pendini E., 206.
 Peri G., 208.
 Perlotto C., 207.
 Perrault Fr., 152, 172.
 Petrozzano Tullio, 187, 188, 189, 190.
 Piazzola (da) Rol., 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28.
 Picasso, 2.
 Piccinini Pr., 187.
 Pietrucci N., 117, 120, 132, 175.
 Pilacorte, 68.
 Pisani, 90, 98, 102, 103, 154, 161.
 Pisani Almorò, 100, 101, 104, 106, 161, 162.
 Pisani Alvise, 100, 103, 169.
 Pisani Franco, 162.
 Platone, 176, 179, 180, 194, 195.
 Poleni Giovanni, 88, 137, 143, 154, 156, 165, 166, 167, 168.
 Polibio, 194, 195.
 Poussin, 2.
 Pozzocrema Anna, 184.
 Pozzoserrato, 55, 56.
 Preti F. M., 103.
 Previtali E., 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 68, 73, 76, 77, 78.
 Prosdocimi Aless., 31, 34.
 Prosperini, 211, 212.
 Prout S., 207.
 Pseudo Boccaccino, 73.
 Punzone Scipione, 206.
 Raffaello, 80.
 Raimondi Marcantonio, 60.
 Regisole, 67.
 Reni G., 80.
 Resti Ferrari M. P., 181.
 Ricci A., 132, 134.
 Richter, 33.
 Rigoni E., 181.
 Rinaldo I d'Este, 128.
 Rinaldo II di Modena, 116.
 Rizzoli L., 177, 178.
 Roberti, 158.
 Romano Giulio, 84, 85.
 Romano Lecapeno, 40.
 Romano II, 40.
 Romano IV, 40.
 Romolo, 198, 199.
 Ronargue E., 207.
 Ronchi O., 22.
 Rotta A., 213.
 Rossetti, 132.
 Ruberti Ant., 160.
 Sacchi Gaspare, 85.
 Sacchi P. F., 71, 72.
 Saffo, 176, 177, 179, 180.
 Sagredo Marin, 158.
 Salmon André, 2.
 Salvagnan Dom., 165.
 Sanavio A., 214.
 Sartori Piovene A., 207.
 Savoia Amedeo, 212.
 Savoia Margherita, 212.
 Savoia Umberto, 211, 212.
 Savoia Vitt. Em. II, 211, 212.

- Savoldo G., 77.
 Scala (della) Giuseppe, 88.
 Scampagni, 212.
 Scamozzi V., 102, 175.
 Scardeone, 190.
 Schiavone G., 84.
 Scipione Publio, 201.
 Schuster Cost., 211.
 Sellari B., 164, 165, 166.
 Selvatico E. P., 20, 31, 88, 90, 91, 97, 98,
 116, 117, 125, 132, 134, 146, 152, 158,
 159.
 Selvatico E. P., 162, 175.
 Signorelli, 1.
 Simeone Magister, 33.
 Simmel, 7.
 Smorti, 212.
 Socrate, 176.
 Sodoma G., 74.
 Sofocle, 176, 177, 180.
 Solario A., 70.
 Sorgato G., 211.
 Sorrentino, 82.
 Squarzina B., 168.
 Stratico S., 167, 170.
 Strazzabosco L., 208.
 Suida, 57.

 Talbot Rice, 44.
 Telluccini A., 175.
 Tentori Fr., 155, 161, 165, 170, 171.
 Teofane, 73.
 Tiepolo, 164.
 Tiziano, 64, 82, 83, 84.
 Traiano, 190.
 Trento (da) Antonio, 84.

 Valentinelli Ab. Giuseppe, 211.

 Valentini, 27.
 Valerio A., 211.
 Valgimigli M., 176, 178, 179, 180.
 Vallardi, 207, 212.
 Vallisnieri Ant., 156, 171.
 Varrone M. T., 198.
 Vasari Giorgio, 208.
 Venturi Adolfo, 26, 27, 29, 62, 84.
 Venturi Lionello, 85.
 Vertue, 182.
 Vespasiano, 191.
 Viani A. M., 189, 190.
 Vico G. B., 5.
 Vincenti (De) Gir., 82.
 Vincenzo di Mantova, 188.
 Vinci L., 70.
 Viola-Zanini Giuseppe, 88.
 Vitruvio, 148, 149, 150, 152, 165, 171, 172.

 Waterhouse, 181.
 Wehlte-Wolters, 85.
 Weitzmann, 34, 35, 38, 40, 50.
 Wilpert, 26, 27.
 Wölfflin E., 175.
 Wulff, 44.

 Zaccaria Maria, 157.
 Zaccaria Vittorio, 180.
 Zacco Chiaretta, 158.
 Zambelli, 208.
 Zancanaro A., 206.
 Zancan Paola, 192, 201.
 Zanutto F., 175.
 Zantedeschi, 208.
 Zola, 4.
 Zingerle, 26.
 Zoppo Marco, 64.

INDICE DEI LUOGHI

- Amburgo, 50.
America, 181.
Anagni, Cattedrale, 37.
Anzano, 70.
Aquileia, 24.
Aquisgrana, Tesoro Duomo, 52, 53.
Arezzo, Museo Civico, 35.
Asia Minore, 42.
Atene, Museo Bizantino, 37, 46.
Auxerre, Museo Civico, 35.
- Baltimora, Coll. Walters, 35, 37.
Bamberga, Museo Civico, 49, 52, 53.
Bari, 176.
Belluno, 57, 64.
 » Chiesa S. Stefano, 65.
 » Palazzo Comunale, 65.
Bergamo, 58, 60, 62.
 » Duomo, 78.
 » Accademia Carrara, 77.
 » Pal. Bassi Rathgeb, 62.
 » Pal. Gratardi-Maffeis, 62.
 » Pal. Suardi, 59, 60.
Berlino, 34, 44, 57, 175.
 » Museo Federico, 37, 38, 41, 50.
Bologna, 84, 85.
 » Chiesa S. Petronio, 80.
- Bologna, Museo Civico, 35, 37.
 » Pinacoteca, 79, 81, 85.
Brenta, 106, 110.
Brescia, 189.
Brugine, 159.
Bruxelles, 184.
- Candiana, 205,
Caorle, Cattedrale, 50.
Capodistria., Duomo, 36.
Carrara, 214.
Castelfranco, 103.
Cavaso, 68.
Ceneda, Chiesa S. Maria del Meschio, 57,
 61, 72, 68.
Chateau de Cons, 106.
Chateau des Coulommiers, 106.
Chateau de Vaux le Vicomte, 106.
Chateau neuf de Saint Germain, 106.
Cividale, Museo Archeologico, 36.
Cleveland, Museo, 37, 42.
Collalto, Castello di S. Salvatore, 68.
Conegliano, Scuola dei Battuti, 54, 55, 56,
 57, 62, 63, 64, 65, 66, 72, 73,
 74, 75, 76, 77.
 » Chiesa S. Leonardo in Castel-
 lo, 54, 55.

- Conegliano, Chiesa di S. Maria in Monte, 54.
 » Chiesa S. Martino, 54.
 Cortona, Convento dei Francescani, 42.
 Costantinopoli, 36, 38, 40, 46.
 » Chiesa S. Sofia, 42.
 » Monastero di Mangana, 44.
 » Nea, 33.
 » Museo Ottomano, 39, 44, 50.
 » Palazzo di Basilio, 33.
- Danubio, 26, 28, 30.
 Darmstadt, Landsmuseum, 37.
 Detroit, Museo, 81.
 Dresda, 50, 79.
- Episcopi, 46.
 Erlangen, Bibl. Univ., 51, 53.
 Esslingen, Archivio, 35.
 Este, 24.
- Ferrara, 64.
 Fidenza, 37.
 Firenze, 34, 175.
 » Bargello, 36, 40, 42.
 Fontanellato, Castello S. Vitale, 83, 84.
 Francia, 103, 107.
 Francoforte, 85.
- Germania, 54.
 Gorizia, 190.
 Grecia, 176.
- Hampton Court, 85, 181, 182, 183, 186, 187, 191.
 Inghilterra, 181.
 Isola Bella, Palazzo Borromeo, Galleria arazzi, 75.
- Ivrea, Cattedrale, 36.
 Iuriev, Polski, 35.
- Klagenfurt, 190.
- La Cava, Badia della Trinità, 35.
 Lambrate, 27.
 Leningrado, Eremitaggio, 36, 38, 39, 46.
 Levanto, Annunziata, 70, 71.
 Lione, 37, 54.
 Limena, 207.
 Liverpool, Museo, 35, 50.
 Lipsia, Biblioteca Civica, 49, 53.
 Londra, 16, 50, 191.
 » Galleria Naz., 60, 62, 79, 85.
 » Coll. Wellington, 84.
 » Museo Britannico, 40, 49, 53.
 » Museo Victoria and Albert, 35, 36, 42.
- Madrid, Museo Archeologico, 36.
 Maihingen, Coll. Wallerstein, Oettingen, 52, 53.
 Mantova, 181, 186, 189, 190.
 » Chiesa S. Andrea, 189, 190.
 » Pal. Ducale, 187, 189, 190.
 Milano, 62, 70, 175, 181, 192.
 » Duomo, 42.
 » Museo del Castello, 27, 28, 35, 37.
 Modena, 27, 28, 90, 98, 116, 117, 120, 126, 127, 128, 132, 154, 159, 161, 166.
 » Chiesa S. Giov. Batt., 127, 129, 131, 148.
 » Galleria Estense, 42.
 Monaco, 175, 189.
 » Libr. di Stato, 38.
 Monselice, 165.
 Montagnana, Duomo, 65.
 Montegrazie, Santuario, 71.

- Monteortone, Santuario, 65.
 Mosca, Museo, 40.
- Napoli, 80.
 » Museo Floridiana, 42.
 » Museo Naz., 82, 84.
 » Palazzo Reale, 82, 83.
- New York, Metropolitan Museum, 35, 50.
 Nicea, 33.
 Novgorod, Chiesa S. Sofia, 36.
- Orvieto, Chiesa S. Giovenale, 37.
 Osigo, 71.
 Osnabrueck, Duomo Tesoro, 48, 53,
 Ospedale, Chiesa S. Lorenzo, 68.
- Padova, 19, 20, 22, 26, 28, 30, 76, 90, 101,
 103, 105, 110, 113, 116, 120, 126,
 127, 133, 169, 175, 210, 213.
 » Archivio Notarile, 161, 162.
 » Archivio Universitario, 162.
 » Arcivescovado, 32, 98.
 » Biblioteca Comunale, 162, 171.
 » Caffè Pedrocchi, 206.
 » Cappella Scrovegni, 3.
 » Casa Rizzoli, 78.
 » Libreria Universitaria, 86, 88, 89,
 98, 117, 134, 135, 137, 138, 139,
 140, 141, 142, 144, 145, 146, 147,
 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154,
 155, 157, 163.
 » Museo Civico, 32, 33, 50, 53, 62,
 63, 64, 78.
 » Chiesa del Duomo, 97, 98, 134,
 158, 161.
 » Chiesa del Carmine, 134.
 » Chiesa di S. Antonio, 134, 207.
 » Chiesa di S. Lucia, 134.
 » Chiesa di S. Maria del Torresino,
 98, 117, 118, 119, 120, 121, 126,
 128, 129, 175.
- Padova, Liviano, 2, 3.
 » Palazzo Selvatico, 89, 91, 92, 102,
 159.
 » Piazza Capitaniato, 156.
 » Piazza dei Frutti, 208.
 » Pontecorvo, 136.
 » Prato della Valle, 207.
 » Sala dei Giganti, 136, 168, 170.
 » Sagrato del Santo, 19, 21, 23, 27.
 » Scuola del Santo, 64.
 » Seminario, 134.
 » Teatro Nuovo, 134.
 » Università, 86.
 » *Via Dondi dell'Orologio*, 50.
- Palermo, Cappella Palatina, 36.
 Parigi, 2, 35, 37, 50, 172, 207.
 » Bibl. dell'Arsenale, 51, 53.
 » Bibl. Naz., 48, 50, 53.
 » Coll. Le Roy, 35.
 » Gabinetto delle Medaglie, 40.
 » Louvre, 35, 38, 40, 46, 51, 53, 80.
 » Museo Cluny, 36.
 » Petit Palais, Coll. Duthuit, 35.
- Parma, 79, 82, 83.
 » Chiesa della Steccata, 84.
- Pavia, 67.
 Perugia, 54.
 Pesaro, Palazzo Ducale, 36, 42.
 Pisa, Cattedrale, 36.
 » Museo Civico, 36.
- Piemonte, 142.
 Polonia, 54.
 Provenza, 54.
 Pommersfelden, Coll. Schönborn, 83.
- Ravenna, Museo, 36.
 » S. Apollinare in Classe, 29.
- Reims, 37.
 Reno, 24.

- Richmond, Racc. Cook, 80.
- Roma, 1, 84, 90, 135, 181, 191, 198, 199.
- » Chiesa di S. Andrea al Quirinale, 129.
 - » Coll. Stroganov, 36, 37, 42.
 - » Galleria Doria, 81.
 - » Museo Vaticano, 38, 40, 42, 48, 50.
 - » Palazzo Venezia, 37, 40, 84.
- Rovigo, 175.
- » Accademia Concordi, 160.
 - » Duomo, 94, 95, 96, 97, 99, 128, 160.
- Rouen, Musée des Antiquités de la Seine, Inférieure, 50.
- Sassonia, 213.
- Sens, Cattedrale, 37.
- Serravalle, 57.
- » Chiesa S. Silvestro, 68.
 - » Palazzo Civico, 58.
- Siena, Chiesa S. Domenico, 189.
- Solagna, 206.
- Spalato, 26, 27, 28.
- Stoccarda, 175.
- Stra, Villa Pisani, 92, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 134, 144, 152, 154, 161, 162, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175.
- Studion, 34.
- Torcello, 37, 42.
- Torino, 122, 175.
- » Coll. Gualino, 42.
- Trebisonda, Chiesa S. Sofia, 35.
- Treviso, 54.
- Tusla, 37.
- Udine, Chiesa di S. Spirito, 130.
- Urbino, 84.
- Utrecht, 50, 53.
- Valle di Cadore, Chiesa S. Martino, 67, 68.
- Venezia, 55, 62, 87, 90, 94, 126, 161, 175, 211, 213, 214.
- » Archivio Frari, 151, 162, 169, 170, 175.
 - » Campo Angaran, 45, 50.
 - » Chiesa della Pietà, 131.
 - » Chiesa S. Giov. e Paolo, 47, 50.
 - » Chiesa S. Marco, 37, 44, 47, 50.
 - » Chiesa S. Polo, 45, 50.
 - » Chiesa Redentore, 126.
 - » Chiesa S. Simeon Grande, 143.
 - » Gallerie, 63.
 - » Museo Archeol., 38.
 - » Museo Correr, 35, 102, 105, 107, 161.
 - » Palazzo Pisani, 100, 152, 154.
- Verona, 90.
- » Castelvechio, 38.
- Versailles, 103, 106, 133.
- Vicenza, 134.
- » Chiesa S. Gaetano al Corso, 98, 120, 122, 123, 124, 125, 134.
 - » Chiesa S. Stefano, 122.
 - » Teatro Olimpico, 150, 172.
- Vienna, 28, 57, 86, 90, 184.
- » Coll. Estense, 30.
 - » Kunsthistorischen Museum, 35.
- Vindobona, 26.
- Vittorio Veneto, 57, 59, 70.
- Vlacherne, 34.
- Vodoca, 38.
- Volos, 43, 46.
- Wuerzburg, 37.
- Xanten, S. Victor, 35.
- Zuiglio, 42.

INDICE DEGLI INGRESSI

	<i>Pag.</i>
Alzata da frutta; ceramica di Candiana, Sec. XVII	205
AMEDEO DI SAVOIA, Duca d'Aosta. Ritratto	212
ANDREINI ISABELLA. Ritratto inciso da Badler. Inc.	208
» » Ritratto inciso da Badler. Inc.	208
Angelo nocchiero del Purgatorio di Dante. Allegoria	212
ANONIMO (BA... L.). Secolo XIX. Ritratto femminile. Tela ad olio	206
ARDIGÒ ROBERTO. Ritratto, Disegno	211
ASTOLFI A. Ritratto di giovane donna. Dipinto	212
BELZONI G. B. Ritratto eseguito da C. Perlotto. Litografia	207
Bicchieri vitrei diversi	209
Bouquet della sposa. Sec. XIX	206
BRUNELLO LUIGI. Caricatura di frequentatrici del Caffè Pedrocchi. Disegno policromo su carta	206
Calamaio argentato	211
Cannonefno in ottone del 1848. Giocattolo	212
Ca' Oddo e il marchio del lanificio Marcon di Padova. Lit.	210
Carta topografica della Provincia di Padova. Litografia	207
Ceramica policroma di E. Parnigotto	205
Chiavi di ferro, sec. XVI, XVII	209
Chicchere varie e relativi piattini	205
Ciotola, ceramica grafitata padovana (?), sec. XVI	205
CITTADELLA. Porta settentrionale. Incisione	213
Coltellino di epoca imperiale romana	209
DANDOLO GIOVANNI. Natura morta. Cartone ad olio	206
D'AZEGLIO MASSIMO. La disfida di Barletta. Incis. in legno	208
Dôme de Padue (Chiesa di S. Antonio). Disegno	207
EDVI ILLES ALADAR. Buoi in riposo. Puntasecca	208

	<i>Pag.</i>
EDVI ILLES ALADAR. Buoi in riposo. Puntasecca policroma	211
Epigrafe dedicata a Vittorio Emanuele II	212
FABIANO GIUSEPPE. La collana di perle. Ritratto di fanciulla. Pastello	206
Fucile a Bacchetta con baionetta	210
GAGGIAN GALDIOLO CORINNA. Autoritratto	210
GARIBALDI G. Ritratto. Disegno a matita	211
GAZZOTTO VINCENZO. Interno di famiglia	207
» » Ritratto di Antonio Pedrocchi	207
Gloriosa Giornata 22 Marzo 1848. Allegoria	212
Guastadetta per latte	208
LAZZARO DINO. Piccola religiosa. Tela ad olio	206
LONGHI PIETRO (?). Ritratto di monaca. Dipinto	210
MANTEGNA ANDREA. Ritratto. Inc.	208
Mappa di confine della ditta Cecchini-Pacchiarotti	207
MARGHERITA DI SAVOIA. Ritratto	212
Medaglione in avorio con il ritratto di A. Garnerin	213
MERCURIO. Bronzo di epoca imperiale romana	208
Modello del portone di bronzo della Università di Padova	211
PAJETTA PIERO. Ritratto femminile. Tela ad olio	206
PENDINI FULVIO. Il mercato. Cartone ad olio	206
Penna dorata	212
PERI GIORGIO Bambini. Dipinto	208
Pianta della Città di Padova	207
Pianta di Trieste. Litografia	208
Piante e Progetti del Palazzo Piovene Sartori	207
Piattini di cristallo	214
Piazza di S. Antonio. Litografia	207
PISANI ANGELO. Il giovane bagnante. Disegno, matita su carta	206
Place Galone (Piazza dei Frutti). Litografia	208
PULZONE SCIPIONE. Ritratto di Cardinale. Tela ad olio	206
Ritratti di B. Franceschini; G. Jappelli; A. Pedrocchi. Lit.	210
Roma con Vittorio Emanuele. Manifesto	212
ROTTA ANTONIO. Pescatore. Dipinto	213
SANAVIO A. L'Innocenza. Scultura	214
Schizzi per la venuta di B. Mussolini a Padova nel 1938	210
Scodella graffita padovana	210
Servizio bicchieri di cristallo	214
Servizio da viaggio in cuoio, sec. XIX	211
Servizio per cioccolata di Sassonia	213

	<i>Pag.</i>
Specchi veneziani, sec. XVI	213
STRAZZABOSCO LUIGI. Ritratto di signora. Bronzo	208
Tabacchiera di legno laccato, sec. XIX	210
Tomba della famiglia Sartori Piovene. Disegno	207
Trine di Venezia. Vari pezzi	214
UMBERTO e MARGHERITA DI SAVOIA. Ritratti	212
UMBERTO I. Ritratto	211
VALENTINELLI GIUSEPPE. Ritratto	211
Vasi giapponesi, sec. XVIII (?)	213
Vergine fra S. Anna e S. Gioachino. Incisione	212
VITTORIO EMANUELE II. Ritratti	211
ZANCANARO ANTONIO. I colli alti di Solagna. Inchiostro su carta	206

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

Annunciazione - Venezia, SS. Giovanni e Paolo	pag. 47, fig. 9
ANONIMO 600 - Padova, Palazzo Selvatico, Cortile	» 89, » 1
» » » Facciata sul cortile	» 91, » 2
» » » Scala	» 93, » 3
ANONIMO DEL 700 - Stra, Villa Naz., Affresco nella Sala dei Progetti	» 101, » 10
Arca di Rolando da Piazzola - Padova, Sagrato del Santo	» 21
» » »	» 23
Arcangelo Michele - Volos, Tessaglia	» 43, » 3
Battesimo - Venezia, S. Polo	» 45, » 4
CAMPIGLI M. - Liviano (part.)	» 3
» » »	» 3
Conegliano - Pianta della Scuola dei Battuti	» 55, » 1
COSTA FR. - Venezia, Museo Correr, ala delle cedraie di Villa Pisani (inc.)	» 107, » 16
Deisis - Venezia, S. Marco	» 47, » 8
G. FRIGIMELICA - Modena, Chiesa S. G. Battista, facciata e fianco	» 127, » 33
» » Chiesa, S. G. Battista, fianco	» 129, » 34
» » Chiesa, S. G. Battista, interno	» 130, » 35
» » Chiesa, S. G. Battista, interno	» 131, » 36

G. FRIGIMELICA - Padova, Archivio Universit., Progetto per la Biblioteca	pag. 147,	fig. 43
» » » » Progetto per la Libreria	» 149,	» 44
» » » » Progetto per la Libreria	» 151,	» 45
» » » » Progetto per la Libr. (pianta)	» 146,	» 42
» » Il Torresino nel sec. XIX (incis.)	» 117,	» 25
» » » facciata	» 118,	» 26
» » » abside	» 119,	» 27
» » » interno	» 121,	» 28
» » Università, porta nell'ex aula di Fisica Sperim.	» 145,	» 41
G. FRIGIMELICA E AIUTI - Rovigo, Duomo, pianta	» 94,	» 4
» » » Duomo, interno	» 95,	» 5
» » » Duomo, facciata	» 96,	» 6
» » » Duomo, fianco	» 97,	» 7
» » » Duomo, abside	» 99,	» 8
G. FRIGIMELICA - Venezia, Palazzo Pisani	» 100,	» 9
» Stra, Villa Pisani, Le scuderie	» 108,	» 17
» » Villa Pisani, L'esagono	» 109,	» 18
» » Villa Pisani, Il Belvedere	» 111,	» 19
» » Villa Pisani, Casetta del Parco	» 113,	» 21
» » Villa Pisani, Ghiacciaia	» 112,	» 20
» » Villa Pisani, Muro di cinta (part.)	» 114,	» 22
» » Villa Pisani, Muro di cinta (part.)	» 115,	» 23
» » Villa Pisani, Muro di cinta	» 116,	» 24
» Venezia, Archiv. dei Frari, Progetto per la Libr. di Padova	» 153,	» 46
» » Museo Correr, Modello di Villa Pisani (parte ant.)	» 102,	» 11
» » » Mod. di Villa Pisani (parte post.)	» 103,	» 12
» » » Mod. in legno per il labir. Villa Pis.	» 104,	» 13
» » » Mod. per la rotonda di Villa Pisani	» 105,	» 14
» » » Mod. per l'esagono di Villa Pisani	» 105,	» 15
» Vicenza, S. Gaetano, facciata	» 122,	» 29
» » » interno	» 123,	» 30
» » » interno	» 124,	» 31
» » » interno e altare	» 125,	» 32
GIOTTO - Padova, Cappella degli Scrovegni	» 3	
LIVIO (supposto) - Padova, Sala della Ragione	» III	
MADONNA ODIGHITRIA - Padova, Museo	» 32,	» 11
» Orante - Costantinopoli, Museo Ottomano	» 39,	» 1
» - Aquisgrana, Tesoro Duomo	» 52,	» 22

Madonna - Bamberga, Museo Civico	pag. 49, fig. 14	
» - Bamberga, Museo Civico	» 52, » 21	
» - Erlangen, Biblioteca Universitaria	» 51, » 17	
» - Lipsia, Biblioteca Civica	» 49, » 15	
» - Osnabrueck, Tesoro del Duomo	» 48, » 12	
» - Parigi, Biblioteca Nazionale	» 48, » 13	
» - Parigi, Biblioteca dell'Arsenale	» 51, » 18	
» - Parigi, Biblioteca Nazionale	» 51, » 19	
» - Parigi, Louvre	» 51, » 20	
» e Santi - Venezia, S. Polo	» 45, » 5	
MANTEGNA A. - Hampton Court, Trionfo di Cesare - Cesare sul carro trion-		
fale (prima del restauro)	» 182	
» » » Cesare sul carro trionfale (dopo il restauro) » 183		
» » » I trofei (prima del restauro) » 186		
» » » I trofei (dopo del restauro) » 187		
MARGUTTI DOM. - Progetto per la Biblioteca Universitaria di Padova	» 138 » 37	
» » per la Biblioteca Universitaria di Padova » 139 » 38		
» » per la Biblioteca Universitaria di Padova » 140 » 39		
» » per la Biblioteca Universitaria di Padova » 141 » 40		
MILANO (DA) FRANCESCO - Apparizione del Risorto alla Vergine (Conegliano,		
Scuola Battuti) » 75 » 19		
» - Ascensione (Conegliano, Scuola Battuti) » 77 » 21		
» - Deposizione (Conegliano, Scuola Battuti) » 72 » 14		
» - Discesa al Limbo (Conegliano, Scuola Battuti) » 73 » 15		
» - Madonna in trono (Valle di Cadore, Chiesa di S. Martino) » 67 » 10		
» - Le Marie al Sepolcro (Conegliano, Scuola Battuti) » 75 » 17		
» - Noli me tangere (Conegliano, Scuola Battuti) » 76 » 20		
» - Resurrezione (Conegliano, Scuola Battuti) » 74 » 16		
» - S. Giorgio (Levanto, Annunziata) » 70 » 12		
» - S. Giorgio (Osigo) » 71 » 13		
» - Trasfigurazione e Santi (Vittorio Ven., S. Andrea) » 69 » 11		
» - La Veronica tra S. Pietro e S. Paolo (Conegliano, Scuola Battuti) » 75 » 18		
MONTAGNANA (DA) JACOPO - Nozze di Cana e predica di Gesù (Conegliano, Scuola Battuti) » 63 » 6		
Orante - Arcangelo Michele (Museo di Berlino) » 41 » 2		
PARMICIANINO (?) - Ritratto di giovane (Roma, Collezione privata) » 81 » 1		
» - Ritratto virile (Napoli, Palazzo reale) » 82 » 2		

PREVITALI A. - Strage degli innocenti e fuga in Egitto (Conegliano, Scuola Battuti)	pag. 57	fig. 2
» - Madonna tra S. Andrea e S. Augusta (Serravalle, Pal. Civico)	» 58	» 2
» - La mercanzia (Bergamo, Palazzo Suardi)	» 59	» 3
» - La pastorizia (affresco) (Bergamo, Palazzo Suardi)	» 60	» 4
» - Annunciazione (Ceneda, S. Maria del Meschio)	» 61	» 5
» - Resurrezione di Lazzaro (Conegliano, Scuola Battuti)	» 64	» 7
» - Ultima cena (Conegliano, Scuola Battuti)	» 65	» 8
» - Cattura di Gesù (Conegliano, Scuola Battuti)	» 66	» 9
» - Madonna e offerenti (Padova, proprietà L. Rizzoli)	» 78	» 22
Ritratto di Imperatore (Venezia, Campo Angaran)	» 45	» 6
TENTORI F. - Padova, Arch. Comunale, disegno per una nuova pianta della Libreria	» 155	» 47
Testa di Imperatore (Museo di Berlino)	» 46	» 7
TIZIANO - Ritratto maschile (Pommersfelden, Collezione Schönborn)	» 83	» 3
Trittico (Londra, Museo Britannico)	» 49	» 16
» (Mihingen, Collezione Wallerstein-Oettingen)	» 52	» 23
» (Roma, Museo Vaticano)	» 48	» 10

POLITICA FASCISTA DELLE ARTI

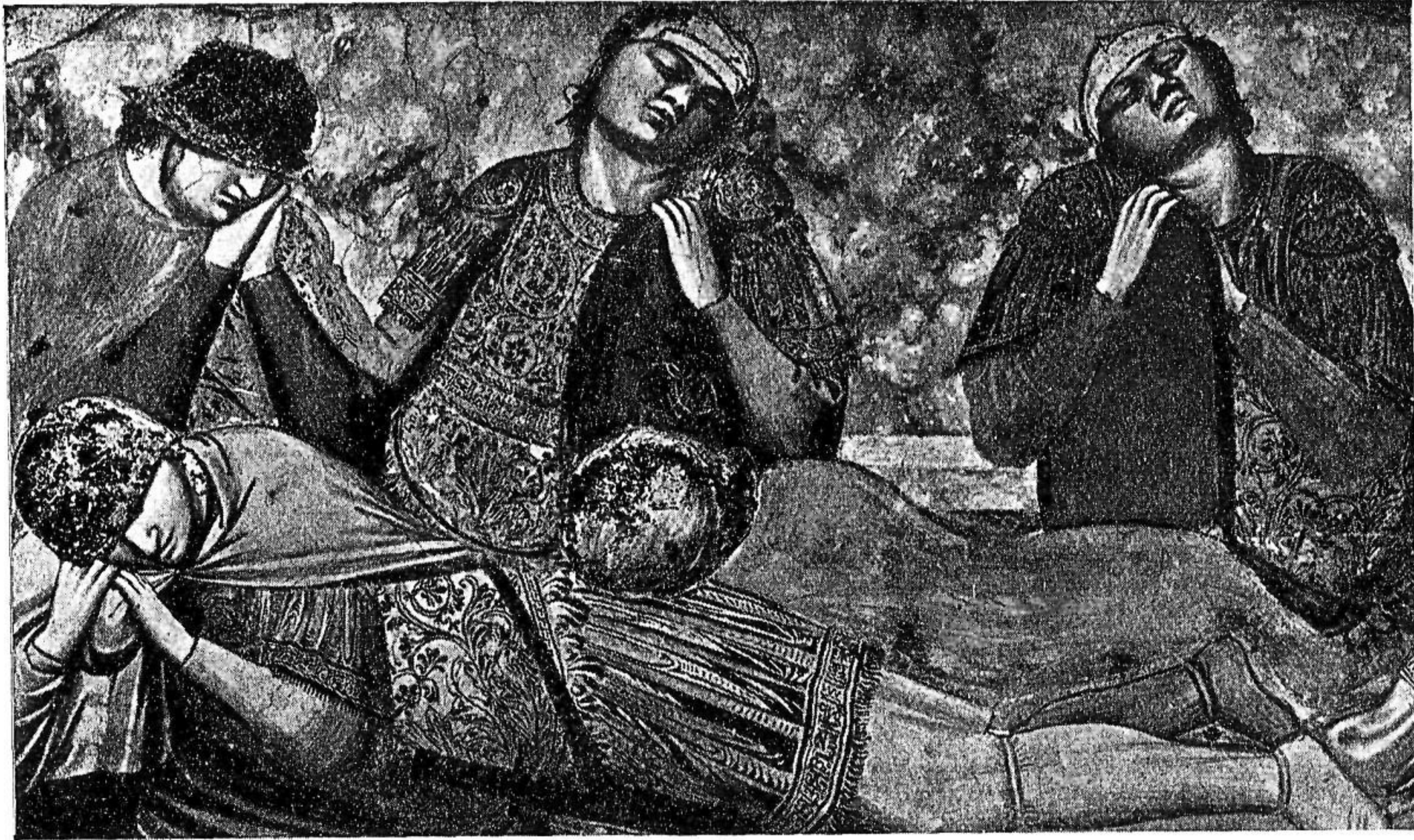
Il Ministro Bottai ha raccolto e ripubblicato, in un volume di questo titolo ¹, numerosi articoli, conferenze, interviste, che nell'insieme costituiscono quella che si potrebbe chiamare la *carta delle arti*. Il libro va letto da tutti coloro che portano interesse ai problemi dell'arte e della sua vita. Sono scritti, dettati da occasioni, in certo modo, contingenti: l'inaugurazione d'una Mostra, la celebrazione d'un centenario, la conclusione d'un convegno; ma appunto perciò tanto più significativi: in quanto non rimangono sopra un piano, se pure fecondamente, teorico, ma si inseriscono immediatamente nella prassi: in una precisa azione di valore politico: sono essi stessi, più che parole, azione. In ciò s'afferma, appunto, uno dei dati più interessanti di questo alto e singolare ingegno: in questo concretarsi senza residui in azione essenzialmente politica — non meno decisa perché meditata, né meno rivoluzionaria perché inserita nel vivo della nostra vera tradizione — d'un pensiero controllatissimo, d'una sicura e vasta esperienza, d'un gusto insieme aperto e rigoroso.

Tutti quelli che hanno interesse ai problemi dell'arte, ripeto, debbono valersi di questo libro per attingervi chiarimenti e direttive; ma specialmente quelli, che ancora borghesemente indulgono a ristagni di pseudoconcetti « umbertini », a rigurgiti di nostalgie per una tradizione, che tuttavia non è per essi quel dato storico, la cui coscienza dev'essere inserita nella vita moderna « come condizione inderogabile

¹ GIUSEPPE BOTTAI, *Politica Fascista delle Arti*, Roma, Signorelli 1940.

e imperativa necessità di coerenza per l'agire presente » (pag. 187); ma un'assunzione astratta, una formula generica, un mantello retorico frusto e rappezzato, sotto il quale non di rado si nasconde merce di contrabbando. Contro costoro Bottai ha parole chiare: « Errore grave risulta dal contemplare la tradizione come un dogma sancito, ché allora si finisce per sostituire la mitologia alla storia; ma a questo errore fa riscontro l'altro, eguale e contrario, che scaturisce dal ravvisare la legge della tradizione nell'arida successione dei tempi, sostituendo così la cronologia alla storia. E' arbitrario credere nella validità riassuntiva dell'ultimo dato rispetto ai precedenti, mentre può del tutto scostarsene, ché, la tradizione, come certi fiumi, incontrando strati impermeabili, improvvisamente può inabissarsi e, dopo un corso sotterraneo, ricomparire d'un tratto più in là, dove meno si penserebbe, forse anche oltre i confini geografici del paese dov'è nata.» (pag. 83-84)

Davvero, più d'una volta, quel che da alcuni oggi si gabella per tradizione italiana, non è altro se non una maniera fissatasi su stanchi elementi di cultura, al di fuori dell'arte, appunto nelle zone di spazio e di tempo identificate da Bottai come « strati impermeabili »; mentre, ed è naturale, molto di ciò che da quelli stessi vuol essere considerato avulso dalla nostra tradizione e ad essa nemico; e definito, con implicito accento di perdizione, parigino, o internazionale, o persino ebraico, è invece proprio ciò che rende attuale, concreta, cioè storica, la nostra tradizione vera. Giacché potrebbe essere proprio il caso della nostra tradizione artistica quello d'inabissarsi alla fine del Settecento e di ricomparire poi, in rade pullulazioni, anche nel nostro Ottocento; ma anche dove meno si penserebbe, oltre i confini geografici del nostro paese. O perché, per esempio, i fauves avrebbero sconfessato l'impressionismo; e perché Picasso, proprio perché formatosi in Francia « non ha potuto portare Poussin nel cubismo », mentre per es. Campigli, sebbene sia passato per Parigi, « si ricollega addirittura ai Pompeiani e si può collocarlo nell'ambiente di Antonello da Messina e del Mantegna »? - Non lo si dice noi: lo disse un francese, André Salmon; noi, che abbiamo sott'occhio il suo grande affresco del Liviano, non seguiremo il vezzo antistorico di mettere Campigli, che so, nell'ambiente



GIOTTO (CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI)

ALINARI



CAMPIGLI (LIVIANO)

DANESIN



CAMPIGLI (LIVIANO)

DANESIN

di Giotto; ma ch'egli l'abbia sentito consanguineo, così da riprenderne e parafrasarne certi partiti, ci sembra più che possibile.

E' sempre vero che l'arbitrio di « credere alla validità riassuntiva dell'ultimo dato » porta ancora parte del pubblico, di gusto sviato o approssimativo, ad adagiarsi nel concetto che identifica la tradizione italiana con quel fenomeno assai limitato nel tempo (e appartenente in verità, non alla storia dell'arte, ma alla cronaca della cultura) che fu certa attività celebrativa e illustrativa, aulica, comunque retorica, del tardo Ottocento: protrattasi nel primo decennio del Novecento accanto ad esperienze più coraggiose e sincere, nelle quali invece la tradizione effettivamente si rinnovava (anche se per far questo aveva talora necessità di dare un'occhiata fuori di casa). Tuttavia tiriamo innanzi a sperare, che non si voglia davvero intendere che la nostra tradizione — la tradizione degli artisti, non solo più grandi e più sinceri; ma più audaci, più scanzonati, più rivoluzionarii — si limiti a certe risciacquature ottocentesche della pesante cucina della « pittura di storia ». Non ci sembra vera coscienza dell'autentica tradizione italiana quella che crede a codesto dato non ultimo, ma penultimo o terzultimo. Quelle opere, infatti, che son documenti d'un anacronismo culturale, né mai potranno divenire monumenti d'arte, sono, in fondo, ben poco italiane. Sono piuttosto un tardivo e provinciale riflesso d'un gusto spiccatamente non nostro. Fenomeni che van messi in parallelo con certi eheggiamenti letterarii nostrani del verismo di Zola, o del concitato e « monumentale » romanticismo di Hugo. La loro origine non è nel Settecento italiano, che, chiudendosi, riusciva a dar vita a un Guardi, ponendosi quindi alla soglia di tutta la nuova arte europea; ma il Settecento francese della grande Académie.

Non sempre, tuttavia, quei timidi, o talora ringhiosi, accademici, che torcono il naso dai movimenti, malamente detti anticlassici, sono in malafede (sebbene agli artisti sia difficile convincersene). Ma gioverebbe, a chiarimento delle loro idee e del loro stesso assunto polemico, ch'essi, invece di contrapporre un astratto classicismo italiano ad un novecentismo straniero ugualmente astratto, seguissero davvero la corrente della tradizione, senz'arrestare, non si vuol dire la loro informa-

zione, ma il loro gusto disperatamente sospettoso là dove questa corrente s'inabissa: e ne indagassero il sotterraneo corso, con quell'intelletto d'amore che tutte le esperienze pagate col proprio sangue meritano: la guardassero passare « torba, limacciosa, di mille colori, trascinando a valle garitte mimetiche di cubismo e di futurismo, alghe d'impressionismo, travi piellate e trabiccoli di purismo e di suprematismo, vecchi stivali di fauvisme o belvismo... » (Longhi), per riscoprirla infine, se possibile, rifatta limpida in parecchi artisti proprio di oggi, e italianissimi, sebbene da alcuni tacciati di esotismo in blocco, un tanto il braccio. Dice appunto il Ministro Bottai (pagg. 84-85): « Sarebbe incauto raddomante quegli, che affermasse trattarsi non dello stesso, ma di tutt'altro esotico fiume, nelle cui acque sarebbe imprudente, forse mortale, dissetarsi dopo tanto cammino nel deserto; e se anche allegasse l'analisi chimica dell'acqua, lo contraddirebbe il fatto che nel tortuoso letto sotterraneo altri strati geologici, più antichi e tuttavia più ricchi di sali e più densi di arcaiche memorie terrestri, possono avere disciolto nell'acqua nuove sostanze fertilizzanti inesistenti alla stato libero sulla superficie. Così si spiega il riapparire alla luce di elementi remoti e pur vivi nel fondo dell'anima collettiva della razza, con processo alterno che sconvolge il cronista ed è familiare allo storico; soprattutto, allo storico italiano, che abbia appreso dal Vico i principi d'una scienza nuova intorno alla natura delle nazioni. Non col filo d'Arianna della cronologia, ma con la face sempre ardente della storia si deve varcare le soglie della tradizione. Allora, non sarà difficile constatare che, diradate le tenebre, il labirinto è, invece, una nitida logicissima architettura e d'una tale ampiezza, che può offrire ad ogni più nuova espressione artistica, purché risponda a una chiarezza interiore, che rechi il segno di una dura fatica umana, una prospettiva che la legittimi storicamente e ne definisca ad un tempo l'attualità e l'eternità; valori, in ultima analisi coincidenti, perché condizionati soltanto alla qualità assoluta dell'opera d'arte. »

Un cotale navigar pittoresco varrebbe, assai più d'ogni polemica spropositata, a liberare le comunicazioni mentali degli sviati in buona fede: e soprattutto darebbe loro il senso della grande complessità del

problema, e dell'ingenuità di credere di poter vincere la partita col due di briscola del classicismo.

Forse coloro s'accorgerebbero, che molti di quegli artisti, ch'essi consideravano fallaci, al di fuori della storia, sono invece l'immediata espressione di quella crisi di civiltà, che oggi si sta chiarendo in una soluzione tragica e feconda: son essi, quindi, a dare indici e forme concrete allo storico, non già gli attardati epigoni d'una cultura, i cui dati furono appunto, dell'odierna crisi, il limite dialettico, da essa infranto proprio nella sua impalcatura formale. Questo è l'aspetto culturale — in cui si inverte la tradizione — del passaggio dall'arte di ieri a quella di oggi: questo trapassare dal romanticismo, che aveva scoperto la personalità artistica, ma l'aveva definita in termini psicologici, « scientifici », come dato fra i dati, all'idealismo, che quella personalità ha fatto immediatamente coincidere col soggetto, che nella propria libertà creatrice risolve assolutamente l'espressione artistica. Che un tale trapasso e rivolgimento abbia portato ad un conflitto contro la forma, intesa come vincolo dogmatico, cioè contro la così detta tradizione degli accademici, è fatale; o meglio è, questo e non altro, concretamente storico; e così il fatto che il conflitto sia divenuto sempre più flagrante, fino ad apparire inconciliabile, di mano in mano che quella interiore creatività si faceva valere nella sua pura energia al di là di ogni forma. Che tale assunto abbia poi condotto ad un nuovo astrattismo, all'intima contraddizione e al malinteso critico di taluni movimenti moderni, è altro discorso. Certo, la pretesa critica dei tentativi, più o meno larvati, di razionalizzare i fatti artistici (tipico il funzionalismo architettonico) o quella di creare per essi una teorica dell'irrazionale (tipico l'espressionismo) sono viziate dalla stessa necessità, che le fa ricadere nell'astratto: giacché, o, nel loro sforzo d'interpretare l'arte come manifestazione della vita nella sua nuda immediatezza, rimangono al di qua dell'arte (che si ha soltanto quando quell'« impulso dinamico » si concreta in forma); oppure, per la volontà di foggare all'arte un'orbita tecnicamente, insomma razionalmente determinata, ricadono al di là dell'arte, sostituendo agli schemi dogmatici dell'accademismo passato una nuova « forma in generale », ugual-

mente accademica e astratta, ugualmente estranea a quella concreta unicità formale che è l'arte.

Può dunque esser vero, che molti movimenti artistici d'oggi — o, più precisamente, molte delle punte polemiche, siano esse chiarite in programmi o dissimulate nel contesto di opere figurative, con le quali gli artisti si fanno largo violentemente in un mondo di cultura cristallizzata — vanno oltre la propria mira; malgrado ciò rimane intatta e ineliminabile la validità storica, rivoluzionaria e « giovanile » del fenomeno. « Poiché, se già in generale le mutazioni storiche esteriormente rivoluzionarie sono effettuate dalla gioventù, la natura speciale della mutazione odierna offre di ciò una speciale testimonianza. Giacché mentre la vecchiaia, in seguito alla vitalità spossata, si concentra sempre più nei contenuti obbiettivi della vita (che, nel significato attuale, si possono anche designare come le sue forme), alla gioventù importa soprattutto il processo della vita: essa vuole soltanto vivere le forze e l'eccesso di forze di questa, ed è relativamente indifferente circa quali siano gli oggetti... In questa tendenza di civiltà... si obbiettiva in certa guisa il significato della vita giovanile come tale ». (Simmel). E' evidente, che non dalle persistenti senili nostalgie di taluni per ciò ch'essi chiamano classicismo (« Indubbiamente il classicismo, quando si trasferisca in nome o in leggi d'estetica, si svuota di ogni contenuto storico, perde ogni possibilità d'incidenza diretta sull'attività artistica o sul processo del gusto », pag. 83) ma proprio da quella tendenza, da quel movimento in quanto ha di veramente vivo e sincero, di schiettamente rivoluzionario: da quella crisi giovanile di crescita, che sola può portare ad un'autentica maturità, la politica fascista può legittimamente sperare un risultato concreto. (« So che gli inizi furono gli stessi, identici i motivi del viaggio. Anche per questa ragione ho piena fiducia nell'arte moderna italiana, come attuata e possibile documentazione della nostra rinascita spirituale. », pag. 88).

Infatti, le tendenze artistiche più vive dell'ultimo trentennio, che per l'appunto hanno preso l'aspetto d'una reazione antiborghese, sono state uno sforzo generoso, compiuto per liberare l'arte da quei contenuti, ormai privi di senso (e sopra tutto dal prestigio di valori divenuti

insufficienti alla vitalità della problematica artistica) in cui la civiltà borghese s'era impaludata. Questa civiltà aveva avuto come propria legge la polarità tra l'indifferenziata, particolare « realtà », e l'universalità dell'« ideale »; ma tale polarità, anziché mantenersi fecondamente in tensione, s'era risolta in un compromesso, irrigidendo la « realtà » negli schemi del positivismo, e l'« idealità » in un'astrazione senza più presa sulla vita: pertanto, per quel compromesso, il piano sul quale si poneva la sintesi estetica si era svotato di concretezza, era divenuto tipicamente retorico. La reazione antiborghese ha portato, con l'affermazione del principio e del valore propriamente estetico della problematica artistica, a far sì che l'arte si sentisse assolutamente indipendente tanto dai legami con quella « realtà », quanto anche dalle aspirazioni verso quell'« ideale »: libera quindi, non già da ogni contenuto (sebbene la radicalità della reazione portasse a crederlo) in quanto non si dà forma senza contenuto né contenuto senza forma; ma da quei contenuti: fino a svolgersi in un puro, astratto compiacimento formale. Tale tipica posizione di crisi ebbe nell'ultimo trentennio un risultato psicologico caratteristico: l'unità della « persona », ingenuamente raggiunta dal romanticismo, si spezzò: essa vacillò in difese incoerenti e in un rinnovato sentimentale soffrire (più oscuro, ora, perché privo del piano retorico romantico): in un soffrire dell'impossibilità d'una coscienza, anche morale, che fosse oggettivamente completa e soggettivamente armonica. Ma proprio per questo, e per il nuovo sviluppo delle strutture formali, che la reazione, giustificandosi nella sua stessa inquietudine, produceva, l'arte veniva ad aprirsi verginalmente ad altri contenuti più concreti, al di fuori della retorica; l'esigenza di unità dei principi direttivi della vita veniva ad assumere una straordinaria energia; sempre più forte si faceva valere la necessità d'un rinnovato contatto con la concreta realtà. Si può aggiungere, che proprio da quella crisi vissuta ed assaporata fino all'estremo può, per il suo effetto purificatore, sorgere (ciò che infatti sta avvenendo) il riconoscimento della « nuova dimensione mentale e morale » instaurata dal Fascismo: e l'espressione davvero concreta del suo nuovo cosmo, del suo nuovo mito, del suo nuovo pathos, che non può essere

che oltre « gli schemi della rappresentazione emotiva determinati dal tradizionale compromesso pratico estetico » (Banfi), così come il Fascismo in sé, pur attualmente inverando la tradizione storica italiana, va oltre ogni suo particolare contenuto, che si pretenda lo determini o lo condizioni dommaticamente.

Postosi su un piano di concretezza storica, il pensiero del Ministro Bottai elimina necessariamente ogni residuo astratto e inconcludente della vessata polemica sulla « tradizione ». Essa, così com'era correntemente impostata, si sgonfia come una vescica perforata: giacché la tradizione, considerata come categoria assunta nella sua teorica estraneità, distaccatamente contemplata e non attualmente vissuta, non è nulla di storico, è un mito. Cade ogni postulata distanza tra arte del passato e arte del presente: ambedue sono tali quando si facciano attuali nella coscienza. (« Non importa se quei valori appartengano, cronologicamente, a un passato estremamente remoto o immediatamente prossimo... Non poniamo cesure tra un passato ed un presente del pari vivi ed operanti sul piano storico dell'Italia imperiale », pag. 60). Ogni accusa generica di « internazionalismo » o di « ebraismo » all'arte italiana di oggi, quando questa sia presa in blocco, perde valore per la sua stessa indistinzione e mancanza di sfumature: e, se non altro, perché occorre far credito all'intelligenza degli artisti italiani contemporanei — il di cui Ministro Bottai fa una commossa quanto autorevole difesa —: i veri artisti, s'intende, che si distinguono dagli sfruttatori di mode straniere, oltre che per il loro essere italiani, appunto per il loro essere artisti. Tuttavia, « le accuse di internazionalismo, rivolte all'arte italiana moderna, non sono tutte infondate o assolutamente ridicole ». Ma « ragionevole... sarebbe il denunciare con attendibilità gli inquinamenti, che l'arte italiana ha subito nell'ultimo trentennio, e isolarli con quella esattezza, che è possibile in queste cose. Dopo una siffatta indagine che, naturalmente, dovrà avere nome e cognome di critica qualificata, altrimenti saranno storielle per dilettanti, si dovrà passare ai nomi e dimostrare, sempre con serietà, che certi artisti sono colpiti da infezione ebraica... pag. 65. - « Quando dissi,

che ogni opera d'arte perfetta è valida sul piano storico della politica fascista, a null'altro alludevo, se non al contenuto umano che legittima ogni azione nel campo pratico e in quello ideale. L'opera d'arte, come fatto nuovo e grave d'inevitabili conseguenze storiche, documenta l'impegno morale dell'artista, rivela la serietà del suo lavoro, le qualità umane della sua anima, la sua partecipazione ai destini di una collettività, che solo per uno sterile egoismo può essere ignorata», (pag. 182). La discussione quindi, se si vorrà continuare, dovrà essere tenuta nei termini concreti in cui l'ha posta Bottai: dove, cioè, essa non si svolga come motivo astrattamente polemico o come rimando ad un ideale contemplativo, ma dove cada nel vaglio di un giudizio, che, per essere davvero tale, dovrà fondarsi su elementi storicizzabili, non su schematiche generalizzazioni. Termini, inoltre, per i quali l'arte e la sua vita s'intendano come attuale farsi d'una coscienza formale — realizzata pertanto da una critica rigorosa — che esprima concretamente la vicenda dello spirito partecipante in toto alla civiltà fascista. Per questo appunto la discussione non è inutile. « A chi ritenesse, che la discussione ha in fondo un valore contingente e che in sostanza non vale la pena di scaldarsi in tanti per siffatte questioni, si potrà subito obiettare, che non si tratta qui di una delle solite polemiche. Questa volta l'incontro avviene sul terreno politico. Qui, non sono in gioco solo « tradizionale e moderno », termini in apparente più che reale contrasto, ma i dati stessi della nostra polemica razzista e della nostra civiltà. Se non si sta attenti, e dobbiamo dire che la difesa è stata unanime, si potrebbe anche finire in una gloria di stuccatori, in un colossale ritorno alla migliore tradizione del pompierismo internazionale. » (pag. 67)



E' chiaro, che una struttura mentale così connessa e profonda — della quale, a non volere riprodurre l'intero volume del Ministro, non posso dare che accenni (si veda, tra l'altro, il chiarimento — il più lucido e concreto che s'abbia potuto leggere in tanto recente discutere, e non solo in Italia — del concetto di razza in rapporto all'arte contemporanea, a pagg. 80-82) — produce conseguenze d'ordine pratico di fon-

damentale importanza. Bottai disdegna la parola fine a se stessa: la validità dei suoi principii rivoluzionarii, proprio in quanto tali, s'afferma nella loro risoluzione rapida in azione politica e legislativa.

Conseguenza immediata, è una nuova affermazione del valore educativo, quindi politico, dell'arte. Il problema, delicatissimo, ma centrale è affrontato specialmente nel capitolo « L'Arte nel patrimonio della Nazione » (pagg. 51 sgg., da « Critica Fascista », 15 luglio 1938-XVI).

Contro un moralismo estetico, astrattamente ripreso sulle teoriche della classicità e del Rinascimento, si sono appuntati, e tuttavia s'appuntano, gli strali d'una critica piuttosto facile. Ma ripetere che l'insegnare nozioni, o il dare precetti e direttive alla vita pratica, non è compito dell'arte, non è solo volere sfondare porte spalancate: è restar fissati sulle posizioni d'un pedagogismo dogmatico, che il criterio fascista dell'educazione ha combattuto e superato, sostituendo nella vita, e nella scuola, che fa tutt'uno con essa, al sistema informativo il metodo formativo. Il legislatore della Carta della Scuola non ha quindi difficoltà a travolgere, con eleganza, l'ostacolo anche in questo campo, il più congestionato dalla polemica.

Il valore educativo dell'arte ha anzitutto la sua giustificazione nel fatto che va riconosciuta la funzione culturale dell'arte: la verità storica e umana, che l'arte non si esaurisce nel piacere soggettivo. Nell'arte, l'umanità impara se stessa, ritesse e approfondisce gli elementi fondamentali della propria humanitas. « Il primo ad affermare che l'arte non è un prodotto di lusso, ma un bisogno primordiale ed essenziale dello spirito, è stato Mussolini. E l'affermò proprio invocando un'arte del nostro tempo. Di quell'invocazione l'arte italiana del dopoguerra, ancora permeata dell'aneddotismo ottocentesco, da fittizi estetismi, da grettezze borghesi, aveva assolutamente bisogno ». L'arte è un lavoro serio, faticoso: se al lavoro viene riconosciuta un'assoluta validità nella problematica della cultura, una squisita funzione educativa, un valore formativo di primo ordine, giacché « esso educa tutta la nostra vita e deve liberare tutto il nostro pensiero, per ridargli il significato creativo e costruttivo » (Volpicelli), come non dovremo ri-

conoscere, all'arte ed alla comprensione dell'arte, liberate da estetismi romantici, la stessa somma di valori? Come potrà lo Stato disinteressarsene? « L'arte è un valore attuale ed essenziale della personalità nazionale e quindi del patrimonio ideale che lo Stato amministra, organizzando e guidando il Popolo. Una politica, che voglia essere veramente la organizzazione della vita nazionale in ordine ai supremi fini dello Stato, deve curare il fatto arte in tutte le sue manifestazioni: spirituali e creative, educative, sociali ed economiche ». (pag. 58) Da tale esigenza può facilmente sorgere un equivoco: quello che lo Stato debba « manovrare » l'arte, imponendo agli artisti determinati argomenti da « trattare », determinati contenuti da realizzare in forma. Equivoco, tuttavia, troppo elementare, e sul quale non è il caso di insistere: sarebbe ben strana una dottrina che, dopo aver abolito il compito per gli scolari, volesse imporlo agli artisti. Dice infatti il Ministro Bottai: « Noi chiediamo agli artisti dei fatti, il cui impegno morale non sia inferiore a quello che ogni fascista porta nell'adempimento del suo compito. Non gli chiediamo la cronaca illustrata dei fatti eroici del Fascismo: sappiamo che la nostra realtà è anche la sua realtà e vogliamo che l'artista la legga, non nelle pagine dei quotidiani, ma nell'interno della propria anima umana. Questo soltanto noi chiediamo agli artisti italiani: di essere attori e non spettatori, protagonisti e non coro della vicenda epica, drammatica, religiosa di quest'Italia antichissima e nuova ». (pag. 89) Quindi, nessuna imposizione, nessuna preoccupazione: essere veramente fascisti ed essere veramente artisti sono condizioni necessarie e sufficienti per fare dell'arte fascista. Quali siano le forme di questa non è, evidentemente, determinabile a priori. L'educazione fascista non ha eliminato dei vecchi dogmi, soltanto per sostituirli con dei nuovi (o con gli stessi vecchi, con etichetta mutata). Essa, come vuol creare e crea l'uomo, la cui legge morale non resti estrinseca, ma sia proprio l'atto dell'individualità, che nella determinata circostanza della sua vita solleva, come proprio momento ideale, una tale armonia di valori e di esigenze, che valga come legge per quella situazione individuale, irripetibile, incomparabile (legge, che non è forma astrattamente intesa, ma atto proprio in quanto legge, atto che

distanza nella sua unità vitale l'ideale e il reale e perciò assume e raccoglie in sé, come responsabilità, le innumerevoli e contrastanti oscillazioni con cui la vita percorre e ripercorre tale distanza), così s'aspetta legittimamente dall'arte ch'essa non esprima soltanto un'astratta sintesi estetica, ma nell'espressione includa, come valutazione positiva, l'ideale e armonica struttura della civiltà fascista. Come una religione positiva non consiste, se non astrattamente, nei dogmi e nella liturgia — sebbene ne abbia certo bisogno — ma è tutta la vita attraversata dal problema religioso; così il Fascismo, come concreto valore individuale, è tutta la vita attraversata dall'esigenza fascista; investe quindi tutti i singoli problemi della problematica generale dello spirito: anche perciò, e non ultimo, quello dell'arte.

Il *pregiudizio* pedagogico dell'arte è, veramente, frutto d'una situazione mentale preidealistica: diremo neoclassica. Quando, innanzi alla feconda chiarificazione hegeliana l'arte classica fu assunta come tipica, si credette di poter fondare su di essa — su quest'arte che aveva realizzato nella forma estetica l'idealizzazione della vita, e che era stata quindi interpretata come capacità di « spiritualizzare » la cultura — l'educazione, sopra tutto scolastica: escludendo, o almeno trascurando, i moderni. La conseguenza è stata che proprio ai classici — vale a dire dell'arte, le cui strutture sono più lontane, e non solo nel tempo, dalla coscienza dei giovani — venne affidata, per questo lato, l'educazione; mentre l'arte attuale, la più vicina alla realtà spirituale ed alle aspirazioni dei giovani, veniva quasi totalmente bandita, anche dalle scuole, come incapace d'educazione, se non a questa nemica. Perturbatrice: sempre, insomma, dionisiaca, di contro all'apollinea e catartica classicità. Il fatto è curioso e può sembrare paradossale; ma si spiega, riflettendo che fino a ieri la pedagogia si è prevalentemente appoggiata allo sviluppo dei valori d'intenzione, e non di quelli, per così dire, nativi, intrinseci alla personalità. La pedagogia fascista invece, se non erro, agisce proprio sul concreto dell'attuale personalità: vuol creare e crea uomini vivi, non formule generiche d'un'umanità astratta, modellata su schemi remoti e, perché a quel modo assunti, inefficaci. Quindi, come per essa non esiste nessuna reale distanza tra

l'arte del passato e quella del presente (giacchè le forme del passato sono davvero arte quando divengono momenti d'una coscienza che attualmente le vive; e quelle del presente sono arte solo se in esse la sintesi estetica rifiuta l'astrattezza di elementi non storicizzabili, si ponga sul piano della concretezza storica) così non v'è, né vi può essere, scissione, e tanto meno antagonismo, tra i valori educativi dell'arte di ieri e di oggi: non potendosi intendere, evidentemente, come vera educazione artistica, quella che non porti ad una così *concreta coscienza formale*, che possa inverare in sè ogni espressione, purché artistica, al di fuori d'ogni schema cronologico.

E' chiaro, che il problema dei rapporti fra l'arte e la Nazione, fra l'arte e lo Stato, fra l'arte e la politica può così risolversi: perché viene impostato negli unici termini, che ne rendano possibile la soluzione. La connessione assoluta tra individualità ed espressione è per Bottai una polarità che continuamente si crea. Il mondo dell'arte non è la posizione dello spirito estetico puro: è la determinazione concreta, in cui si differenzia il problema estetico nella realtà. Ogni sintesi estetica perciò, pur sorgendo da un'esperienza particolare, da uno spirito individuale, subisce la determinazione dei suoi tipici rapporti con la vita, con le altre opere, con la tecnica, con le concrete necessità della cultura. Voler applicare alle opere d'arte un ideale estetico, comunque riformato, non è agire sulla realtà dell'arte; ma solo un imporre ad essa un astratto, perciò inefficace « dover essere ».

Da questi concetti derivano molte conseguenze: per le quali varrà meglio riprodurre le parole stesse del Ministro. « Una è l'organizzazione della difesa delle opere d'arte nazionali in caso di guerra, e l'educazione che insegni che il combattente difende, nella Patria, anche questi tesori spirituali, espressioni tipiche della civiltà del Popolo cui egli appartiene. Poi: un nuovo modo d'intendere la cura dell'arte antica e del Museo, non mero documento, spoglia esanime, ma attuale valore della personalità storica nazionale, nella quale la tradizione è viva come una costitutiva premessa eternamente presente; l'interesse che la buona politica non può negare alle nuove tendenze artistiche, tutte le volte che esse si concretino in risultati, mostrino una sincera

ricerca, rispondano a esigenze attuali e significhino qualcosa nell'ora presente; l'affermazione del pubblico interesse cui è oggetto l'opera d'arte anche se di proprietà privata; l'affermazione che è pubblico interesse che gli artisti possano serenamente vivere per assolvere alla loro funzione che è quella di partecipare alla formazione della civiltà nazionale, per cui essi devono essere organizzati e assistiti, prendendo coscienza, però, che la cura di cui li circonda lo Stato, discende appunto dal fatto che si riconosce loro una funzione d'interesse generale ».

E a buon diritto il Ministro può concludere: E', questo « un caso in cui la politica consapevole risolve concretamente alcuni problemi che, nel campo delle idee pure, danno adito a dibattiti interminabili e di incerta conclusione... » Le direttive pratiche, infatti, per ciascuno dei problemi particolari più su annunciati, non si sono fatte aspettare. Anzitutto, è apparsa l'inderogabile esigenza di un *controllo critico assoluto*, che sceveri, tanto tra le espressioni del passato, quanto, e più necessariamente, tra quelle di oggi, quelle che sono davvero artistiche: cioè che « significano qualche cosa », che « partecipano alla formazione della civiltà nazionale ». Organo di tale controllo è divenuta la Direzione Generale delle Arti, con i suoi Uffici (tra cui è stato costituito quello per l'Arte Contemporanea), con la sua nuova rivista, « Le Arti », che risponde appieno a quelle direttive, con la creazione del R. Istituto Centrale del Restauro, che controllerà col suo rigore scientifico assoluto i dilettantismi e gli sperimentalismi talora vigenti in questo campo delicatissimo; con il riordinamento delle Soprintendenze alle Antichità, ai Monumenti ed alle Gallerie ed Opere d'Arte; con nuove, concrete provvidenze nel settore della Musica, della difesa del paesaggio, dell'Urbanistica, delle Mostre, ecc. La riforma si è subito realizzata sul piano legislativo: con una legislazione insieme precisa, intransigente, e larga di comprensione umana, libera da inutili irrigidimenti fiscali. La lucida mente di Bottai, che sembra abbia il compito, nel continuo fissarsi ed equilibrarsi delle strutture della civiltà fascista, di rendere chiari e organici successivamente, interpretando il pensiero del Duce, i piani più delicati della vita nazionale (non dimentichiamo la parte ch'essa ebbe nella Carta del Lavoro, vera tavola della legge

della civiltà odierna, e poi nella Carta della Scuola, la cui fecondità si palesa giorno per giorno, vivendo) ha immesso anche nel settore artistico un nucleo di vita coerentissimo: e così provvidenziale, da suscitare l'ammirazione e l'emulazione persino dei nemici del Fascismo. Non prima del gennaio 1939, infatti, il recensore del Burlington Magazine di Londra, esaminando le norme della legislazione fascista delle arti, e citando le parole del Ministro: « Dovunque esista un'opera d'arte assoluta, ivi è un assoluto interesse dello Stato », aggiungeva: « nessuna apologia è necessaria per porre alla testa di questa rassegna la citazione del discorso dell'Ecc. Giuseppe Bottai... E' impossibile leggere senza grande interesse e non minore ammirazione tale incisiva presa di posizione del Governo Italiano nella difesa artistica. Un sistema di laissez-faire ha nel passato inflitto danni irreparabili anche alla nostra vita artistica... Sottolineiamo l'articolo del Signor Bottai come formulante i principii fondamentali su cui quest'organizzazione può e deve eseguirsi... » e concludeva: « sarà un giorno veramente felice, quando i principii enunciati da Bottai saranno assunti come base necessaria dell'amministrazione culturale del nostro paese ». (pagg. 37 sgg.).

E', in questo ordine, per noi d'importanza particolarissima, determinante, quanto l'Autore più volte afferma in relazione all'*ordinamento dei Musei*. « E' certo... che questo è un problema che va affrontato, non solo perché alcune nostre gallerie d'arte antica sono, dal punto di vista dell'allestimento, in piena decadenza, ma anche perché, e questo è uno dei grandi meriti del Fascismo, la funzione dei musei nel nostro Stato è profondamente mutata... » (pag. 144) « Anche la presentazione ordinata e perspicua delle opere d'arte nei musei e nelle gallerie è un indice della vitalità della nostra cultura. E', come il restauro, definizione e chiarificazione di valori. Due cose bisogna tenere presenti nel mediare, attraverso il museo, il contatto del pubblico con l'opera d'arte: che l'arte antica, non è una cara, polverosa memoria, ma una forza perennemente viva della nostra anima; e che lo studioso d'arte non è il sacerdote d'un oscuro culto di morti, ma l'interprete qualificato di un interesse artistico collettivo. Non è, dunque, soltanto agli stu-

diosi e ai loro interessi scientifici, ma al gran pubblico e alle sue esigenze culturali, che deve rivolgersi il museo. Ciò non esclude la necessità, che alla base di ogni sistemazione museografica sia un' assoluta chiarezza scientifica e una precisa esigenza critica. Perché una conoscenza possa essere divulgata, bisogna che ne sia pienamente dimostrata l'esattezza storica. Rigore scientifico nella definizione dei valori e nell'ordinamento delle opere; semplicità e chiarezza, aderenza alla qualità artistica e al significato storico delle opere nella loro presentazione: ecco il programma che ci proponiamo di svolgere nel coordinare sistematicamente l'opera dei nostri uffici nel campo museografico. » (pagg. 143-145).

Queste parole, dette dal Ministro a chiusura di un convegno di Soprintendenti, nel quale si ponevano le basi, appunto, per una più larga e più viva interpretazione degli ordinamenti dei Musei, non contengono soltanto una direttiva, che non può essere ignorata da nessuno, e che noi ci proponiamo di seguire in tutto il suo rigore e in tutta la sua coerenza: pongono, anche nel campo della tutela dell'arte, ciascuno di fronte alle sue altissime responsabilità; e valgono, speriamo, a snebbiare i cervelli di coloro che ancora, in talune oscure zone della provincia, vorrebbero considerare i musei un « lusso »: mentre debbono essere e sono tra i più delicati, squisiti e vitali strumenti d'educazione del Popolo: e come tali vanno trattati: con cura continua, con infinito rispetto, con intelligenza amorosa, viva, operante, senza assurde restrizioni mentali.

Infine, e non da ultimo, occorre sottolineare che tutto questo libro del Ministro Bottai è un libro di profonda umanità: un libro cordiale, che si pone subito al di sopra d'ogni polemica contingente, quale troppo spesso ancor oggi persiste arida, puntigliosa, e alla fine fastidiosa anche più che inutile, nelle cose dell'arte. Un libro di battaglia e di fede, nel quale gli artisti italiani: tutti coloro che anche nell'inquieto mondo dell'arte lavorano, soffrono, combattono, sentono subito dalle prime righe parlare la voce dell'amicizia col timbro della sincerità; ma inflessibilmente nemico degli infecondi e degli infingardi: tanto di quelli che, vivendo in margine al travaglio creativo del nostro tempo, ne raccattano e ne sfruttano le espressioni decadute a moda, quanto di quelli che ri-

parano la loro pigrizia sotto il gonfalone protettivo d'una malintesa tradizione. Che sono, poi, due aspetti d'una sola miseria, prima che artistica, morale: due maniere per sottrarsi a quella milizia, che è il comandamento del più profondo sentimento umano, e della volontà del Fascismo. ²

— 1940.

SERGIO BETTINI

² Queste righe eran già composte quando usciva, su « Primato » e su « Le Arti » (III, 3, Febbraio-Marzo 1941, pp. 153-158) l'articolo, divenuto in breve famoso, *Fronte dell'Arte*, scritto dal ministro Bottai alla vigilia della sua partenza per il fronte come comandante di un reggimento di Alpini. Lo scritto ribadisce in forma singolarmente decisa e appassionata le idee espresse in « Politica delle Arti »: e non ripete codeste idee ma le matura, portandole più innanzi, chiarendone la profonda radice entro lo spirito della nostra guerra passata e della nostra Rivoluzione e di questa nostra guerra di oggi; illuminandone il valore concretamente positivo (il solo storicamente positivo) nella feconda dialettica culturale (feconda appunto perchè dialettica) nel sistema dell'Asse. L'articolo — la parola sembra straordinariamente impropria in questo caso — non si riassume: bisogna leggerlo, sentirlo, e direi gridarlo — se esso, dopo avere suscitato la nostra commozione più intensa e la nostra partecipazione più immediata e piena, non le inquadrasse subito nella disciplina d'un imperativo morale: « In queste ore sature di destino e deserte di rettorica tutte e sole le energie nazionali devono essere in linea C'è il mondo da liberare da un vecchio equivoco e bisogna che ciascuno si liberi, con un atto di coscienza, da tutte le tracce dei vecchi equivoci. In certo senso, ogni coscienza d'uomo è un fronte di guerra ».

« Un'arte italiana esiste, e l'abbiamo difesa. Ora le compete una posizione avanzata nella grande offensiva, che l'ordine nuovo porta all'antico. La battaglia degli artisti d'oggi non sarà così facilmente esclusa dalla tradizione degli artisti di domani ».

L'ARCA DI ROLANDO DA PIAZZOLA SUL SAGRATO DEL SANTO

Il monumento che Rolando da Piazzola, celebre giurista dello studio padovano negli anni attorno al '300¹, costruì « sibi et suis » sul sagrato del Santo, è una chiara opera gotica dei primi decenni del trecento, come è dimostrato dall'arco a sesto acuto dell'edicola sorretta davanti da due colonne e dietro appoggiata al muro che copre l'arca, oltrechè dall'iscrizione e dalle notizie storiche. Invece il sarcofago, poggiato su due lastre di marmo in taglio e addossato al muro, già ai primi studiosi di cose d'arte medioevale a Padova, nel secolo scorso, apparve problematico. Si trattava di definire se il suo evidente aspetto tardo romano, o, per usare le parole del Gonzati « dei bassi tempi », significasse che esso era stato scolpito effettivamente in epoca romana, o se invece si dovesse considerare una nuova prova del sopravvivere attraverso il medio evo della maniera antica.

Il Gonzati² lascia la questione in sospeso: « il sarcofago si appalesa di stile antico, tanto per l'urna quadrilunga sorretta da due pilastri, quanto per i casti adornamenti che serenamente l'abbelliscono. Entro piccole nicchie emisferiche mostra ai lati estremi due genietti piangenti, però rozzamente scolpiti: I mascheroncini, gli encarpi che sporgono a mezzo rilievo dai fianchi, il genio alato scolpito sul lato del pilastro a sinistra e infine il coperchio acuminato onde è protetta l'arca medesima con gli acroteri ai quattro angoli, tutto si ri-

¹ Su Rolando da Piazzola vedi G. GIRARDI, *Rolando da Piazzola*, Padova, Drucker 1909.

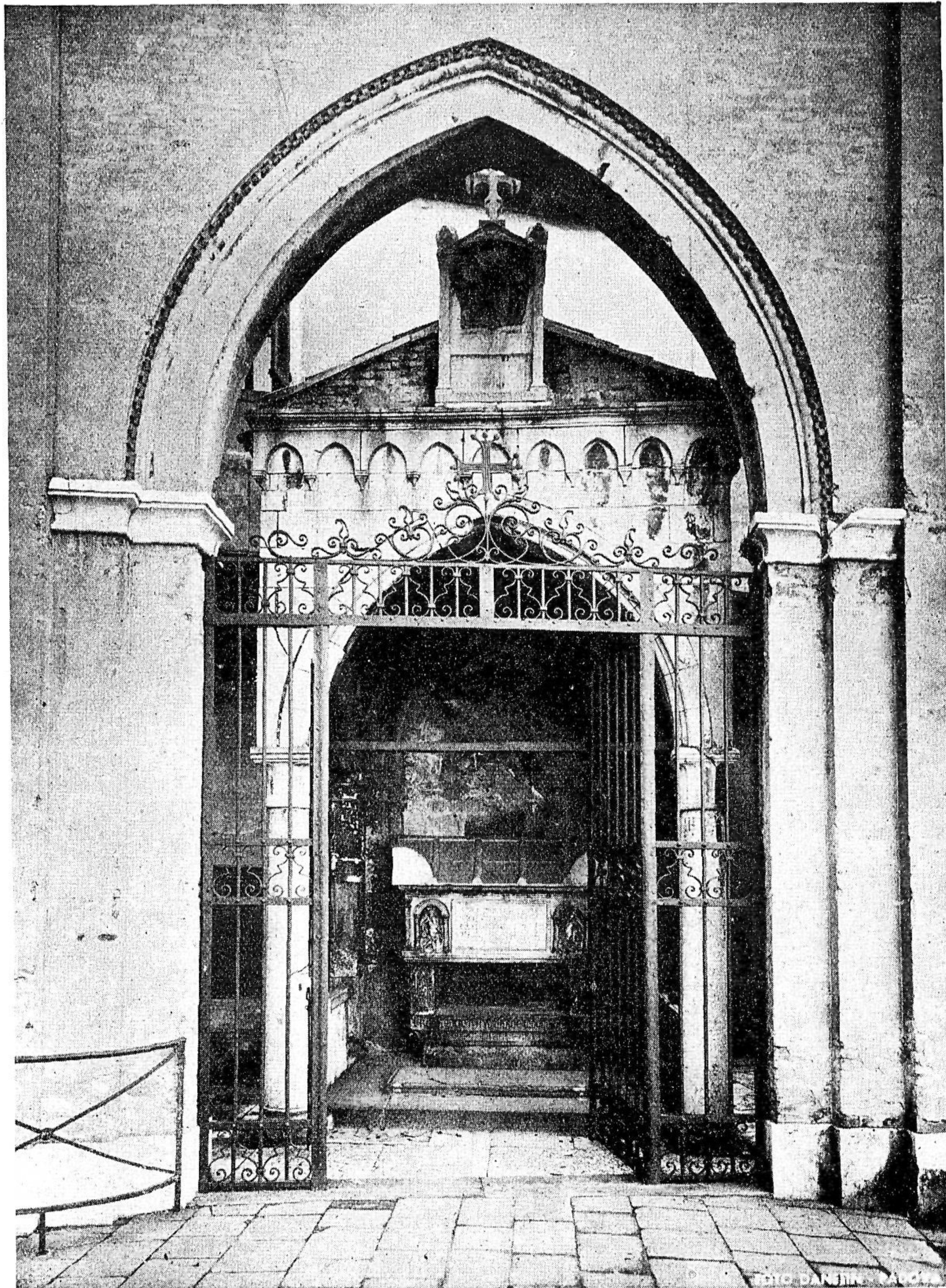
² *La Basilica del Santo*, II, Padova 1853, pag. 29, e tav.

chiama al gusto romanico ». Al quale però si contrappone il gotico, chè gotico è il « tabernacolo sorretto dalle colonne, e più di tutto » si noti « l'edicola che culmina il monumento ». E conclude: « Giustamente potè osservare il Selvatico che questo sepolcro si avvicina non poco alle forme romane. Siccome poi è manifesto che esso veniva scolpito nel secolo XIV ³ ne deduciamo una prova novella a favore della sentenza di quelli che col cav. Cordero opinano non essersi mai spento del tutto, nella penisola, il sentimento della romana architettura. Se pure dire non si voglia, come fecero taluni, che questo sarcofago, in quanto ha di antico, sia un raccozzamento di parti architettoniche romane dei primi secoli cristiani ». Il giudizio del Gonzati è quindi del tutto incerto.

Il Selvatico, citato dal Gonzati, nella sua opera rimasta manoscritta « Sull'architettura padovana del Sec. XIV (pag. 14) « lo direbbe (il sarcofago) antico in qualunque parte lo si esamini, se non fosse l'iscrizione che lo fa della metà del sec. XIV ». Anni dopo però lo stesso Selvatico, pubblicando la sua Guida di Padova (1869) ritorna sull'argomento e dopo aver riportato, a spiegare l'aspetto romano dell'arca, la solita opinione alla quale gli studiosi dell'ottocento sembrano particolarmente affezionati, del sopravvivere cioè attraverso il medioevo delle forme classiche, riprende l'ipotesi ultima del Gonzati: « vedendosi ai fianchi genietti a bassorilievo posti di traverso quando dovevano star ritti, viene il sospetto che questo sepolcro sia composto di parti tolte ad uno di ben più antica data ».

Veramente non si tratta di genietti, ma di un genietto scolpito sulla lastra di marmo messa in taglio a reggere il sarcofago a destra, e questo pezzo è certamente antico. L'ipotesi però non fu seguita da uno studio preciso e la questione rimase sospesa. Difatti il Girardi nell'opuscolo citato su Rolando da Piazzola fa ancora fede alla vecchia opinione del Selvatico dicendo (pag. 82) che il sarcofago rappresenta un ritorno trecentesco alle forme romane. I genietti della fronte

³ Si basa evidentemente sul solo criterio epigrafico. Sul sarcofago è l'iscrizione di Rolando.



ARCA DI ROLANDO DA PIAZZOLA (SAGRATO DEL SANTO)

DANESIN

e il coperchio sarebbero così imitazioni dell'antico, mentre le due teste scolpite ai lati del coperchio sono romaniche ed è romana la lastra di sostegno di destra sulla quale è scolpito il genietto funerario.

Dopo del Girardi il Ronchi nella sua Guida di Padova (1920) accenna al sepolcro di Rolando come « sepolcro adattato nel secolo XIV ». Giudizio preciso anche se necessariamente non approfondito.

Il sarcofago, scolpito sulla faccia e ai due lati, è come si è detto, addossato al muro, così che non si può affermare con sicurezza se sia scolpito anche sulla faccia posteriore. Il pesante coperchio a tetto con embrici e tegole e quattro grossi acroteri d'angolo si rivela subito lavorato nel trecento perchè, come già osservò il Girardi, ha scolpite sui due frontoncini laterali, due teste del Redentore trecentesche. Inoltre anche la qualità del marmo appare leggermente diversa da quella della cassa. Non è da escludere però che si sia ultimato nel trecento un coperchio di sarcofago antico trovato non finito; perchè il tipo del tetto coi quattro acroteri potrebbe essere benissimo romano.

La cassa è sicuramente in un sol blocco il che esclude l'ipotesi che essa sia ricomposta di più pezzi.

La facciata è decorata da due cornici sui lati superiore e inferiore, ai due spigoli sono due pilastrini sormontati da capitelli che però non arrivano a sostenere la cornice superiore, ma lasciano tra capitello e cornice un leggero margine.

La parte centrale della faccia è occupata da una grande lastra aggettante, decorata sui quattro lati da una cornice, sulla quale è scolpita l'iscrizione di Rolando da Piazzola in bei caratteri trecenteschi.

Ai due lati della lastra iscritta è l'elemento più propriamente scultoreo, due archetti, decorati a cornice (modo di origine siriana) e sorretti da colonnine lisce con base e capitelli corinzi, che incorniciano due genietti funerari simmetrici in posizione che a prima vista si direbbe di passo o quasi di danza, con una gamba che regge il peso del corpo e coll'altra incrociata. Essi tengono in una mano non la solita face



FOTO DANESIN - PADOVA

ARCA DI ROLANDO DA PIAZZOLA (SAGRATO DEL SANTO)

DANESIN

arrovesciata, motivo assai più comune anzi abituale nei geni funerari, ma il *pedum* sorta di gancio o bastone ricurvo proprio dei satiri e dei geni agresti e che si trova anche in altri esempi funerari⁴, nell'altra mano tengono una corona o piuttosto un cestello per le offerte. Questi geni sono pagani e il sarcofago è quindi pagano.

Non vi è dubbio che questa faccia anteriore, meno l'iscrizione, sia antica. La lastra su cui è scolpita l'iscrizione è così rilevata che non si può pensare sia stata raschiata per sostituire una iscrizione antica con l'attuale di Rolando da Piazzola. Piuttosto si deve pensare che il sarcofago sia stato trovato nel trecento senza dedica e che la dedica sia stata aggiunta sulla lastra già pronta per riceverla. Infatti su tutta la faccia anteriore non è traccia di ritocchi meno forse qualche levigatura.

Che il sarcofago sia stato lasciato incompleto dallo scultore antico è sicuramente provato dalla decorazione sulle due facce laterali.

La rappresentazione su queste due lastre è identica, un festone a forte rilievo, a forma di scudo, entro il quale è iscritto un leone rampante; motivo araldico, anche nella forma del festone, senza dubbio trecentesco.

Anche qui, come per la grande lastra iscritta della faccia anteriore, si deve escludere l'ipotesi che una primitiva scultura sia stata raschiata per sostituirvi la nuova. Questo porterebbe infatti ad abbassare il livello del piano delle due lastre laterali che invece, così com'è ora, è esattamente quale lo aveva concepito il primitivo scultore, e di questo abbiamo un'esatta conferma nei pilastri d'angolo tra le due facce laterali e l'anteriore che sono antichi e che segnano il giusto livello oltre il quale la decorazione scultorea non avrebbe dovuto esorbitare, specie in quest'epoca in cui, come la scultura della faccia anteriore dimostra, il rilievo perde il suo risalto e tende a diventare una schiacciato.

Le facce laterali, probabilmente soltanto sbazzate dallo scultore antico, furono del tutto scolpite nel trecento.

⁴ DAREMBERG-SALIO, voce *Pedum*. Esempi di satiri col *pedum*, Este. PROSDOCIMI, *Guida breve*, p. 45, n. 201. FERRI, *Arte rom. sul Reno*, p. 72. BRUSIN, *Aquileia*, Fig. 22.

A questo riguardo è interessante notare che i due pilastrini che dovrebbero fare angolo fra le pareti laterali e quella ora appoggiata al muro, per quanto siano fatti ad imitazione degli anteriori, si rivelano trecenteschi, perchè i loro capitelli a differenza dagli antichi che sono a due ordini di foglie trilobe dure e appuntite, sono a un ordine solo di foglie più mosse. Anche copiando, l'artigiano trecentesco non ha saputo nascondere, in questo particolare, la sua mano.

Inoltre i pilastrini non sono collocati esattamente sull'angolo, ma oltre ad essi, le facce laterali continuano per un breve listello non lavorato fino al punto in cui il sarcofago s'inserisce nella parete. Questo fatto sembra escludere che la faccia ora appoggiata alla parete sia scolpita, chè in tal caso sarebbero stati fatti, e al loro posto, i pilastrini d'angolo.

L'adattamento trecentesco è stato dunque eseguito tenendo esatto conto dell'attuale destinazione del sarcofago.

Lo stile e l'epoca del sarcofago si possono studiare quindi solo sulla *decorazione anteriore*.

Il rilievo, sia delle parti architettoniche che delle figure, è basso. I due archetti non hanno la funzione di creare una zona d'ombra dalla quale emerga la statua acquistandone risalto; il gusto coloristico dei sarcofagi che si rifanno al tipo di Sidamara è qui ormai lontano; la parte architettonica non è più in funzione di sfondo rispetto alle figure, ma figure e archetti vengono in superficie collo stesso eguale e modesto rilievo e sono tracciati con un disegno chiaro e semplicissimo in cui ogni ampollosità decorativa è scomparsa. Le colonnine non sono a spirale, ma lisce e i capitelli hanno un disegno rigido e quasi superficiale.

E' vivo il senso della chiara partitura architettonica, ma nel limitarsi della parte scolpita ai due archetti laterali coi geni e nell'ampiezza della lastra per l'iscrizione, si riconosce la tendenza a sostituire a un gioco più mosso di architettura e scultura, un ritmo pacato e largo. La stessa decorazione architettonica non accentua le linee di forza del sarcofago, ma tende a diventare pura decorazione, perchè, come si è visto,

i pilastrini d'angolo non arrivano a sostenere la cornice superiore, ma restano interrotti e inutili nella loro funzione di elementi portanti.

Anche se poggiano ancora sulla base, gli archetti e i geni accennano a perdere la loro consistenza plastica, e la partitura euritmica e simmetrica della composizione si deve attribuire più alla forza della tradizione che ad un impulso veramente attuale e anche questa composizione andrà perdendo del suo valore plastico per diventare sempre più elemento disegnativo.

I genietti a prima vista si direbbero in atteggiamento di danza perchè toccano appena terra e il loro corpo si presenta quasi di profilo, si tratta invece di una variante della solita posa dei geni funerari che tengono una gamba incrociata davanti all'altra in attitudine di riposo o di abbandono, variante che ci dà la misura di quanto ci si sia allontanati in quest'opera dalla plasticità della tradizione classica. E' interessante vedere come il genio funerario diventa genio volante nella vera arte provinciale nel monumento di Vindobona ⁵.

Senza arrivare a tanto i genietti del monumento di Rolando sono però frutto della stessa tendenza.

La partitura architettonica del fondo a due archi riconnette questo sarcofago al gruppo che fa capo al sarcofago di Spalato ⁶, colla differenza che nel sarcofago di Spalato la zona centrale, dov'è in questo di Padova l'iscrizione, è occupata da un arco iscritto in un frontone e retto da due colonne.

Il sarcofago di Spalato si rivela precedente a questo nel contrasto d'ombra e luce creato dall'architettura e nella pesantezza e ricchezza delle modanature; già però le figure sono male equilibrate rispetto all'architettura e il celebre motivo dei fanciulli raccolti intorno ai due coniugi, col loro esorbitare dall'inquadratura stessa non ha più quel valore di scansione esatta che era degli esempi tradizionali.

⁵ ZINGERLE, *Jahreshefte*, 1922-24, p. 230 e segg. - FERRI, *Arte romana sul Danubio*, p. 138, fig. 161-162.

⁶ VENTURI, I, p. 178 - GARRUCCI, V, Tav. 299 - WILPERT, I, Tav. CXXXII.

Nel lato dello stesso sarcofago di Spalato col genietto funerario appoggiato alla face, è un maggiore equilibrio tra la figura e la sua cornice architettonica, anche perchè qui lo scultore non ha dovuto affrontare il problema delle troppe figure della parete anteriore; e il genietto stesso solidamente appoggiato sulla gamba portante e sulla face rovesciata, e ancora plastico, ci offre un efficace termine di confronto per valutare la leggerezza dei genietti dell'arca dei Da Piazzola.

Lo stesso schema architettonico del sarcofago dei Da Piazzola si trova in una fronte di sarcofago romano del museo lapidario di Modena ⁷ colla differenza anche qui, che invece della lastra centrale per l'iscrizione abbiamo, nel sarcofago di Modena, un attico retto da due colonne entro il quale è stata posta l'iscrizione dedicatoria dei Valentini quando il sarcofago fu riutilizzato nel 1600. Ma la cornice superiore della lastra, liscia e semplice, i due pilastrini laterali, la stessa ampiezza dell'attico centrale (che anche in origine sembra fosse destinato a contenere l'iscrizione) rispetto ai due archetti, fanno questo sarcofago singolarmente vicino a quello di Padova. Soprattutto è identico nei due sarcofagi, il fare semplice e largo dell'architettura e delle due figure sotto gli archetti, la semplicità della decorazione, così lontana dalle pesanti modanature traforate del sarcofago di Spalato, il nuovo rapporto tra figura e architettura, per cui arco e figura si unificano in uno stesso piano a creare un disegno equilibrato ma freddo.

Identico come architettura all'esemplare di Modena è il sarcofago, trovato a Lambrate del Museo del Castello Sforzesco di Milano ⁸. Anche questo fu rilavorato ⁹ e fu cancellata l'iscrizione che, a detta del Wilpert, occupava la zona centrale sotto l'attico.

Certo la rozzezza delle figure sotto le nicchie, specie della figura femminile fanno pensare ad un'opera barbarica e tarda, ma il Wilpert stesso non scenderebbe nella datazione oltre al IV secolo.

Non c'è dato di affermare con sicurezza che il sarcofago sia stato

⁷ VENTURI, I, p. 217.

⁸ CASTELFRANCO, *Notizie d. Scavi*, 1905, pp. 76-78 - WILPERT, II, Tav. CCXXXVII

⁹ WILPERT, II, p. 335.

rilavorato in periodo barbarico, ma il disegno architettonico così deciso e accurato ci sembra contrasti con la rozzezza delle figure; alcuni elementi nel coperchio convalidano questa ipotesi e i capitelli soltanto sbozzati, provano che anche questo sarcofago fu lasciato incompleto dal suo primo scultore. Il motivo architettonico della lastra anteriore, anche per il modo della lavorazione, non sembra possa essere datato di molto posteriore agli esempi di Padova e di Modena.

Il sarcofago di Padova si rivela un poco posteriore a quello di Modena per i genietti leggeri e per il fatto notato dei pilastrini d'angolo che non toccano la cornice rivelando così la loro funzione ormai esclusivamente decorativa.

Lo schema della parete anteriore colla grande lastra centrale denuncia già chiaramente la tendenza a quell'annullamento della partitura architettonica in una parete liscia, che sarà caratteristica dei sarcofagi ravennati del pieno IV secolo. Di una simile partitura della faccia anteriore con la grande lastra per l'iscrizione fornisce un bell'esempio il sarcofago di Sirmium a Vienna¹⁰ per quanto in esso il carattere provinciale sia reso evidente dallo schiacciato del rilievo oltre che da altre caratteristiche.

I confronti e le osservazioni fatte ci permettono dunque di assegnare il sarcofago di Rolando alla fine del III secolo o al principio del IV, cogli ultimi sarcofagi pagani attribuendolo ad un ambiente artistico locale in cui qualche elemento di carattere provinciale non riesce a prevalere sulla grande forza della tradizione. Il parallelo stringente che si può fare col sarcofago di Modena e, per l'architettura con quello di Milano, dimostra che queste forme sono caratteristiche della valle padana.

Durante il IV secolo l'arte dei sarcofagi, rappresentata soprattutto a Ravenna, abbandona di preferenza la partitura architettonica o, se la mantiene, ne cambia il senso. Gli esemplari di Padova e di Modena sono l'ultima trasformazione dello stile del sarcofago di Spalato

¹⁰ FERRI, *Arte Romana sul Danubio*, p. 297.

perchè mantengono all'arcata la funzione di incorniciare una figura. Invece nei sarcofagi ravennati (es. sarc. di Onorio nel mausoleo di Galla Placidia o sarc. di Sant'Apollinare in Classe - Venturi I - pag. 203 e 218) anche se l'arcata rimane, rimane con funzione esclusivamente decorativa e non racchiude più una figura, ma un simbolo: una croce, una palma, un agnello, disegnato tutto secondo il nuovo stile decorativo, allungato e fine ma equilibrato ancora in un perfetto ritmo unitario.

Quando questo equilibrio della migliore epoca romana ravennate si sarà rotto, il motivo dell'inquadratura architettonica ricomparirà ancora ad es. nel Sarcofago dell'Arcivescovo Felice in Sant'Apollinare in Classe (VII sec.), dove però i motivi architettonici non hanno diverso valore delle pecorelle e delle croci, sono cioè pure sigle riportate sul fondo dall'horror vacui dello scultore barbarico e dove quel tanto di schema unitario che occorre rimane ed è dovuto soltanto alla grande forza della tradizione.

Oltre al sarcofago vi sono in questa tomba altri due pezzi antichi che meritano un cenno, la lastra col genietto che regge il sarcofago a sinistra e che, come s'è visto, per essere messa di traverso, si rivelò subito un pezzo antico reimpiegato; e l'edicola murata a coronamento del frontone della tomba, che è un'edicola funeraria romana in cui i due coniugi furono adattati a rappresentare S. Francesco e Santa Chiara come risulta anche dall'iscrizione che vi fu apposta nel trecento ¹¹.

Il genio funerario alato scolpito sulla lastra è di tipo molto più « classico » dei genietti del sarcofago, si appoggia col gomito destro a una colonnina e tiene le gambe nella posizione di riposo, canonica per i geni funerari, e ha nella mano sinistra la face rovesciata e appoggiata a terra. Dietro al genio è tracciato con pochi tratti sommari un pannello o sorta di mantello che gli fa da fondo.

¹¹ GHIRARDINI, *I monumenti antichi nell'arte del Rinascimento*, discorso, 1907, p. 8.

Lo stesso genio funerario appoggiato ad una colonnina è ad esempio su di un cippo funerario della Collezione Estense di Vienna ¹². Il cippo è sormontato da una piramidetta con due leoni accovacciati ai lati. Questo tipo è comune e si può supporre che anche la lastra di Padova sia proveniente da un simile piccolo monumento funebre perchè, dato anche che la lastra ha una cornice sui quattro lati, non appare possibile che essa possa essere parte di un sarcofago.

E' difficile poter proporre con sicurezza la data di un monumento che per il tipo iconografico e per lo stile, è così comune ed esteso anche cronologicamente, ma certo questo genio ancora così solido e plastico, con un modellato assai più vivo dei geni del sarcofago, appartiene ad un ambiente artistico che non conosce ancora la tendenza così spiccatamente anticlassica che è documentata dal sarcofago e gli è quindi di molto precedente.

L'edicola sepolcrale dei due coniugi, murata sopra l'arcone, è scolpita in un blocco di granito e ha una base dov'era l'iscrizione dedicatoria originale e le due lesene ai lati della nicchia. Il frontoncino che risulta tra il tetto e l'arco della nicchia è decorato con due uccelli (forse pavoni) affrontati ad un vaso centrale. Ai due lati del tetto sono due leoni accovacciati, anche questo motivo assai frequente nei monumenti funerari. I due lati dell'edicola sono decorati con un ramo d'edera che sorge da un vaso; sul ramo è appoggiato un uccello. Il motivo è riprodotto eguale sui due lati.

Le due figure nell'edicola furono tanto rimaneggiate nel trecento, quando furono ridotte a rappresentare San Francesco e Santa Chiara, che non si può più farsi un'idea del loro stile originario: presentano però un carattere notevole, non sono di prospetto, ma di tre quarti. La stessa profondità della nicchia anche se fu abbassata nel trecento, il disegno delle foglie piuttosto fine e facile anche se reso rozzamente, fanno pensare ad un lavoro dei primi secoli dell'Impero.

Questa stele così rielaborata richiama due altre simili edicole adattate a rappresentare Enrico IV e Berta e collocate una sulla porta

¹² FERRI, *Arte Romana sul Danubio*, p. 328.

esterna del Vescovado ¹³ e un'altra nell'atrio del Palazzo vescovile, entrambi i monumenti legati al ricordo delle beneficenze di questo imperatore verso il Vescovado di Padova e anche a leggende locali ¹⁴.

Abbiamo così un gruppo di monumenti che ci documentano come fosse usanza frequente nel medioevo di adattare monumenti romani, che il terreno di Padova forniva in abbondanza, ridedicandoli a nuovi scopi. Questa abitudine, che portò ad un diretto contatto con opere antiche anche durante il medioevo, non mancò certo di avere la sua importanza a Padova che sarà uno dei più vivi centri umanistici del Rinascimento.

— 1941

ALESSANDRO PROSDOCIMI

¹³ Giudicata opera del IV secolo dal GHIRARDINI, l. c.

¹⁴ SELVATICO, *Guida*, p. 230.



FIG. II - MADONNA ODIGHITRIA (MUSEO DI PADOVA)

FOT. MUSEO

UN BELL'ESEMPLARE DI SCULTURA EBURNEA
DEL SECONDO PERIODO BIZANTINO
AL MUSEO DI PADOVA

A proposito di scultura bizantina si usa ripetere l'affermazione che essa, dopo la contesa iconoclastica, abbia cessato interamente di produrre opere a tutto tondo. E' un errore. E' vero che, finora, non s'è ritrovata nessuna statua del tempo, ed è anche vero che, dopo il concilio di Nicea ebbe condannato la piena rappresentazione plastica di Cristo e delle persone sacre, la statuaria cadde in disuso. Ma abbiamo qualche rara notizia, che ci attesta la continuità della tradizione. Codino¹ riporta che una statua di bronzo fu eretta da Costantino VI (780-797) a sua madre Irene. Simeone Magister parla di un'altra statua bronzea, nel Senato, rappresentante un Vescovo; della statua di Salomone, che Basilio aveva posto nelle fondazioni della Nea per scaramanzia; e d'altre sculture esistenti nel nuovo Palazzo di Basilio, il Kenurghion, e nell'atrio della stessa Nea². Il continuatore di Teofane cita numerose statue, poste da Costantino Porfirogenito nel Tetraconco dell'Apostolo Paolo e nel Cubicolo dei diciannove letti, in Palazzo³; ecc. Nulla di tutto questo s'è conservato; ma la sua esistenza tra l'Ottocento e il Mille va tenuta presente: essa contribuisce a spiegare la cosiddetta resurrezione della tecnica del modellato, e il nuovo tipo di bassorilievo, che si diffonde nell'arte bizantina a partire dal secolo X.

¹ CODINUS, *De origine Constantinopolis*, p. 62.

² SIMEON MAGISTER, *Storia di Basilio I*, in: G. P. Richter, *Quellen*, p. 358, 363.

³ THEOPHANES CONTINUATUS, lib. IV, *De Const. Porph.*, p. 449, 450.

V'è, insomma, anche nella scultura, pur attraverso la crisi iconoclastica, la stessa continuità di linguaggio che s'è notata nella pittura e nel mosaico.⁴ Anche le fonti iconografiche sono le stesse. V'è anzitutto la tradizione iconica, conservatasi nei conventi orientali e costantinopolitani (Studion, Vlacherne), la quale determina soprattutto i rilievi a figure singole, specialmente quelli rappresentanti la Vergine, secondo i tipi iconografici preferiti. V'è poi, come nella pittura, l'altra corrente, affine a codesta, di derivazione miniaturistica: la quale, elaborandosi, si fissa nelle rappresentazioni delle « Feste » religiose. V'è, infine, la corrente cosiddetta profana, che risponde all'atteggiamento umanistico della cultura aulica bizantina in periodo macedone-comneno. Per ciascuna s'hanno esempi numerosi, tanto nella scultura di rilievi marmorei, quanto in quella, da questa malamente disgiunta in manuali ed anche in pubblicazioni specifiche, dei rilievi eburnei. - Al di sopra, poi, di codeste distinzioni, permane anche nella scultura la fondamentale dialettica, sempre viva nel linguaggio bizantino, e d'origine romana, tra espressione aulica ed espressione volgare o provinciale: quest'ultima ingloba numerosi elementi occidentali, postbarbarici, penetrati profondamente nel tessuto bizantino durante la crisi dell'iconoclastia.

Questi schemi, aridi ed esteriori finché si voglia, sono tuttavia indispensabili per porre dei punti fermi, sui quali tentare una classificazione sistematica della grande massa dei monumenti scultorei, finora considerati con troppa indistinzione. Dobbiamo a Goldschmidt e Weitzmann l'impresa più seria in questo ordine: limitata però — secondo un metodo che, per sè, non può essere che lontano dalla critica concreta — ai soli oggetti di avorio⁵. E', comunque, dal loro monumentale e benemerito lavoro, che occorre prendere le mosse.

Essi dividono il totale degli avorii bizantini del secondo periodo in due grandi classi: cassette e rilievi. - Tra le *cassette*, appartengono

⁴ Cfr. BETTINI, *La pittura bizantina, II p.: i Mosaici*, vol. II (Firenze, 1939).

⁵ GOLDSCHMIDT A. WEITZMANN, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X-XIII Jahrhunderts*, II voll., Berlino 1930-1934.

al X sec.⁶ alcune conservate al Metropolitan Museum di New-York ed al Victoria and Albert di Londra: le quali traducono in scultura scene tratte dalle miniature del Rotulo di Giosuè. Sono quindi di quella corrente che s'è detta miniaturistica: in essa è da porre anche il pannello del Museo Civico di Bologna, rappresentante Mosè e Aronne, ispirato dalla miniatura di qualche Ottateuco. Stilisticamente si legano a questo gruppo le cassette del Museo del Castello a Milano, dell'Archivio di Esslingen, di S. Victor a Xanten, del Musée de la Ville ad Auxerre, tutte del X sec.; più tarde (prima metà dell'XI) sono senza dubbio, pur continuando la tradizione « miniaturistica », la cassetta con scene bibliche della Badia della Trinità a La Cava (da mettersi in rapporto col frammento con sei Santi del Museo Civico di Bologna), quella con Guerrieri e scene mitologiche del Metropolitan di New-York, ecc. - Assai scarsi, più tardi, e provinciali, sono i monumenti di scultura in marmo, che possono essere messi in relazione, per pari ispirazione miniaturistica, con codesto gruppo di avorii: si può citare il fregio, del sec. XIII, di Santa Sofia a Trebisonda, rappresentante storie di Adamo ed Eva, tratte, con ogni probabilità — come le scritte che accompagnano e spiegano i rilievi — dalle miniature di qualche Bibbia siriana; e forse i fregi scolpiti all'esterno della chiesa di Juriev-Polski (Russia), raffiguranti un vasto ciclo iconografico, e di fattura certamente russo-caucasica⁷.

Torniamo alle cassette eburnee. Lasciamo da parte un gruppo, frutto di botteghe assai mediocri e correnti (a cui appartengono esemplari al Louvre, X sec.; a Baltimora, coll. Walters, X sec.; a Parigi, Petit Palais, coll. Duthuit, sec. X-XI; a Venezia, Correr, sec. X-XI; a Parigi, coll. Le Roy, sev. X-XI; a Vienna, Kunsthist. Mus., sec. XI; a Liverpool, Museo, sec. XI; ad Arezzo, Museo Civico, sec. XI; a Bologna, Museo Civico, sec. XI; a Bologna, Museo Civico, sec. XI: affine all'esemplare d'Arezzo, probabilmente della stessa bottega; a Londra,

⁶ La classificazione, che qui si offre al lettore, segue soltanto nella misura che s'è credata accettabile quella offerta da Goldschmidt e Weitzmann.

⁷ cfr. BRÉHIER, *La sculpture et les arts mineurs byzantins* (Paris 1936), p. 19.

Victoria and Albert, sec. XI-XII; a Leningrado, Eremitaggio, sec. XI-XII; a Madrid, Museo Arqueologico, sec. XI-XII; e infine a Roma, già coll. Stroganov, sec. XIII: probabilmente di fattura italiana) e passiamo alle cassette appartenenti a botteghe auliche, le quali esprimono con purezza e completezza maggiori il linguaggio raffinato della Capitale.

Anzitutto, del X sec., v'è la famosissima cassetta Veroli del Victoria and Albert di Londra, con rilievi di scene mitologiche: alla stessa bottega di corte che l'esegui, press'a poco nello stesso tempo, appartengono con ogni probabilità la cassetta del Museo Archeologico di Cividale e quella del Bargello di Firenze (coll. Carrand). Affini, ma più tardi, sono gli esemplari di Novgorod, S. Sofia (sec. X - prima metà XI); di Parigi, Museo Cluny (sec. XI); di Palermo, Cappella Palatina (sec. XI-XII): appartenenti tutt'e tre, probabilmente, alla stessa bottega; di Pisa, Museo Civico (sec. XII: di qualità assai alta); di Capodistria, Duomo (sec. XII); di Ravenna, Museo (sec. XII): ambedue di qualità alquanto inferiore; di Ivrea, Cattedrale (sec. XII): con aggiunte occidentali. - Particolarmente notevoli sono le due placche, parti d'una cassetta, del Palazzo Ducale di Pesaro, raffiguranti storie di Adamo, opera di raffinata bottega aulica: una d'esse, quella con la cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso, fu copiata nel 1186 da Bonanno nella porta di bronzo di Pisa: e ciò illumina sul valore di ispirazione che tali opere, facilmente trasportabili, dovettero avere per gli scultori occidentali: pari a quella che le miniature, le icone e i mosaici portatili ebbero per i pittori.⁸ Come queste piccole opere pittoriche, infatti, furono spesso proiettate in scala maggiore sulle pareti affrescate o mosaicate delle chiese, così quei rilievi vennero riportati in marmo, e diedero origine ai numerosi pannelli, infissi a decorare gli esterni dei templi: e, se spesso si tratta di vere opere bizantine, altrettanto spesso sono scultori italiani a copiare in grande i piccoli rilievi giunti da Costantinopoli: talvolta è difficile distinguere l'opera italiana, spe-

⁸ cfr. BETTINI, *Appunti per lo studio dei mosaici portatili bizantini*, in: « Felix Ravenna », 1938, I, p. 35 sgg.

cialmente veneta, dalla bizantina. Da cassette eburnee a soggetti mitologici, per es., derivano con ogni probabilità molti dei pannelli infissi in San Marco a Venezia, ed altri altrove. A Venezia, sono gli episodii delle Fatiche di Ercole (per es., l'eroe che porta le spoglie del leone Nemeo e le presenta ad Euristeo: un frammento dello stesso soggetto è al Museo Bizantino di Atene), il mito di Alessandro, ecc.; a Torcello, dove anche i famosi plutei derivano da cassette eburnee, il piccolo pannello riadoperato per l'ambone, rappresentante l'allegoria dell'Occasione (Kairos) ha la stessa origine; al Museo d'Atene è il mito di Giasone che soggioga un toro, o quello del Centauro che suona, ecc.; al Museo di Berlino (proveniente da Tusla in Asia Minore), il bassorilievo che mostra un guerriero inseguito da un cinocefalo, ecc. - Più numerosi ancora, come vedremo, sono i pannelli marmorei derivati non da cassette, ma da vere piccole icone eburnee.

Infine, tutto un gruppo di cassette d'avorio rivela fortissimi influssi postbarbarici: e non è improbabile che molti dei suoi esemplari siano stati eseguiti in Occidente, sopra tutto in Italia. Tra questi, basterà citare quello del Museum of Art di Cleveland, con scenette e particolari decorativi di assai probabile derivazione italiana; altri a Leningrado, Eremitaggio; a Darmstadt, Landsmuseum: a cui si legano placchette già a Roma (coll. Stroganov), a Milano (Museo del Castello), a Parigi, Lione, Berlino, Baltimora, Reims, ecc. Sono tutti dei secoli XI-XII: dello stesso tempo, e della stessa corrente, è la cassetta nuziale di Palazzo Venezia a Roma: certo eseguita in provincia, sebbene sia arduo decidere se si tratti di provincia artistica orientale (in questo caso, Armenia), od occidentale (in questo caso, Italia). - Una cassetta del Museo Civico di Bologna ed una della Cattedrale di Sens possono rappresentare questa corrente provinciale nel periodo di trapasso tra il sec. XI e il XII; mentre tale maniera, in pieno sec. XII, è documentata dall'esemplare del Duomo di Wuerzburg, a cui si legano, per restare in Italia, quello già Stroganov a Roma e soprattutto quelli in S. Giovenale a Orvieto, nella Cattedrale di Anagni, nel Museo di Ravenna: eseguiti con ogni probabilità in Italia (cfr. la cassetta di Ravenna coi rilievi di Fidenza).

Di maggior interesse, forse, per il nostro particolare assunto, sono i rilievi: vere icone, o trittici, di avorio. Goldschmidt e Weitzmann li dividono in cinque gruppi fondamentali: il gruppo pittorico; il gruppo di Romano; il gruppo dei trittici; il gruppo di Niceforo e il gruppo orlato. - Il gruppo pittorico, che è quello di origine più antica (X sec.), e s'affianca alle cassette di stile « miniaturistico », deriva le sue composizioni, appunto, da codici miniati. Caratteristica di molti tra i suoi migliori esemplari è una sorta di baldacchino a traforo o di cornice a pergolato, che sormonta e circonda il soggetto. Ad esso gruppo appartiene la *Dormitio Virginis* della libreria di Stato di Monaco: avorio che, sebbene con ogni probabilità fosse in origine la parte centrale di un trittico, fu poi usufruito come coperta di un manoscritto datato al regno di Ottone III (983 - 1002). Esso ci dà quindi un termine cronologico (inizi del sec. XI) oltre il quale è difficile spingersi per i lavori di questa serie. Alla quale appartengono, tra i migliori esemplari, l'avorio con le *Palme* al Museo Federico di Berlino, il trittico del Louvre, ecc.: in Italia basti citare il Sant'Alessio del Museo di Castelvecchio a Verona, la *Natività* del Museo Cristiano Vaticano, il S. Teodoro e S. Giorgio del Museo Archeologico di Venezia (questi ultimi, tuttavia, di fattura più mediocre). - Nel corso del sec. XI la corrente « miniaturistica » ha ancora vita in provincia: esempi, per l'appunto provinciali, sono i due Santi a mezza figura del Museo Cristiano Vaticano e le « Feste » di Monaco, parte di un trittico riadoperato come copertura d'un manoscritto databile tra il 1052 e il 1078. E' interessante notare, che talvolta gli scultori di Costantinopoli non dovettero ispirarsi soltanto a miniature bizantine, ma anche a miniature occidentali, caroline e ottoniane. Ciò spiega il particolare carattere della famosa rappresentazione dei Quaranta Martiri, di cui s'hanno due esemplari: uno al Museo Federico di Berlino, l'altro, come centro di trittico, all'Eremitaggio di Leningrado. Alla loro volta tali rappresentazioni eburnee non furono senza effetto sulla stessa pittura: e valga l'esempio dell'affresco, altrimenti del tutto inspiegabile, di Vodoca in Macedonia, rappresentante appunto i Quaranta Martiri.

Se la determinazione di codesto « gruppo pittorico » è accettabile,



FIG. 1 - MADONNA ORANTE (COSTANTINOPOLI, MUSEO OTTOMANO)

più difficile riesce capire su quali elementi Goldschmidt e Weitzmann si fondino per introdurre le altre quattro suddivisioni. E', per esempio, secondo me evidente che il gruppo di Romano e il gruppo di Niceforo formano un solo complesso di opere eseguite dalle medesime botteghe di corte (quelle stesse, inoltre, che produssero le cassette Veroli, quella del Bargello a Firenze, ecc.); che il gruppo dei trittici invece non è affatto un complesso omogeneo, ma comprende opere che van poste, o nella serie narrativa « pittorica », o in quella aulica Romano-Niceforo; che infine il gruppo orlato è produzione di botteghe provinciali (Goldschmidt si oppone all'opinione di varii autori, ch'esso sia di produzione italiana; ma che riveli fortissime infiltrazioni occidentali mi sembra indubbio).

Particolare attenzione merita il complesso comprendente i due gruppi Romano-Niceforo: produzione di botteghe di corte, nelle quali il trattamento di motivi, di tradizione iconica, mi sembra del tutto analogo a quello che già misi in luce nei mosaici del tempo. A tale complesso vanno senza dubbio ascritte alquante tra le migliori sculture eburnee d'ogni epoca. Precede forse nell'ordine cronologico — sebbene d'assai poco — la fase, detta « gruppo di Romano », in base al noto rilievo del Gabinetto delle Medaglie a Parigi, rappresentante Cristo, che incorona un imperatore Romano ed un'imperatrice Eudossia. L'opinione, che identificava l'imperatore in Romano IV (1068-1071) deve lasciare il campo all'altra, assai più legittima, che si tratti di Romano II, il quale fu sposato, nel 944, da suo nonno Romano Lecapeno con Berta di Provenza, che ebbe pure a Costantinopoli, il prenome di Eudossia. Tutto il gruppo va quindi attribuito, non alla fine del sec. XI, ma alla metà circa del X: ciò che è anche confermato dal rilievo del Museo di Mosca, rappresentante Cristo che incorona imperatore un Costantino, con ogni probabilità Costantino Porfirogenito (912-959). A scuola aulica della metà del X sec., dunque, appartengono il famoso trittico di Harbaville al Louvre, il trittico con la Deisis e Santi di Palazzo Venezia a Roma, quello del Museo Cristiano Vaticano; quello con Costantino ed Elena del Gabinetto delle Medaglie a Parigi; quello del Museo Britannico; i pannelli rappresentanti le « Feste » del Duomo



FIG. 2 - ORANTE - ARCANGELO MICHELE (MUSEO DI BERLINO)

di Milano; il Cristo della collez. Gualino a Torino; l'Ascensione del Bargello a Firenze, ecc. - Del resto, anche la differenza di tempo tra il « gruppo di Romano » e il « gruppo di Niceforo » è illusoria. Il secondo gruppo infatti prende nome dal noto reliquiario della vera Croce conservato nel Convento dei Francescani a Cortona: reliquiario che, secondo l'iscrizione, sarebbe appartenuto a Niceforo Focà (963-969), e si dovrebbe quindi porre nella seconda metà del sec. X. Ma sappiamo che il primo possessore del prezioso oggetto, che già aveva appartenuto al tesoro di Santa Sofia a Costantinopoli, fu Costantino Porfirogenito⁹: e così cade anche la distanza cronologica tra i due gruppi.

D'altra intonazione stilistica e d'altro tempo (fine sec. X) è invece il complesso di avorii, che comprende la Madonna del Museo di Cleveland (già Stroganov, Roma), a cui si uniscono altri esemplari: in Italia, gli otto Santi in due pannelli del Museo Floridiana di Napoli (opera però mediocre) e, sopra tutto, l'avorio assai fine di Zuglio in Carnia, rappresentante Gesù e la Crocifissione, e da cui derivano altre sculture: ad es., quelle della « pala d'oro » di Torcello. - La maniera si continua poi nel sec. XI, al quale è assegnabile, tra molti altri, il pannello col Giudizio Universale del Victoria and Albert di Londra: interessante perché probabilmente derivato da una famosa icona aulica e, a sua volta, non senza rapporto col mosaico dello stesso soggetto a Torcello.¹⁰ Ed anche qui v'è tutta una serie di opere di probabile fattura provinciale: moltissime icone eburnee con Madonne di vario tipo; un frammento di Ascensione del Museo Cristiano Vaticano; i due pannelli con le « Feste » del Museo del Palazzo Ducale di Pesaro; - ancora più decisamente provinciale (probabilmente dell'Asia Minore) è il coprilibro con l'Ascensione e la Pentecoste del Museo Cristiano Vaticano. Infine, il trittico frammentario della Galleria Estense di Modena, con la minuzia delle sue sedici scenette cristologiche, la moltiplicazione

⁹ cfr. BRÉHIER, l. c., p. 29.

¹⁰ cfr. BETTINI, *La decorazione musiva a Torcello*, in: « Torcello » (Venezia, 1940).



FIG. 3 - ARCANGELO MICHELE (VOLOS, TESSAGLIA)

delle figure, gli evidenti influssi italiani, va considerato, insieme con altre poche, opera tipica del periodo paleologo (inizi del 1300).

Quest'arido elenco è indispensabile per mettere dei punti fermi, sui quali poggiare un'attendibile classificazione degli avorii bizantini del secondo periodo, e per giungere quindi ad un meno sommario e generico esame della intera scultura bizantina del tempo. E' infatti evidente che lo strumento più valido da noi posseduto per lo studio dei rilievi marmorei, è offerto appunto dal confronto coi rilievi eburnei, dei quali abbiamo potuto fissare la cronologia e l'intonazione stilistica. - Frattanto è chiaro che molti pannelli marmorei figurati, che si trovano in Italia, sopra tutto a Venezia, sono copie o imitazioni, tratte da avorii costantinopolitani: esempi tipici la « Madonna dello schioppo » o la « Madonna del bacio » a S. Marco, ecc. Ma vi sono anche sculture, che dobbiamo ritenere bizantine autentiche: per lo studio di queste sopra tutto ci soccorre il confronto con gli avorii, integrato dall'esame di quel poco che c'è rimasto di « grande scultura ».

Il « pezzo » più famoso, e certo più significativo, di questa, è il grande rilievo del Museo Ottomano, rappresentante una Madonna frammentaria, in atteggiamento di Orante (fig. 1) trovata nel 1920 a Costantinopoli, sul luogo del Monastero di Mangana, e senza dubbio appartenente a questo edificio. Il quale fu fondato da Costantino Monomaco tra il 1048 e il 1054: il rilievo è quindi databile press'a poco a questo tempo. Esso rappresenta quanto di più raffinato si possegga di scultura marmorea bizantina; e, con gli avorii del gruppo Romano-Niceforo, di circa un secolo antecedenti, e della stessa intonazione stilistica, s'unisce a darci un'idea abbastanza chiara della scuola di scultura propriamente aulica della seconda età dell'oro. Alpatov¹¹ ha paragonato quest'Orante coi rilievi, da tempo noti, di Berlino, prove-

¹¹ in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1928, vol. 49, p. 66. - Cfr. anche WULFF, *Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen* e WULFF, *Byzantinische Kunst* (Hdbch d. Kstw.); DIEHL, *Manuel*, II, f. 315; DIEZ-DEMUS, *Byzantine Mosaics in Greece* (1931), p. 11; TALBOT RICE, *Byzantine Art* (1935) tav. 28, ecc.

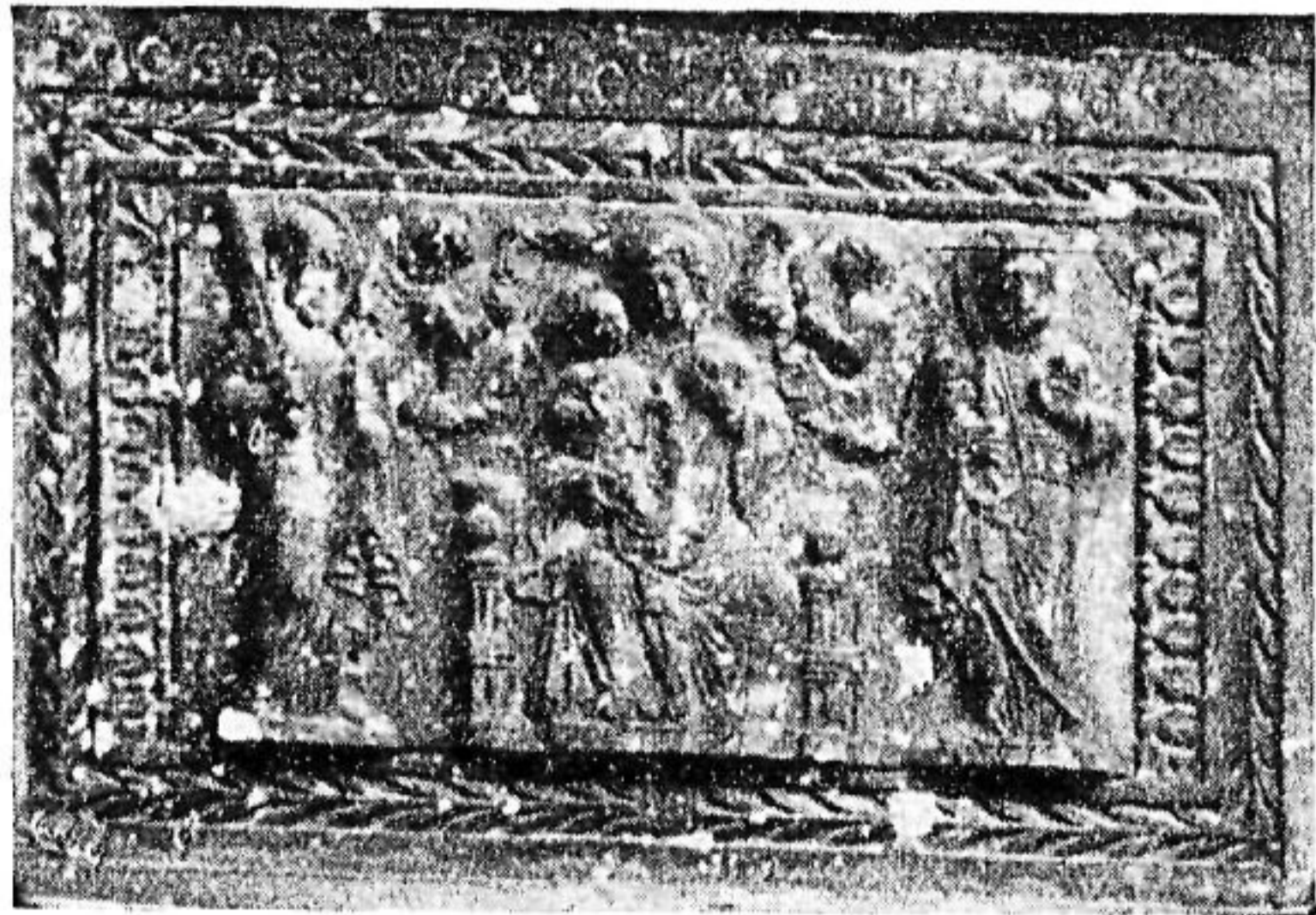


FIG. 4 - BATTESIMO (VENEZIA, S. POLO)

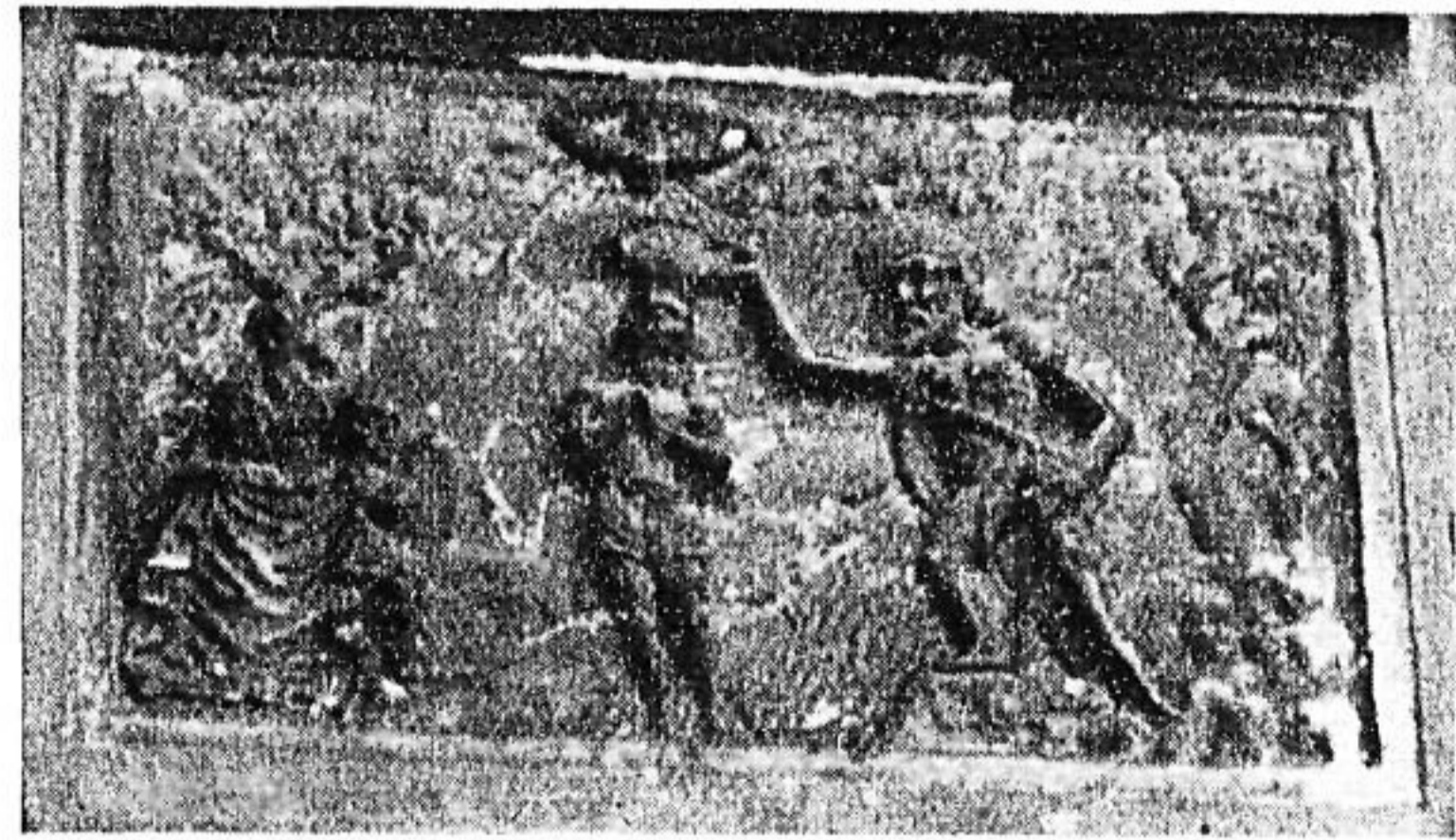


FIG. 5 - MADONNA E SANTI (VENEZIA, S. POLO)



FIG. 6 - RITRATTO DI IMPERATORE (VENEZIA, CAMPO ANGARAN)

nienti da Costantinopoli (quartiere Sulu-Monastir) e appartenenti al XII sec. (fig. 2); ed ha attribuito la decisa differenza di stile tra questi e quella all'esistenza contemporanea a Bisanzio di botteghe di diverso



FIG. 7 - TESTA DI IMPERATORE (MUSEO DI BERLINO)

indirizzo. Nell'Orante del Mangana egli riconosceva quel vero stile bizantino, che dovevano pure aver rappresentato i mosaici perduti della Nea; e noi, ora che la ripulitura di Santa Sofia ha messo in luce riquadri musivi, che dobbiamo ritenere del tipo di quelli della Nea, gli diamo pienamente ragione. - Sulla base di questi monumenti possiamo giungere a maggiori specificazioni. Anzitutto escluderemo dalla produzione propriamente costantinopolitana, per assegnarli a botteghe provinciali, alcuni rilievi esistenti in Grecia (Natività del Museo Bizantino di Atene; bassorilievo di Episcopi in Tessaglia; Arcangelo Michele di Volo: fig. 3); all'Eremitaggio di Leningrado, al Louvre, ed

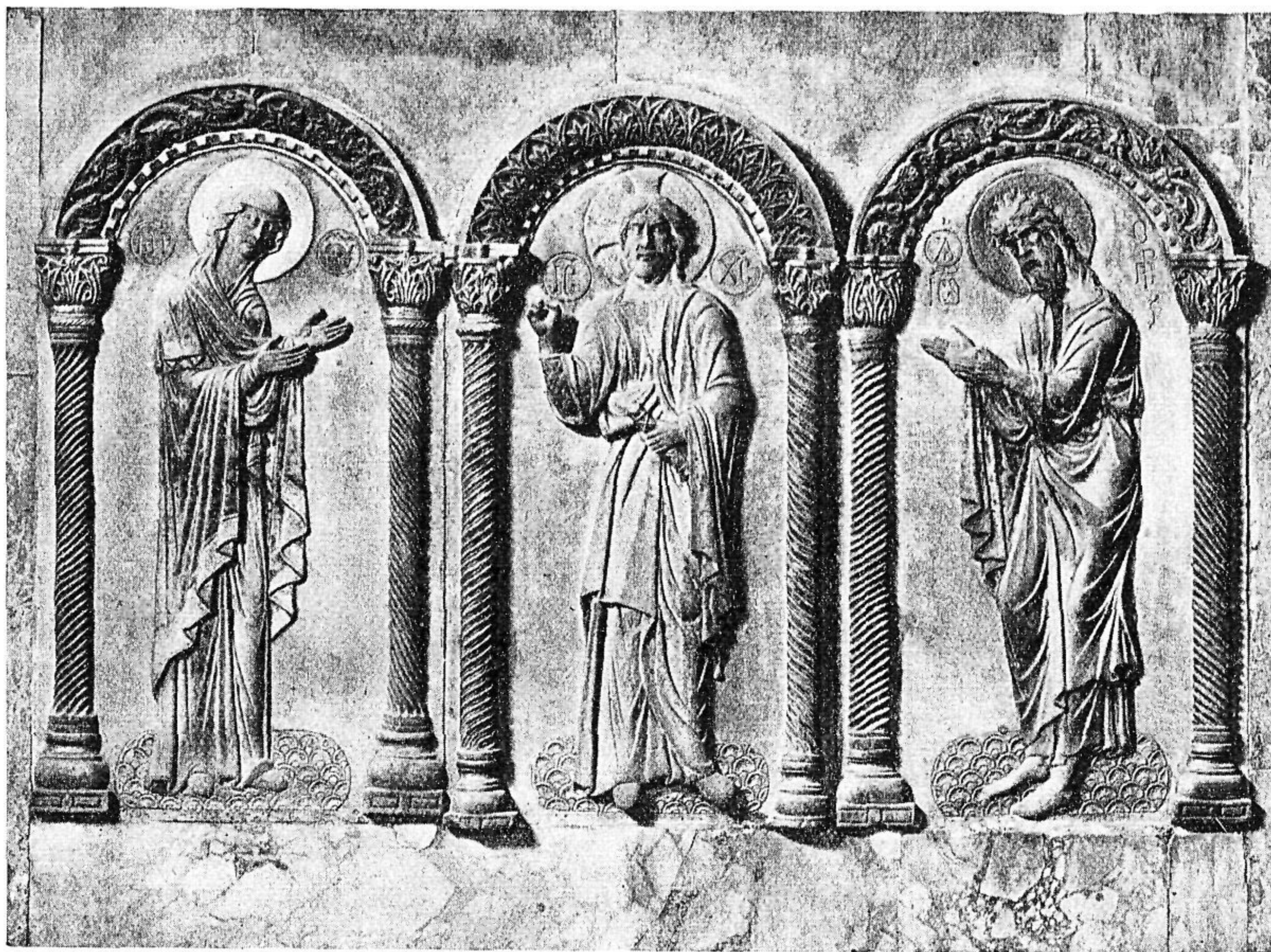


FIG. 8 - DEISIS (VENEZIA, S. MARCO)

ALINARI

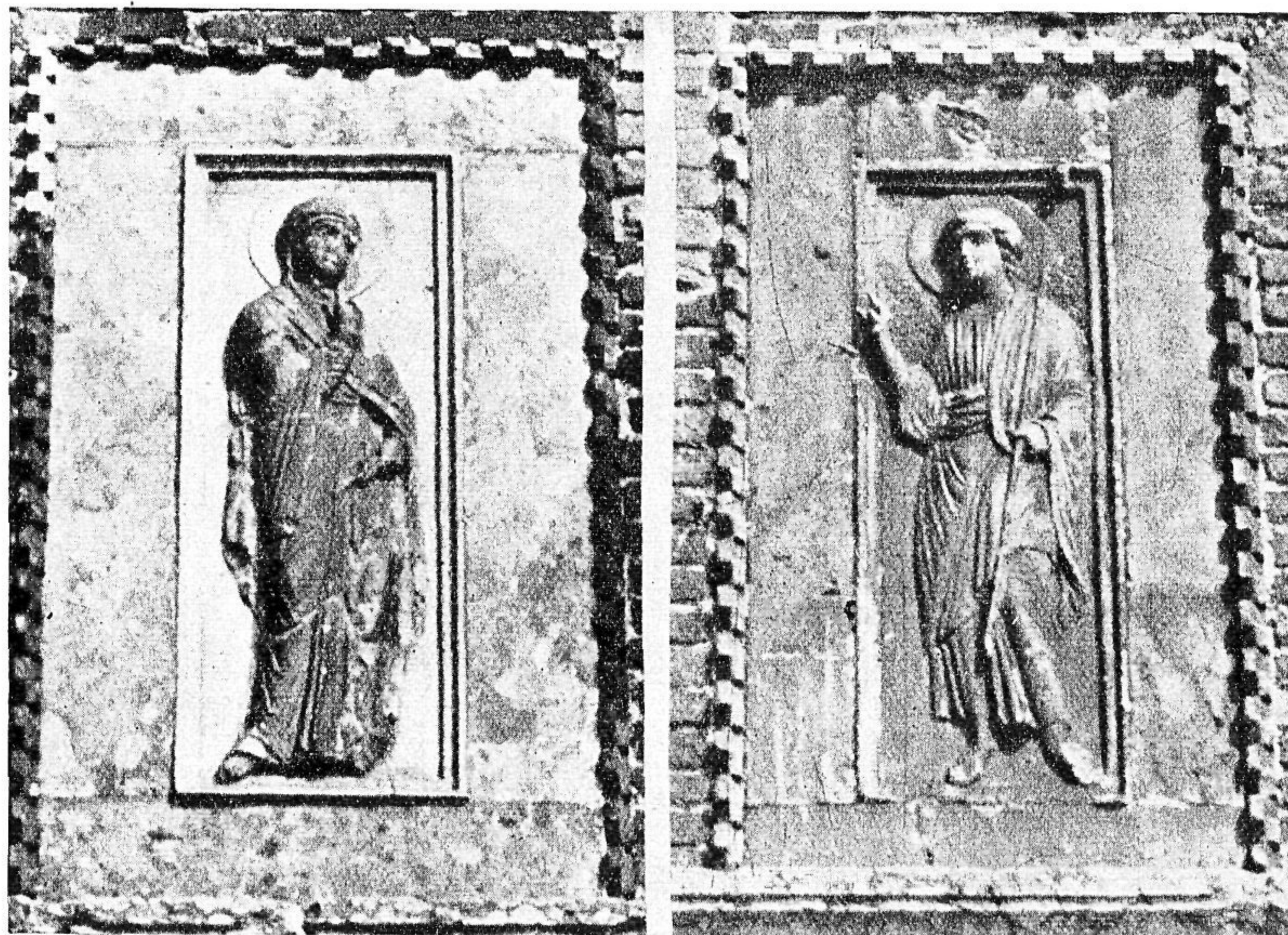


FIG. 9 - ANNUNCIAZIONE (VENEZIA, SS. GIOVANNI E PAOLO)

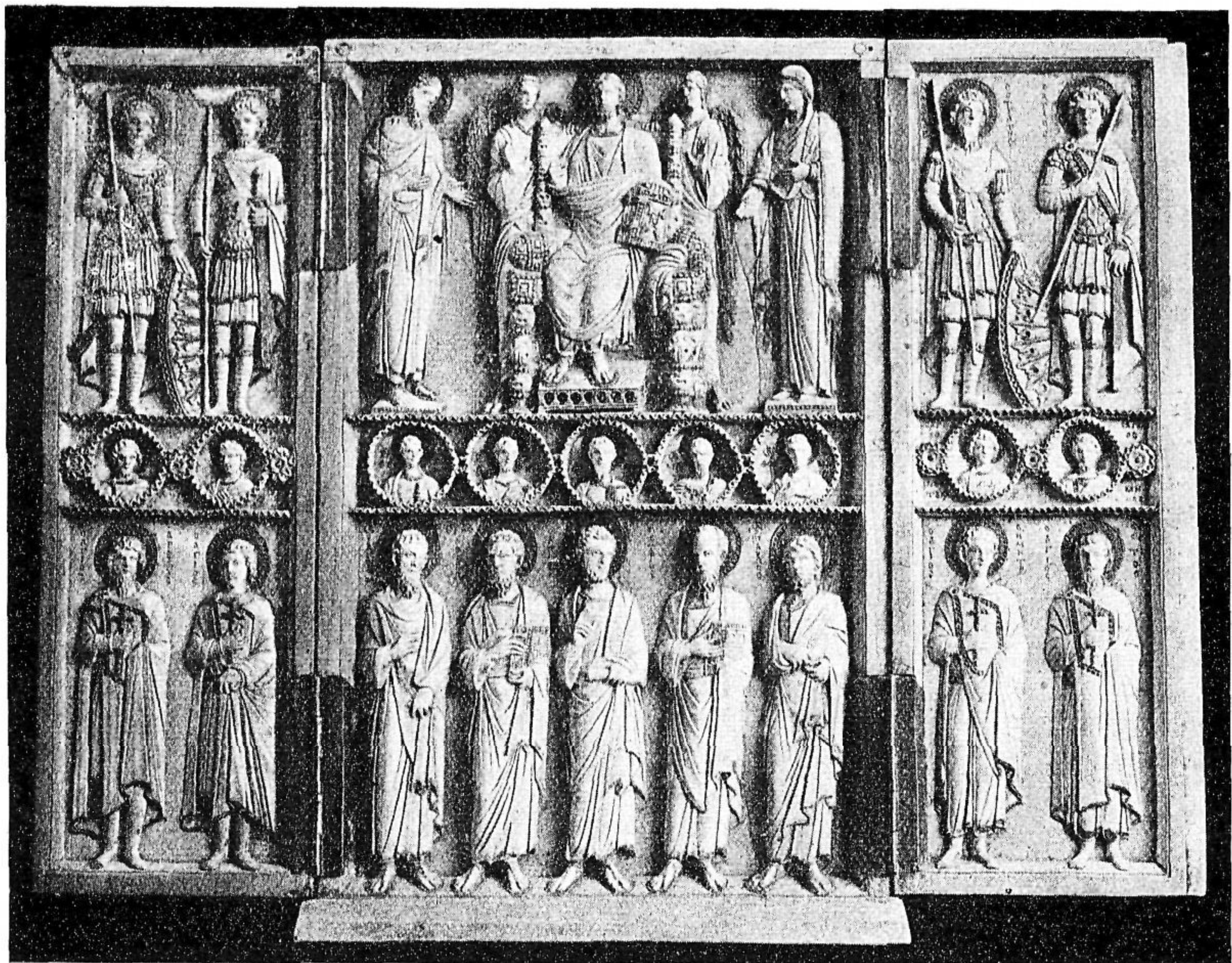


FIG. 10 - TRITTICO (MUSEO VATICANO)

ALINARI



FIG. 12 - MADONNA (OSNABRUECK, TESORO DEL DUOMO)



FIG. 13 - MADONNA (PARIGI, BIBLIOTECA NAZ.)



FIG. 14 - MADONNA (BAMBERGA, MUSEO CIVICO)



FIG. 15 - MADONNA (LIPSIA, BIBLIOTECA CIVICA)



FIG. 16 - TRITTICO (LONDRA, MUSEO BRITANNICO)

anche a Venezia (Battesimo; Madonna e Santi a S. Polo: con scritta greca, ma probabilmente rimaneggiati da artisti veneti: figg. 4, 5), ecc. Assegneremo invece alle botteghe costantinopolitane più rigide e schematiche, produttrici dei rilievi di Berlino, le due figure della Cattedrale di Caorle, il ritratto di imperatore in campo Angaran a Venezia (fig. 6), il quale d'altronde si lega con una testa di steatite del X sec. a Berlino (fig. 7), il Battesimo del Musée des Antiquités de la Seine-Inférieure a Rouen, ecc. - E alle raffinate botteghe auliche potremo attribuire alcune sculture a Venezia, le quali sembrano rilievi eburnei tradotti in marmo in scala maggiore: alcune delle Oranti, per es., e la Deisis (che è proprio l'ingrandimento d'un avorio del gruppo di Romano) in S. Marco (fig. 8) o l'Annunciazione, a torto trascurata finora, a S. Giovanni e Paolo (fig. 9): la quale mostra, nella grande raffinatezza dell'ambiguo modellato, nelle « classiche » e delicate pieghe delle vesti, gli stessi caratteri dell'Orante di Costantinopoli e dei rilievi eburnei di scuola autlica della metà circa del X secolo.

A questi appunto ci gioverà ora ritornare: e particolarmente ad un esiguo gruppo, tra essi, attribuito, per la sua altezza stilistica, ad un maestro¹²: il quale sarebbe dunque l'unico — e il maggiore — tra gli scultori bizantini, la cui personalità sia possibile in qualche misura ricostruire attraverso le opere. Ma è forse più prudente rimanere, per esso, nella generica determinazione di scuola bizantina di corte, lavorante a mezzo il sec. X. Il gruppo, che si inserisce nel più largo complesso della serie degli avorii di Romano-Niceforo, comprende anzitutto la splendida Madonna di Utrecht, alla quale si uniscono, a mio vedere, per stile, la Madonna del Metropolitan di New-York, quelle di Amburgo, di Berlino, di Londra, e inoltre l'interno del trittico vaticano (fig. 10), il trittico di Parigi, uno di Dresda, il S. Giovanni Battista e Santi di Liverpool, e il S. Teodoro e Santi di Londra. E' a questo gruppo appunto che si può avvicinare l'icona eburnea con la Madonna Odighitria, posseduta dal Museo Civico di Padova (fig. 11) e finora sfuggita alla catalogazione degli specialisti, persino agli informatissimi Goldschmidt e Weitzmann. Tuttavia si tratta del miglior

¹² cfr. S. CASSON, *A Byzantine Master*, in: *Burlington Magazine*, Aprile 1935, pp. 67-68.



FIG. 17 - MADONNA
(ERLANGEN, BIBLIOTECA UNIVERSITARIA)



FIG. 18 - MADONNA
(PARIGI, BIBLIOTECA DELL'ARSENALE)



FIG. 19 - MADONNA
(PARIGI, BIBLIOTECA NAZIONALE)



FIG. 20 - MADONNA (PARIGI, LOUVRE)



FIG. 21 - MADONNA (BAMBERGA, MUSEO CIVICO)



FIG. 22 - MADONNA (AQUISGRANA, TESORO DUOMO)



FIG. 23 - TRITTICO (MAIHINGEN, COLLEZIONE WALLERSTEIN-OETTINGEN)

esemplare del genere che si conosca: e basterà, per esserne certi, confrontarlo, non solo con le repliche occidentali, per es. di Osnabrueck o di Parigi (figg. 12, 13), o con le ripetizioni provinciali posteriori, talora di grande rozzezza, di Bamberg o di Lipsia, di Londra, di Erlangen o di Parigi (figg. 14-20), ma anche con sculture, che dobbiamo credere propriamente costantinopolitane: per es. quelle di Bamberg, o di Aquisgrana, o di Maihingen (figg. 21-23), le quali s'avvicinano assai al rilievo di Padova, pure rimanendo ad esso evidentemente inferiori.

A sua volta, la Madonna del Museo padovano non raggiunge l'altezza degli avorii del « maestro di Utrecht », sebbene la sua maniera ne derivi. Data tuttavia la fama, e la diffusione enormi del tipo iconografico dell'Odighitria nell'arte bizantina, e proprio in questa interpretazione, non è eccessivo pensare che sia effettivamente esistita un'opera del « maestro di Utrecht » di questo soggetto. Di essa, la Vergine del Museo di Padova sarebbe verosimilmente una replica, al pari delle altre citate dianzi, che tutte derivano manifestamente dallo stesso prototipo: creato, è da credere, dalla raffinatissima bottega (propriamente imperiale) d'onde uscirono la Madonna di Utrecht e le altre sculture affini. Ma la replica certo, più vicina all'originale, tra quante finora si conoscano ¹³.

— 1940.

SERGIO BETTINI

¹³ Poichè siamo in tema, richiamo l'attenzione sopra un rilievo bizantino poco noto, e assai fine, esistente a Padova, murato sotto il portico della casa al n. 1 a di via Dondi dell'Orologio.

Rappresenta la Madonna, di tipo Vlachernitissa (in « orante », col Bimbo in medaglione sul petto) ed è tratta evidentemente da un avorio. E' opera, con ogni probabilità, del periodo paleologo; della seconda metà del sec. XIV.

LA PITTURA DELLA SCUOLA DEI BATTUTI A CONEGLIANO

Della « veneranda scuola di Santa Maria dei Battuti » a Conegliano ha narrato la storia da par suo Vincenzo Botteon nel 1904¹. Fu la più ricca, la più benefica e una delle più antiche del luogo. Sorse in seguito al diffondersi dei Battuti, partiti come ci narra il Muratori nei suoi *Annali d'Italia*, da Perugia². Non ne impedì il fiorire la condanna di Gregorio X nel Concilio di Lione, per cui si ebbero « verberatorum scholae » o « battitorum scholae » per tutta l'Italia: in Provenza, in Germania e persino in Polonia. Treviso e Conegliano furono fra le prime città del Veneto ad accoglierle; e, secondo il Botteon, Conegliano precederebbe per la fondazione, avvenuta nel 1272, passato il fanatismo del battimento, mentre a Treviso non sarebbe sorta che nel 1279.

Dapprima ebbe una sede in prestito, nella chiesa di Santa Maria di Monte, dei benedettini pomposiani; ma, a partire dal 1348, ne volle una propria, e allora se ne incominciò la costruzione: « nunc incepta » dicono le vecchie carte. Nè si restrinse alla erezione della Scuola, ma elevò accanto a se anche un tempio; entrambi finiti nel 1354, dopo gravi controversie col Parroco della Pieve di San Leonardo in Castello, che temeva per la sua autorità e per i suoi proventi.

¹ V. BOTTEON, *Congregazione di Carità ed Istituti pii riuniti in Conegliano* (Conegliano 1904). Da pag. 5 si parla della « veneranda Scuola di S. Maria dei Battuti ».

² L. A. MURATORI, *Annali d'Italia*, vol. XI, pagg. 134-135.

Mentre la Scuola rimase struttivamente quella che era stata all'inizio, solo via via accogliendo le pitture e le decorazioni che anche oggi in gran parte l'adornano, la chiesa, separatasi per divenire la sede della matrice dal titolo di San Leonardo in Castello, venne totalmente rinnovata nel 1756.

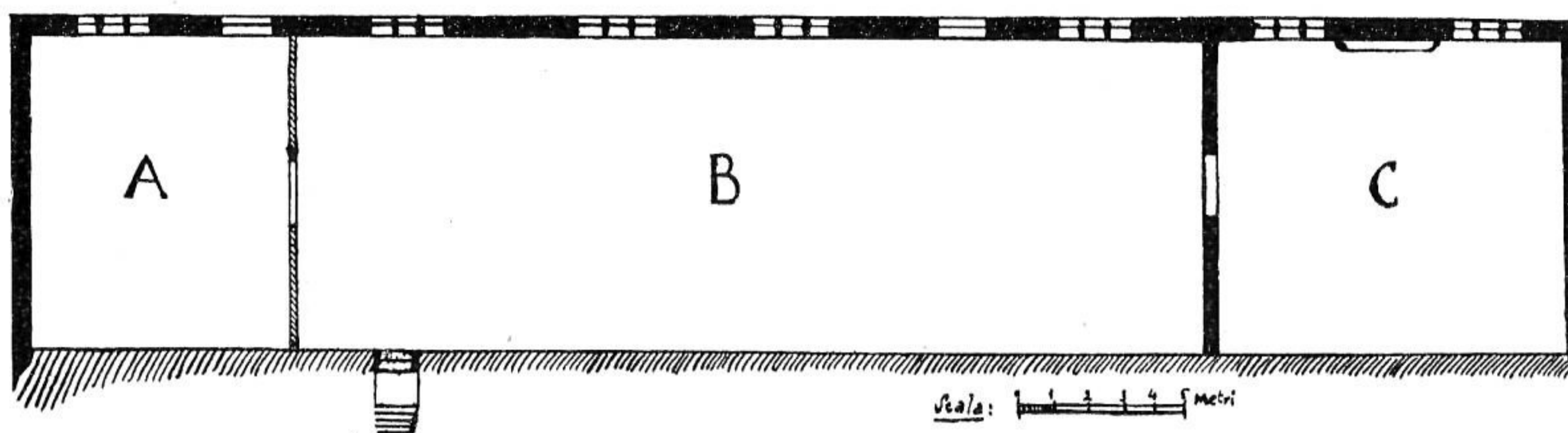


FIG. 1 - PIANTA DELLA SCUOLA DEI BATTUTI A CONEGLIANO

Alla separazione e sopraffazione successe poco dopo, nel tempo napoleonico, la soppressione, e la Scuola, appollaiata con la sua vasta e smilza struttura sul portico prospiciente la chiesa, nonostante la grazia delle sue sette trifore gotiche, oltre a due balconi con poggiolo, e gli affreschi interni e della facciata, quest'ultimi eseguiti nel 1595 da Lodovico Pozzoserrato, cadde nell'abbandono³; tanto da servire nel 1807 ai detenuti, e nel 1848 da caserma per i soldati. Solo negli ultimi tempi fu risarcita dalla Soprintendenza ai Monumenti di Venezia, con la riapertura delle intere finestrelle ad arco rotondo e col riatto del pavimento.

Il piano che qui offriamo ci dimostra che il vasto ambiente era un tempo diviso in due soli vani; uno amplissimo, che rappresenta la sala delle riduzioni, e uno più piccolo, a seguito della sala, destinata al capitolo (fig. 1). Un terzo vano è stato però ricavato tardivamente nell'ambiente maggiore, di modo che soltanto la sala delle riduzioni ci si presenta quasi al completo nell'aspetto antico, con le sue vecchie decorazioni pittoriche, di cui particolarmente parleremo, e con l'an-

³ V. BOTTEON, l. c. pag. 11.

tico soffitto a piccoli lacunari, spartito da correntini decorati, chiuso da due cornici a cordone tutt'attorno e raccordato al muro da un'ampia elegante sgusciatura.

Per studiare la decorazione interna, dedicata alla vita di Cristo, e rappresentata da circa trenta grandi affreschi disposti fra le finestre, oltre ad altri minori che ne decorano i timpanetti e gli sguanci, bisognerebbe incominciassimo dalla parete terminale, che sta di fronte al Capitolo, e chiude ora la stanza ricavata tardivamente dalla sala delle riduzioni. Possiamo precisare, con molta probabilità, negli anni in cui si dipingeva la facciata della Scuola da parte del fiammingo - veneto Toeput, ossia il Pozzoserrato, di cui abbiamo fatto parola. Spettano infatti al suo tempo gli affreschi rinnovati nel locale così ricavato, oltre ai due primi nei lati maggiori della Sala delle riduzioni, per chi la consideri in relazione alla porta di accesso.

Ma a noi preme parlare ormai delle altre pitture parietali che adornano la scuola già sulle arcatelle della prima bifora della Sala delle Riduzioni, come ci si presenta oggi, subito dopo lo scomparto primo, che abbiamo assegnato con l'ultimo al 1595 circa, anno delle decorazioni di Lodovico Pozzoserrato per la facciata della Scuola.

Sulle arcatelle dunque della prima trifora vediamo rappresentato, con poche figure ma perspicuamente, la Presentazione al Tempio, la Circoncisione e l'Annuncio a Giuseppe. Graziose pitture, di un colore chiaro nelle carni, chiuse da rapidi segni, che continua, tanto nello scomparto maggiore vicino, diviso in due scene rappresentanti il Massacro degl'innocenti e la Fuga in Egitto (fig. 2); quanto sulle arcatelle della trifora seguente, ove si notano compendiatamente in piccole storie, la Disputa di Gesù nel tempio e la Vergine e San Giuseppe che lo cercano.

Si tratta di un gruppo chiaramente uniforme, non difficile da individuare, sia per mezzo di raffronti particolari, che per via del carattere generale delle pitture. Questo carattere generale è dato dal disegno, piuttosto ondulante e morbido, dal colore anch'esso dolce e roseo, e da certi accenti lombardi, per intenderci, borgognoneschi, ben palesi specialmente nella Strage degl'Innocenti; composta con indiscutibile bravura e chiarezza, e senza troppe urla, entro il non grande riquadro.

Ma è la Fuga in Egitto che ci offre un raffronto chiarificatore, in netta colleganza con lo stile; cioè la corrispondenza precisa con una tela di ugual soggetto che la critica ha da tempo assegnato ad Andrea Previtali; pittura pubblicata e illustrata dal Suida nel Belvedere di Vienna, sino dal 1929⁴.



FIG. 2 - A. PREVITALI - STRAGE DEGLI INNOCENTI E FUGA IN EGITTO (CONEGLIANO, BATTUTI)

FILIPPI

Per cercare di stabilire per altre vie a chi esso gruppo appartenga, ritengo utile considerare che Conegliano era cittadina sulla via di Vittorio Veneto e di Belluno. Può quindi essere considerata una tappa per gli artisti che vi si trovassero a lavorare. Ora è ben noto a tutti che la chiesa di Santa Maria del Meschio a Ceneda, la quale, insieme a Serravalle, forma la moderna Vittorio, possiede il capolavoro del tempo veneziano e forse di tutta la carriera pittorica del bergamasco Andrea

⁴ W. SUIDA, *Die Ruhe auf Flucht nach Aegypten von A. P.*, « Belvedere » 1929 - pagg. 108-109. Il paesaggio della Fuga in Egitto di Conegliano, nella parte sinistra, è tolto di peso da Giulio Campagnola (Pastori - tav. VIII - KRISTELLER, *Graphische Gesellschaft*, Berlino, 1914).

Previtali: la pala dell'Annunciazione. In essa egli si dichiara discepolo di Giovanni Bellini, anche se piuttosto di accenti teneramente carpacceschi, volti al georgico e al descrittivo, con il darle uno sfondo aperto sopra un ampio paesaggio, e col presentarci la bella stanza rinascimentale del miracolo, con la dolce minuzia amorosa di chi sente la poesia,

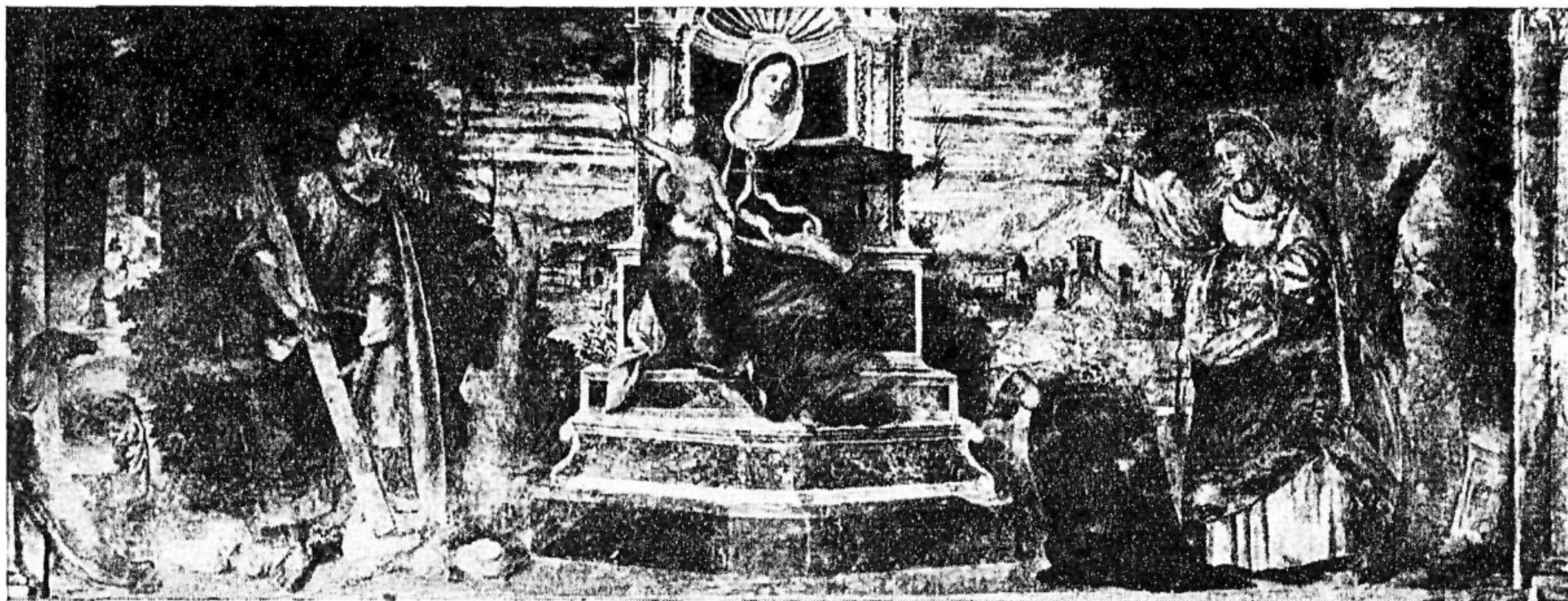


FIG. 2 BIS - A. PREVITALI - MADONNA TRA S. ANDREA E S. AUGUSTA (SERRAVALLE, PALAZZO CIVICO)

non solo delle figure, ma di ogni cosa che si presti alle trasfigurazioni del colore.

Ma c'è di più; si potrebbe infatti obiettare che una pala non occorre sia dipinta sul luogo, al quale è facile portarla di fuori; e appunto quell'appello a Giambellino si può supporre significhi la sua nascita sotto lo sguardo incitatore del maestro insigne. Ma a Serravalle, cioè nella parte più montana della nuova Vittorio, e precisamente nell'antico palazzo della Comunità, c'è un affresco nella loggia che non ha data (data la quale negli altri due dipinti che lo decorano ci porta invece oltre il 1510, che è l'anno del ritorno del Previtali nella nativa Bergamo), ma offre tutto il carattere di quest'ultimo, e certo non spetta a Francesco da Milano, di cui avremo presto l'opportunità di chiarire l'arte mezzo veneta e mezzo lombarda, ben più lombarda ad ogni modo di quanto non sia nel bergamasco. Rappresenta la Madonna col Bambino, con un ramo d'ulivo in mano, che pare voglia offrire, con l'ac-

compagno di Sant'Andrea e della vergine serravallese Santa Augusta, al podestà del tempo, inginocchiato ai piedi del trono ⁵. (Fig. 2 bis). Le figure compongono un semplice insieme sul tipo solito del Previtali, sebbene la tecnica dell'affresco abbia suggerito al maestro la libertà di porre dietro alla scena sacra un libero paesaggio, molto caratteristico



FIG. 3 - A. PREVITALI - LA MERCANZIA (AFFRESCO) (BERGAMO, PALAZZO SUARDI)

ARTI GRAF., BERGAMO

della sua maniera, e di gonfiare gli abiti per raggiungere la grandiosità decorativa conveniente alla tecnica brava e al luogo aperto. C'è quindi tutto un lato inesplorato dell'attività del Previtali, la quale ce lo dimostra maestro anche in questo campo; e ci rende inclini ad assegnargli anche le tredici lunette oggi nel palazzo Suardi a Bergamo, ma trasportate da una villa chiamata la Zogna. Rappresentano le Arti liberali, con accenti vicinissimi ai quattro famigerati pannelli della National

⁵ cfr. « Vittorio Veneto », 1938, pagg. 78 sgg. Gli affreschi più tardi sono riprodotti a pagg. 78-79.

Gallery di Londra, e recano la sigla P. A.; in quanto alla data non può portarsi a dopo il 1612, del pari segnata, in uno scomparto, anno in cui il Lotto appare a Bergamo, e che quindi ne va escluso. Si ricordi poi che la villa della Zogna apparteneva in origine ai Casotti, mecenati del Previtali; come apparteneva agli stessi anche il palazzo in città,

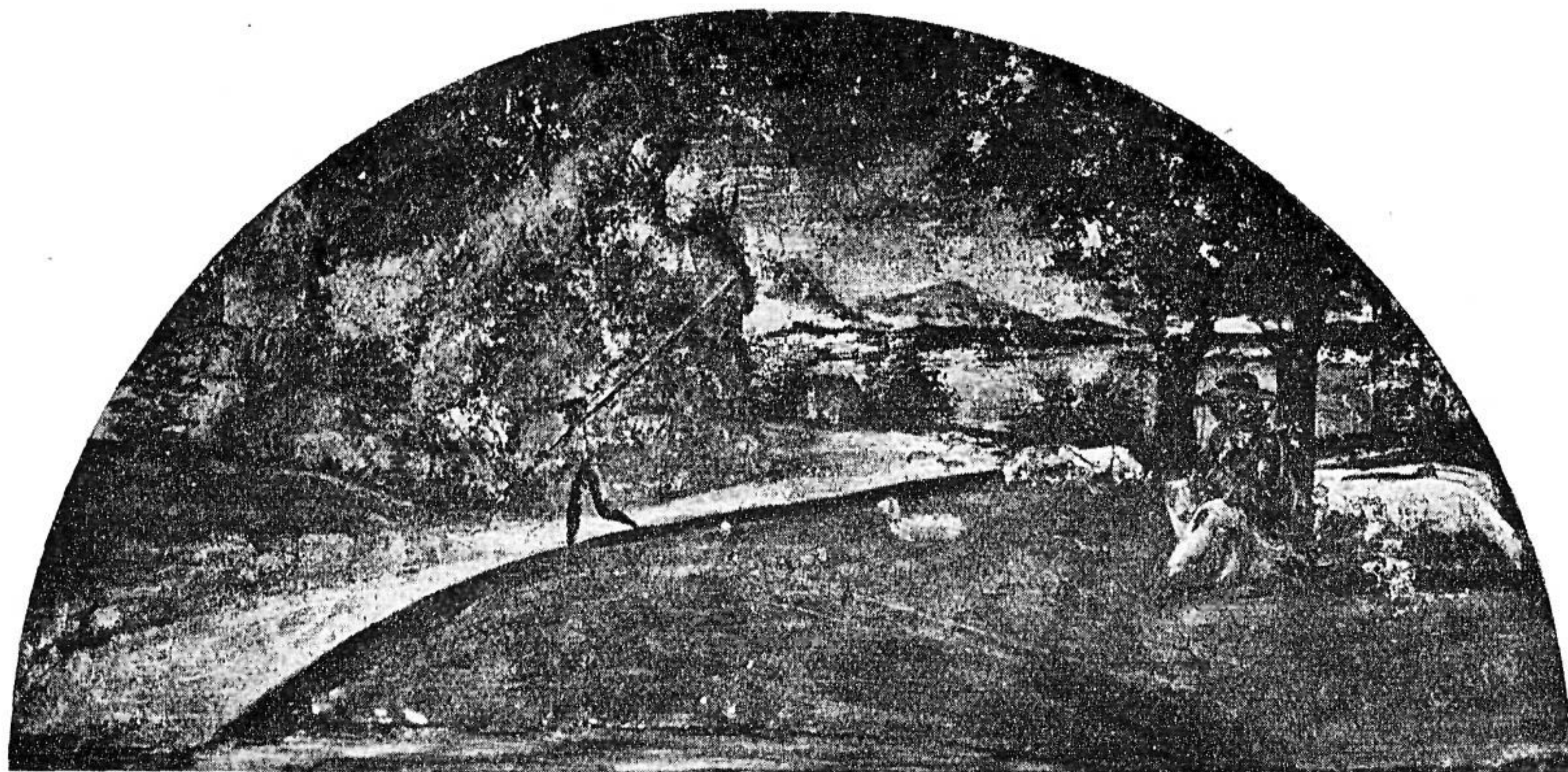


FIG. 4 - A. PREVITALI - LA PASTORIZIA (AFFRESCO) (BERGAMO, PALAZZO SUARDI)

ARTI GRAF., BERGAMO

in via Pignolo, ora Bassi-Ratgheb, contenente altre quattordici lunette, con scene mitologiche, tratte talvolta da Marcantonio; come Lucrezia romana, la quale, per mezzo della stampa, ci permette di portare la serie intorno al 1510, a cui essa appartiene. Al pari che per il ciclo della Zogna, già assegnata al Previtali dal Frizzoni, siamo di fronte a un complesso, trattato bravamente, sebbene forse non senza l'intervento di aiuti. Da connettersi (per quanto si può dire dopo i restauri), anche per i grotteschi a quanto è apparso in un altro palazzo di via Pignolo architettato dall'Isabello. (Figg. 3-4) ⁶.

⁶ Per la bibliografia sul Previtali rimando al *Thieme-Becker Lexikon* - XXVI - 1932. Per gli affreschi si cfr. FILOCOLO, *Una villa bergamasca: la Zogna*, in «Emporium» - XXXIII - p. 477. Essi mostrano chiara l'influenza del Lotto e di Giorgione, di modo che sono agevoli i con-



FIG. 5 - A. PREVITALI - ANNUNCIAZIONE (CENEDA, S. MARIA DEL MESCHIO)

ANDERSON

Andrea Previtali fu quindi affrescante e affrescante generoso e vario. Riesce utile e piacevole poterlo cogliere nella scuola dei Battuti di Conegliano, forse agl'inizi di questa sua attività tutta da rivalutare, in un tempo che deve essere fissato intorno al 1500.

Nato nel 1480, poichè aveva ventiquattro anni quando dipingeva lo Sposalizio di Santa Caterina di Bergamo, ne contava ventidue allorchè fece la prima opera datata, che è anche uno dei suoi migliori dipinti: la Madonna del Museo Civico di Padova, ove pare di cogliere già assieme all'influenza del maestro, quella del condiscipolo genialissimo Giorgione. Se in quell'anno il Previtali era tanto innanzi, si deve pensare fosse alle sue prime armi a Conegliano, dove il lombardismo è più evidente e predomina quel fare descrittivo e georgico che trionfa ancora nell'Annunciazione della chiesa del Meschio (fig. 5). La uniformità stilistica del gruppo accennato non continua nelle due storie seguenti; anch'esse raggruppate fra una trifora e l'altra. Rappresentano le Nozze di Cana e la Moltiplicazione dei pani, dopo la predica alle turbe. Non che il divario sia molto fra queste pitture e le altre, ma è chiara in esse la mancanza degli elementi lombardi, sempre palesi invece al fondo dell'arte del Previtali; per cui restano solo i veneti. Ma questi sono di un accento più antico, d'apparenza forte, in realtà assonnata, la quale ci porta, non tanto a Venezia, laddove già si fucinavano le gloriose fortune pittoriche di Giorgione, ma in quella ritardata cittadella del mantegnismo che era rimasta Padova fino ai primi del Cinquecento. Tutto l'armamentario tecnico e pittorico è proprio dell'ambito cocciuto patavino, ipnotizzato dalla prima attività di Andrea ⁷. Si consideri la tinta

fronti con i pretesi quattro pannelli attribuitigli alla National Gallery di Londra (*The Burlington Magazine* - 1938 - p. 33). Vanno quindi posti intorno al 1512, come abbiamo detto; mentre non rivelano che il Previtali prelottesco gli affreschi del Palazzo Bassi-Rathgeb, e i simili del Palazzo Grataradi-Maffeis, sede del Circolo Artistico, nella stessa via del Pignolo (fot. dell'Istituto It. di Arti Grafiche: 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905 e 494). Si aggiunga a quanto è detto nel *Künstlerlexikon*, B. BERENSON - *Pitture it. del Rinascimento*, Hoepli, Milano, 1936 e I. KUNZE, *A rediscovered picture by A. Cordegliagli*, in « *The Burlington Magazine* », 1937.

⁷ Si veda, per Jacopo da Montagnana, spec. A. VENTURI, *Storia dell'arte ital.* VII, 1914, e anche, per l'abbondanza delle riproduzioni e per l'ultima bibliografia, A. MOSCHETTI, in

rossigna delle carni, usata più quale brunitura che quale colore, per impolpare il disegno, severo seppure spento, delle figure che affollano le due scene sopra uno sfondo zoppicante e cacciato in alto, che si riduce al tipico gruppo di cascinali in legno peculiari delle incisioni di Giulio Campagnola per la Moltiplicazione dei pani, e a meno ancora⁸; a



FIG. 6 - JACOPO DA MONTAGNANA - NOZZE DI CANA E PREDICA DI GESÙ (CONEGLIANO, BATTUTI) FILIPPI

qualche accenno di monti e di casali per la Nozze di Cana. Paesaggio intravisto al di là dell'adorna ma sbilenca sala quattrocentesca, chiusa da una volta a botte a lacunari, che ci fa subito correre col pensiero alle incredibilmente arcaiche scene del Corona, che iniziano la serie de-

« Boll. del Museo Civ. di Padova », 1925, 1928, 1930 e 1934-39. - Grande somiglianza con questi affreschi di Conegliano hanno i due dipinti restituiti dall'Austria, ora alle Gallerie di Venezia, nei quali una recente ripulitura ha confermato in pieno l'accento padovano, riconosciuto da me sin dal tempo della loro restituzione.

⁸ Cfr. P. KRISTELLER, *Incisioni di G. Campagnola* - « Graphische Gesellschaft », 1914, tav. XV.

gli affreschi nella Scuola del Santo a Padova; ove doveva giungere Tiziano nel 1511 per cacciare i tardigradi e fugare le riecheggiature miserabili del passato con la sua gran voce⁹. Si notano, proprio come nel primo affresco padovano, a sinistra dell'altare della detta scuola, appoggiati al davanzale delle grandi finestre, quei tipi di orientali dal



FIG. 7 - A. PREVITALI - RESURREZIONE DI LAZZARO (CONEGLIANO, BATTUTI)

FILIPPI

viso scontorto, che recano in capo rossi caschi impennacchiati: quelli messi in voga dal Parenzano fra le mura antenoree (fig. 6).

Non siamo però nell'ambito di questo ultimo caposcuola padovano, che esaspera l'accento scultoreo dell'arte tradizionale alla maniera di Ferrara, giungendo a conseguenze parallele a Marco Zoppo, che acqueta invece la pungente moda emiliana avita con l'esperienza di Venezia. Siamo nel campo di un maestro più debole, sebbene non meno lagunare, preludio al suo risalire a Belluno, ove sicuramente operò.

⁹ Cfr. « Bollettino del Museo Civico di Padova », 1927, pagg. 94-95.

Intendo Jacopo da Montagnana. Basta fare il paragone, che corrobora il già detto, con quanto avanza dell'attività spesa dall'artista nella decorazione del Palazzo Comunale di Belluno, e di quanto può intravedersi di suo nella cappella Pagani Cesa di Santo Stefano, per con-



FIG. 8 - A. PREVITALI - ULTIMA CENA (CONEGLIANO, BATTUTI)

FILIPPI

vincersene. Si tratta anzi degli esempi più insigni del maestro in questo campo, data la rovina di quelli citati e i danni non minori sofferti dal complesso di affreschi concesso nell'estremo della vita al Duomo della città nativa, e di quelli non meno guasti e tradizionalmente provati nel presbiterio del Santuario di Monteortone.

L'artista dovette lasciare presto il suo lavoro, forse per il richiamo di Belluno; certo i due scomparti citati apportano una parentesi, dopo la quale si ritorna a modi più contemporanei e conseguenti. La Resurrezione di Lazzaro infatti, che viene subito dopo, e si svolge per tutta



FIG. 9 - A. PREVITALI - CATTURA DI GESÙ (CONEGLIANO, BATTUTI)

FILIPPI

L'ampiezza delle due scene raggruppate per lo spazio delle trifore nei campi finora esaminati ci riconduce nuovamente al Previtali (fig. 7), a cui credo appartengano del pari i due tondi a chiaroscuro della trifora che la precede con il Redentore che risana uno storpio, e un Santo che fustiga un frate.

Con fare più conciso, con gesti e movenze meno impacciate, senza affollamenti di quelle povere genti legnose, dalle mani anchilosate, che sovrabbondano specialmente nella Moltiplicazione dei pani, la scena si svolge limpida e saggia, entro un ampio paesaggio, che dà modo di collocarvi con certa abilità l'Ingresso di Cristo a Gerusalemme e di far

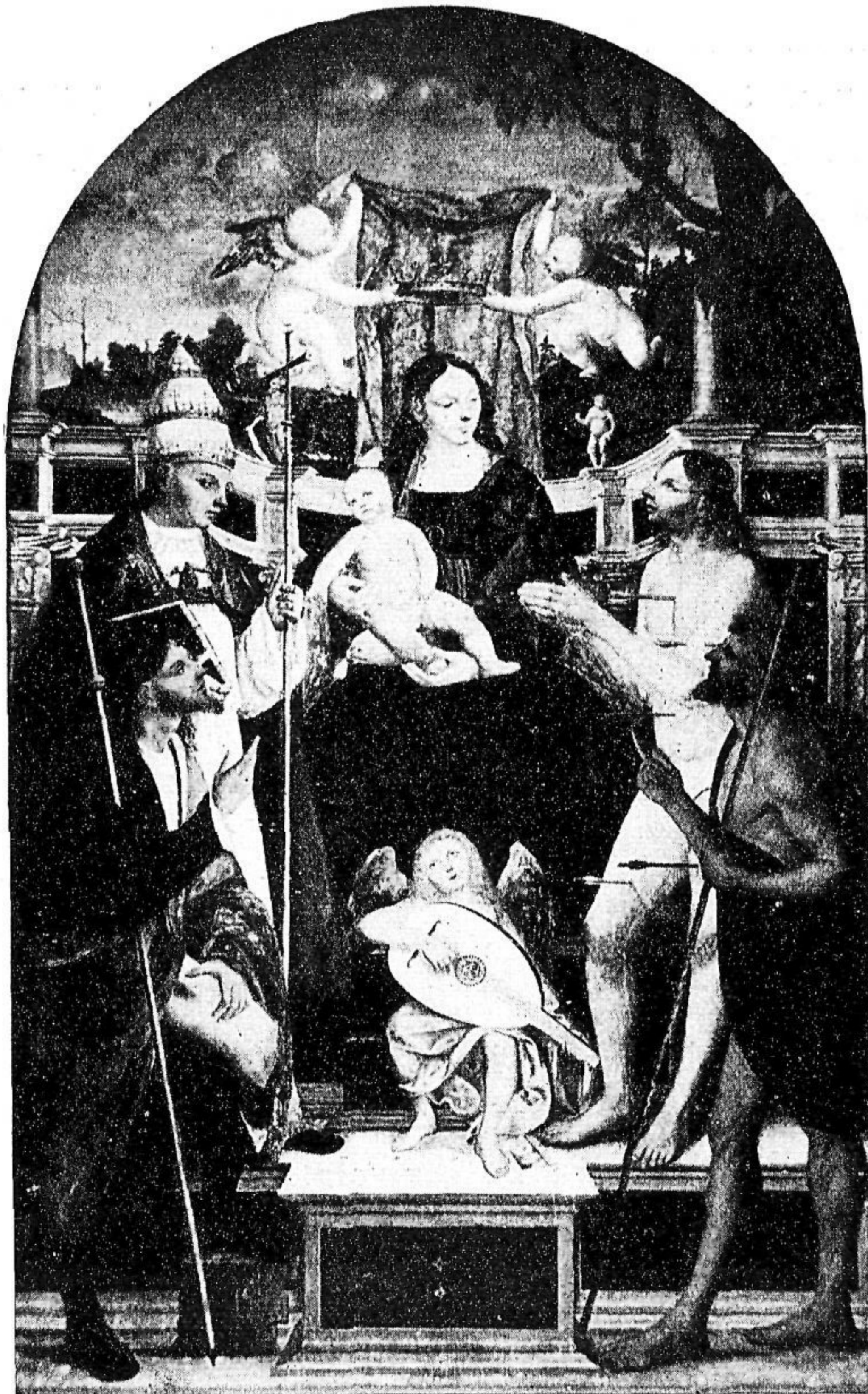


FIG. 10 - FRANCESCO DA MILANO - MADONNA IN TRONO
(VALLE DI CADORE, CHIESA DI S. MARTINO)

vedere, fra case, alberi e monti, attraverso le larghe aperture di una loggia classica a tre arcate, un rudere classico, e il famoso Regisole di Pavia, caro a ogni lombardo.

Vengono in seguito altre scene della vita di Cristo, che si collegano certo al fare del Bergamasco, ma ne rivelano in minor grado lo stile, schiettamente sebbene modestamente personale, in quanto sono calcate

quasi alla lettera sulle celebri incisioni della Grande Passione di Alberto Dürer. Rappresentano l'Ultima Cena e la Cattura di Cristo (figg. 8-9), oltre a due busti classicheggianti, a chiaroscuro, nella trifora che le separa. Poco si può dire invece della Caduta del Redentore sotto la croce, della Crocifissione e della Deposizione, che adornano il lato minore della Sala, verso il Capitolo, perchè si tratta di opere completamente rifatte ai primi dell'ottocento, da mano inesperta, sullo schema antico.

Sull'altra parete lunga della sala, contro le finestre, siamo in presenza di un terzo artista di facile individuazione per lo stile corrente e svelto, in cui il lombardismo, ancora più fondamentale, vario e lato che nel Previtali (vi notiamo più del Borgognone, il Bramantino e Leonardo), non può avere che un nome: Francesco da Milano¹⁰. L'artista campagnolo, bene individuato dal Biscaro, dal Fogolari e dallo Hadeln, diffuso per tutta la provincia trevisana e nelle montagne attorno, tanto da arrivare persino al Cadore, come prova l'inedita pala di San Martino a Valle^{con} (sentore di reminiscenze veneto lombarde) e d'altro lato sino al Friuli (fig. 10). Ma qui con l'ultima sua moda, racimolata e innestata sul fare antico, dalle esperienze pordenonesche. Valga a provarlo, oltre alla pala della stessa chiesa del Meschio, ove si trova l'Annunciazione del Previtali, l'affresco testè rivelato dalla rimozione di un'importuna ancona, che la celava entro l'altare lombardesco di destra (certo del Pilacorte), nella chiesa di Sant'Andrea di Vittorio Veneto, che reca la data del 1525¹¹ (fig. 11).

Si ricordino del resto nei dintorni quella di San Silvestro di Serravalle, e ivi ancora, nella chiesa di San Lorenzo (Ospedale) l'ancona di San Gerolamo, Sant'Agata e Santa Lucia, coronata da una lunetta, di

¹⁰ Per la bibliografia di Francesco da Milano (Figini-Pagani), si veda il *Thieme-Becker Lexikon*, 1932 - XXVI, pagg. 136-137. Era suo anche il Battesimo ad affresco del Castello di San Salvatore di Collalto, come provano i soliti angeli leonardeschi della gloria. Cfr. A. MOSCHETTI, *I danni alle opere d'arte alla guerra*, 1929, II, pag. 209, fig. 176, che l'assegna al Bissolo. Se ne conserva poi una pala a Cavaso, dipinta nel 1541 (cfr. MOSCHETTI, loc. cit. p. 138).

¹¹ Venne scoperta il 30-VII-1940.



FIG. 11 - FRANCESCO DA MILANO - TRASFIGURAZIONE E SANTI (VITTORIO VENETO, S. ANDREA)

sapore più antico, in cui echeggiano tanto Andrea Solario quanto il Vinci, e per ultimo la pala di Anzano, nei pressi di Vittorio Veneto, nuovamente pordenonesca. E non si dimentichi poi il Presepe della chiesa di San Martino presso Conegliano, rubato durante l'invasione



FIG. 12 - FRANCESCO DA MILANO - S. GIORGIO (LEVANTO, ANNUNZIATA)

del diciassette, che ho avuto la fortuna di ripescare pochi mesi fa sotto mentito nome in una raccolta ungherese, e penso sia ormai recuperato.

Credo si possa spiegare alfine con l'attribuzione al detto camaleonte e facilone quella tavola di San Giorgio che libera la principessa di Levanto (chiesa dell'Annunziata) in Liguria, che, dopo aver avuto i battesimi più incredibili, i quali vanno da Andrea del Castagno a Carlo Braccesco da Milano, notoci per una sola pittura firmata e da-

tata 1478 nel Santuario di Montegrazie, è stata assegnata dal Frizzoni, non senza ragionevolezza, a Pier Francesco Sacchi (fig. 12). Un eclettico anch'egli, pavese di origine ma genovese di elezione, che riscaldò la tradizione foppesca lombarda con alquante esperienze venete. Ba-



FIG. 13 - FRANCESCO DA MILANO - S. GIORGIO (OSIGO)

sterà credo il confronto con la pala, di ugual soggetto di quella ligure, esistente a Osigo, nel Trevisano, tipica, come ha bene individuato il Fogolari, di Francesco da Milano, per comprendere anche l'opera di Levanto, che evidentemente gli appartiene: con misto di lombardo e di carpacesco, la cui difficile comprensione derivava piuttosto dall'es-

sere un « unicum » in terra lontana che dallo stile difficoltoso. Il paragone penso non lasci dubbi in proposito (fig. 13)¹².

Dopo questa premessa ci sarà facile considerare e collocare la serie notevole degli affreschi appartenenti a Francesco da Milano nella Scuola dei Battuti. Incomincia con la Sepoltura di Cristo, che subito



FIG. 14 - FRANCESCO DA MILANO - DEPOSIZIONE (CONEGLIANO, BATTUTI)

FILIPPI

s'impone per la sua chiarezza compositiva, nitidamente stagliata sopra il paesaggio, che l'inquadra con le groppe dei monti digradanti a sinistra e con la scura bocca quadrata della caverna a destra, pronta ad accogliere il sarcofago (fig. 14). Anche il colore, di quell'accento argentino, per intenderci, luinesco, caro alla pittura lombarda, giova al

¹² Cfr. per l'attribuzione a Carlo Braccesco, A. BAUDI DI VESME, in « Boll. d'Arte », 1917, pagg. 9-12; per quella al Sacchi, G. FRIZZONI, in « Rassegna d'Arte », marzo 1911, pag. 45 e M. BONZI, in « Il Raccoglitore Ligure », 25 ott. 1933.

felice raggruppamento, in cui, più delle maniere veneziane prevalenti nel Previtali, sentiamo la voce assidua del Borgognone spandersi lieve, qua e là rafforzata da accenni bramantineschi, ad esempio nell'arguto volto della Vergine, inquadrata dal manto, che fa pensare ai raggiungimenti del cosiddetto Pseudo-Boccaccino, e perfino di Gau-

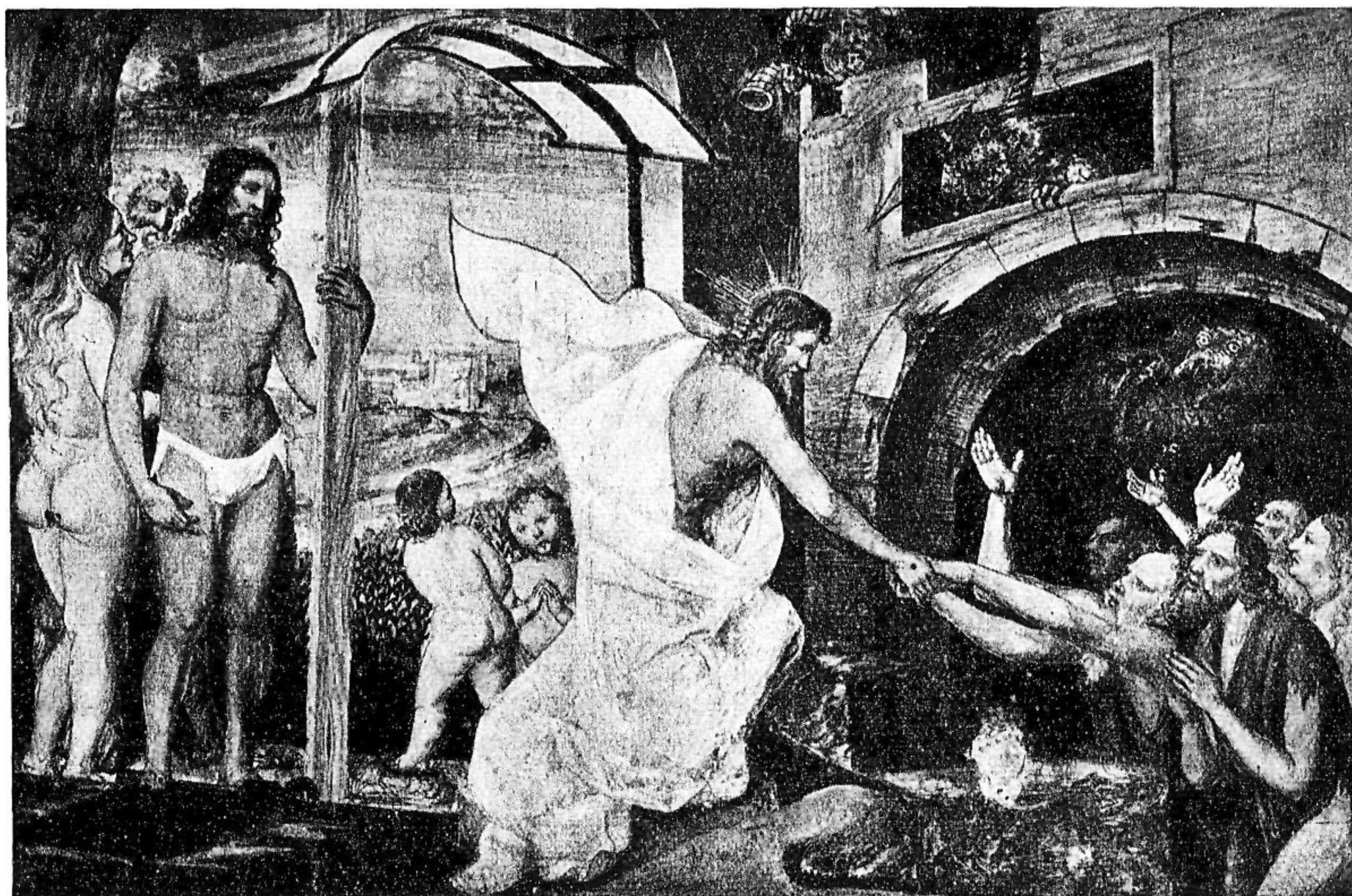


FIG. 15 - FRANCESCO DA MILANO - DISCESA AL LIMBO (CONEGLIANO, BATTUTI)

FILIPPI

denzio Ferrari. L'artista estemporaneo non sa mantenersi a lungo in un'aura tanto degna. Nella Discesa al Limbo infatti, che subito segue, la chiarezza si tramuta in vacuità; il vessillo del Redentore trionfante fiotta invano, arcuato come un ferro battuto, e non meno invano l'accompagna l'esagerato svolazzo del sudario; tutto è immoto, nonostante il soffiare dei demoni nelle buccine bambinesche, di sulla bocca dissuggellata dell'Inferno, entro cui alzano le mani invocando i giusti dell'Antico Testamento. C'è anzi un'aria d'idillio dall'altro lato, ove stanno due bimbettini innocenti, e il coro dei Progenitori e del loro seguito. Solo

la testa di Adamo, in cui al lombardo si unisce il leonardesco, come in un Sodoma meno brunito, ferma lo sguardo con la sua nobiltà alquanto convenzionale (fig. 15).

Poco più potremmo dire commentando la Resurrezione, le Pie Donne al Sepolcro, la Veronica fra San Pietro e San Paolo e l'Appa-

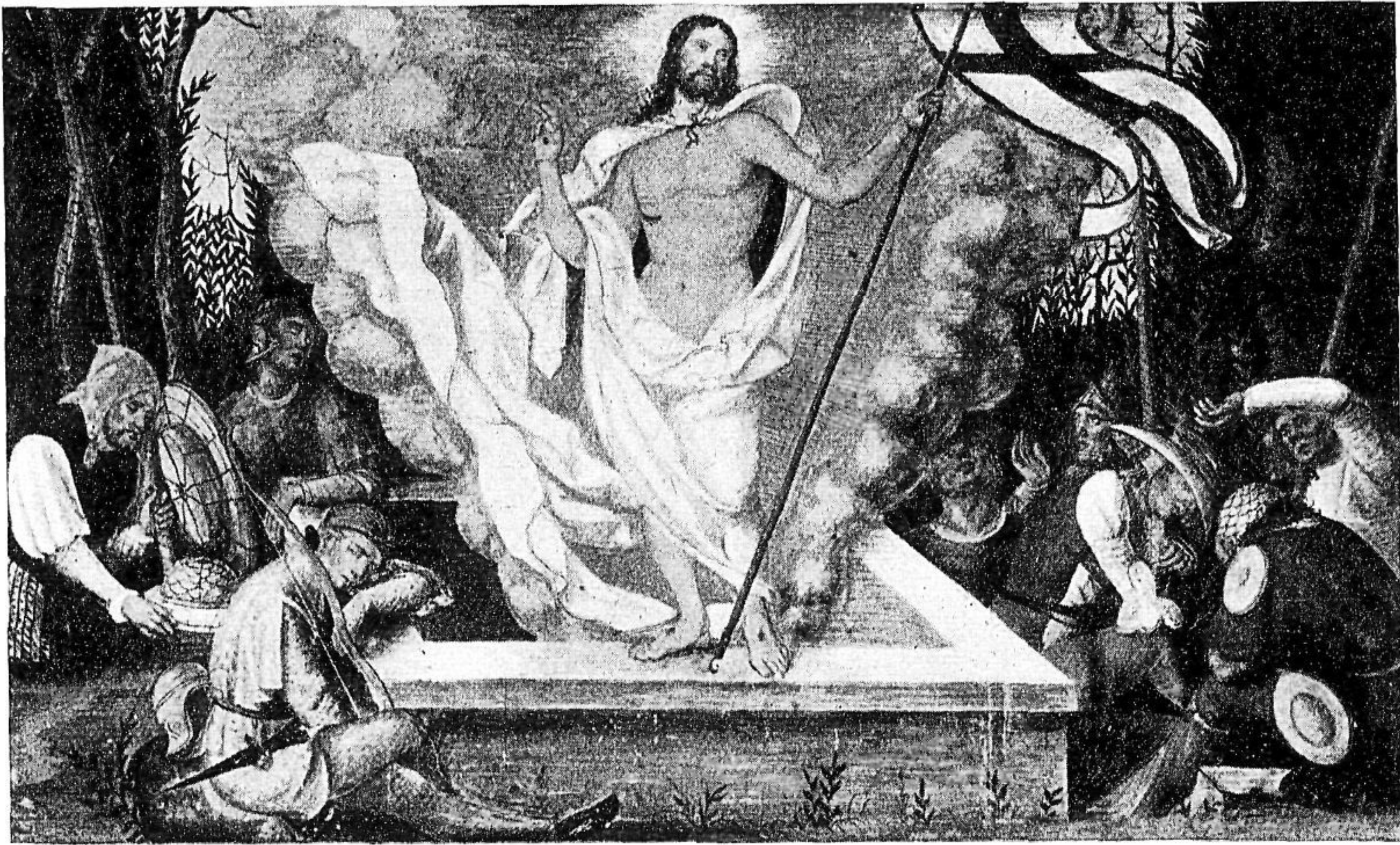


FIG. 16 - FRANCESCO DA MILANO - RESURREZIONE (CONEGLIANO, BATTUTI)

FILIPPI

rizzazione di Cristo alla Vergine; queste tre ultime scene espresse a mezze figure, e costrette nella parte superiore delle pareti, certo perchè, al di sotto, dovevano svilupparsi i dossali delle panche per i maggiori confratelli (figg. 16 - 17 - 18 - 19). Solo l'Apparizione del Cristo alla Maddalena, che segue quella a Maria, nuovamente svolta a figure intere sopra un ampio paesaggio, si risolveva per una certa poesia dello sfondo amplissimo, toccato con franca bravura, e avvolgente in un respiro tranquillo l'incontro dell'Ortolano divino, dal tipo luinesco, con la bella redenta, inginocchiata accanto al vaso dei suoi unguenti benedetti, fra supplice e meravigliata (fig. 20).



FIG. 17 - FRANCESCO DA MILANO - LE MARIE AL SEPOLCRO (CONEGLIANO, BATTUTI)

FILIPPI



FIG. 18 - FRANCESCO DA MILANO - LA VERONICA TRA S. PIETRO E S. PAOLO
(CONEGLIANO, BATTUTI)

FILIPPI



FIG. 19 - FRANCESCO DA MILANO - APPARIZIONE DEL RISORTO ALLA VERGINE
(CONEGLIANO, BATTUTI)

FILIPPI

La Cena d'Emaus, l'Ascensione e, sulla porta d'accesso alla sala, un piccolo Giudizio Universale chiudono la serie degli scomparti spettanti a Francesco da Milano, con la loro sequela poco significativa. La scena dell'Ascensione, tratta anche in questo caso di peso dal Dürer, ci prova quanto sia difficile riconoscervi uno stile particolare, come ab-



FIG. 20 - FRANCESCO DA MILANO - NOLI ME TANGERE (CONEGLIANO, BATTUTI)

FILIPPI

biamo notato per le scene eseguite con tal metodo dal Previtali (fig. 21). Ben altra cosa invece sono le discrete derivazioni di qualche figura, appena notabili nella *Deposizione*, nella *Resurrezione* e nella stessa *Discesa al Limbo*; ma più evidenti, sebbene completamente rivissute alla lombarda, nel *Noli me Tangere*.

Si può solo notare che, mentre le preferenze di Francesco da Milano riguardano massimamente la *Piccola Passione*, quelle del Previtali vanno invece alla *Grande*.

Non vogliamo però finire anche per questo maestro senza indicare un ultimo dipinto che, sebbene conservato a Padova, nella raccolta del

Prof. Luigi Rizzoli, al quale proviene dallo zio, ben noto raccoglitore, ci pare l'ultimo singolare raggiungimento del pittore; e quindi eseguito a Bergamo, donde non si muove più sino alla morte. Non solo vediamo tradotto con accento spiccatamente lottesco, in molti lati quasi alla lettera, lo Sposalizio di Santa Caterina, commesso dal Casotti, ora



FIG. 21 - FRANCESCO DA MILANO - ASCENSIONE (CONEGLIANO, BATTUTI)

FILIPPI

nell'Accademia Carrara, ma con una eccezionale e gustosa ricerca di effetti notturni, che rivela come il Previtali sino alla fine della vita (mancò per la peste nel 1528) continuasse a tenersi al corrente delle novità. Le forme vi sono trattate con una larghezza di tono eccezionale, e tanto più ammirevole in quanto il maestro era stato dei più decisi nelle sue esigenze plastiche e lineari. Non basta il Lotto a spiegarcela; e nemmeno basta per chiarire i vivaci giochi dei lumi guizzanti sulle figure, e massime sulla committente di destra incomprensibili senza la cognizione del Savoldo.



FIG. 22 - A. PREVITALI - MADONNA E OFFERENTI

(PADOVA, PROPRIETÀ LUIGI RIZZOLI)

Si direbbe in piccolo — si tratta di una tela di soli cm. 34×44 — il contrapposto del dipinto Casotti, fatto per dar soddisfazione a una dama, mentre prima si erano soddisfatti entrambi i coniugi. Sia quel che si sia, è certo piacevole chiudere con questo ultimo squisito quadretto l'attività del Previtali; opera tale da stare a paro di quella del Museo di Padova, che segna, in modo tanto insolitamente focoso, l'acmé del Maestro (fig. 22)¹³.

GIUSEPPE FIOCCO

¹³ La pittura del prof. Rizzoli si può infatti fruttuosamente collegare alla pala di S. Benedetto nel Duomo di Bergamo, la quale è del 1524.

DI UN RITRATTO PARMIGIANINESCO

La convinzione che si tratti di un'opera del Mazzola affiora, davanti a questo ritratto (fig. 1), improvvisa; subisce un offuscamento quando si confronti l'opera con quella particolare costruzione critica che oggi si chiama Parmigianino; si riaffaccia in un terzo momento quando si sia constatato come le nostre nozioni sul pittore, e specialmente sui ritratti da lui dipinti, non possiedano ancora un rigore di successione cronologica, una compiutezza di visione critica, tali da escludere l'attribuzione a lui di un ritratto che, come questo, fu dipinto nei primissimi decenni del Cinquecento, è di ottima mano, e al Mazzola, come al nome più prossimo, richiama insistentemente.

Che certe vite lunghe e operose di artisti non si svolgano oggi ai nostri occhi con sufficiente chiarezza è comprensibile; ma che a proposito di un'attività non molto intensa e durata circa due decenni, come quella del Parmigianino, si possa parlare di « anarchia »¹ sorprende solo chi non sappia quali incredibili contrasti siano pur tra le opere più sicure del mutevole artista. Non potremmo ardire di ricostruire un'unica personalità da opere come la pala della Galleria Nazionale di Londra e quella della pinacoteca di Bologna, la « Madonna del collo lungo » e la pala di Dresda, se non le sapessimo con certezza documentale uscite da *una mano*. Ma, per limitarci ai soli ritratti, si pensi soltanto a quelli che, nell'ultimo studio dedicato dal Copertini al Mazzola², il monografista toglie al pittore e sono invece da altri assegnati

¹ ANTAL, in *Pinacotheca*, 1928, p. 52, nota 3.

² *Il Parmigianino*, Parma 1932.

al Parmigianino, come l'Uomo del libro a Vienna, il cosiddetto Malatesta Baglione a Napoli; laddove il Copertini gli dà quell'Allegoria di Carlo V, della raccolta Cook a Richmond che il Borenius, la Fröhlich Bum, il Berenson, il Gamba, il Fiocco e chi scrive riconoscono una copia³. Ancora: si pensi all'incredibile disparità di vedute ancor oggi esistente intorno al « raffaellesco » ritratto di giovinetto al Louvre⁴, ecc. ecc.

Nel ritratto che qui presentiamo i contorni non sono netti, ma delicatamente sfumati; nel modellato le ombre appaiono instabili, come viste oltre un velo d'acqua, pur non mancando di comporre i piani del volto con un magistero stupendo. Neri il berretto e la veste; bianca e gialla, descritta con spumosa leggerezza, la piuma del berretto a sinistra (ed è qui che vorremmo riconoscere la pennellata del Parmigianino).

A questo punto dobbiamo però ammettere che il Mazzola, nella maggior parte dei ritratti ritenuti, dopo l'ultimo vaglio, di sua mano, si rivela alquanto diverso. E' in essi una maggior nettezza di contorno, avvertibile specialmente nel disegno degli occhi; e l'ombra ha, generalmente, forti sbattimenti. Sempre deciso è inoltre lo sguardo, fissante con fermezza un punto nello spazio; mentre nel nostro ritratto l'occhio incerto rivela la mente altrove occupata. Ma dobbiamo dir subito che tutto ciò non potrà far dubitare della paternità del Mazzola, finchè non sia chiarita del tutto la portata di certi « ritorni » di colore, di certe influenze nell'opera del maestro.

Vi sono pur opere del Parmigianino, anche se non ritratti, che rivelano una tecnica dove la pennellata ha un deciso sopravvento sulla linea, dove il disegno annega nella pasta del colore, e queste opere —

³ E tuttavia importantissima perchè fissa un momento sicuro nella vita del Parmigianino, poichè è certo che l'originale dovette essere eseguito a Bologna circa il 1530; di questo tempo è, com'è noto, il s. Rocco in s. Petronio, illustrato dall'Antal (art. cit.), a proposito del quale si osservi come l'artista tolga alla s. Cecilia di Raffaello quella guardatura estatica che poi sarà di Guido Reni.

⁴ Il BERENSON, nei più recenti indici del 1932, ridà questo ritratto di giovinetto, così stranamente congeniale a certe creature lottesche, dubitativamente a Raffaello.

all'infuori di una, la pala della Pinacoteca di Bologna, che è del 1529 circa — non hanno finora trovato un sicuro collocamento nel *corpus* parmigianesco. Di che tempo i due quadretti della Galleria Doria a Roma e l'affine « Circoncisione » del Museo di Detroit (notami solo dalla fotografia); pastosi quanto un ferrarese o un veneto ben oltre il



FIG. 1 - PARMIGIANINO (?) - RITRATTO DI GIOVANE (ROMA, COLLEZIONE PRIVATA)

quarto decennio del secolo? E non è forse una visione alquanto unilaterale dello stile ritrattistico del Parmigianino che ha fatto escludere al suo ultimo biografo quel ritratto dell'uomo col libro del Museo di Vienna già accettato dal Venturi e dal Berenson? Vi sono, infine, periodi poco esplorati nella vita del pittore come, ad esempio, il secondo soggiorno parmigiano.

Ammessi questi interrogativi si vede come non manchino le possibilità che il nostro ritratto possa inquadarsi in qualche punto della cronologia del pittore.

La nostra attenzione si volge specialmente al secondo periodo parmigiano del pittore. Un ritratto come quello (fig. 2), recentemente ritrovato, al Palazzo Reale di Napoli, datato al 1536⁵, un altro ritratto come quello di Gerolamo de Vincenti, del 1535, al Museo Nazionale



FIG. 2 - PARMIGIANINO - RITRATTO VIRILE (NAPOLI, PALAZZO REALE) ANDERSON

di Napoli, hanno indubbiamente un loro minimo comune denominatore. In primo luogo, all'attribuzione al Mazzola del quadro di Palazzo Reale, resa ormai certa anche da fonti antiche e accreditate, si giunse attraverso un riferimento del Berenson al Lotto, rivelatore di profondi contatti stilistici; secondariamente, chi scrive potè affermare anni fa con certezza, pubblicando un ritratto inedito di Tiziano (fig. 3), che il ritratto di Gerolamo de Vincenti deve risalire a indubbia ispirazione tizianesca⁶. Ora il ritratto romano rivela sì, accanto al ritratto

⁵ Pubblicato da A. SORRENTINO, in *Boll. d'arte*, agosto 1933.

⁶ *Dedalo*, dicembre 1931, p. 1365. Il Parmigianino vide certamente questo ritratto a Parma, dove esso si trovava; cfr. SORRENTINO, art. cit.

tizianesco una ben distinta personalità artistica, ma dichiara anche una sua aria, nel modellato, tra veneta e correghesca che trova, appunto, la sua unica possibile giustificazione in un tardo influsso tizianesco sul Parmigianino, avvenuto durante la sua ultima dimora parmense.



FIG. 3 - TIZIANO - RITRATTO MASCHILE (PARTICOLARE) (POMMERSFELDEN, COLLEZ. SCHÖNBORN) FOT. UNIV. MARBURGO

Come l'elegantissimo Farnese di Tiziano, questo ignoto indossa la stessa veste di velluto nero trapunto di cordoncini d'oro. Un confronto col ritratto del Palazzo Reale di Napoli rivela poi che quest'ultima è l'opera alla quale il nostro ritratto più si avvicina. L'accertamento di questa influenza veneta sul tardo Parmigianino concorre poi a radicarci nell'opinione che gli affreschi con i fatti di Diana e di Atteone nel castello Sanvitale a Fontanellato in provincia di Parma siano veramente di questo tardo periodo dell'artista e non anteriori alla

sua andata a Roma e cioè al 1523 ⁷. Non si capirebbe altrimenti come il corpo di una delle ninfe dietro a Diana torni così simile nella posa e nell'acconciatura alla Venere d'Urbino; come nel cacciatore siano quelle forme del Parmigianino maturo che si ritrovano ad esempio nello Schiavone e non possono essere state diffuse prima del 1527, anno del probabile incontro di Antonio da Trento col Mazzola. Gli affreschi di Fontanellato non possono pertanto essere in alcun modo anteriori al 1523, senza parlare dei contributi romani che altri ha già giustamente rivelato in quest'opera ⁸.

Un contatto tra Parmigianino e Tiziano avvenuto a Bologna nel 1530 quando ambedue gli artisti sicuramente vi si trovavano o nel 1532 - 33, potrebbe dunque spiegare gli elementi tizianeschi di Fontanellato e di quei ritratti: elementi che trovarono un terreno atto a svilupparli, se furono preceduti dal dipinto della pinacoteca bolognese, la cui pastosità non sappiamo ancora come spiegarci.

Contemporaneamente al quadro bolognese, e non nel 1524, amiamo credere sia stato dipinto lo « Sposalizio di s. Caterina » noto attraverso la copia della collezione Wellington a Londra. A parte le somiglianze stilistiche col quadro di Bologna si notino in questo dipinto reminiscenze di Giulio Romano; come quell'attirare lo sguardo, attraverso una porta, in uno spazio attiguo a quello dove si svolge la scena (che altro non è che uno dei principi spaziali generatori del manierismo), analogamente a quanto si vede in dipinti come la Madonna della Gatta (Museo di Napoli) o la Madonna di Palazzo Venezia, opere sicure del Pippi.

Il comparire di questo motivo nel quadro del Parmigianino e il vedervi forme molte affini a quelle del dipinto bolognese induce a credere che le relazioni con Giulio Romano fossero vivaci anche nell'epoca bolognese. Giulio Romano, il cui grado di amicizia col Mazzola è provato dall'atteggiamento da lui più tardi tenuto nella controversia per la Steccata, era sicuramente a Bologna nel 1533 ⁹ e potè esservi a più

⁷ È questa l'opinione del COPERTINI, op. cit.

⁸ A. VENTURI, *Storia*, 1926, IX, parte II, p. 645 sgg.

⁹ Vedi: F. FILIPPINI, in *Boll. d'arte*, novembre 1929.

riprese anche prima; a Bologna molte opere sue si vedevano un tempo. Non bisogna dimenticare infine che un ritratto femminile ad Hampton Court dal Berenson ancor oggi attribuito con dubbio al Parmigianino ¹⁰ ha potuto essere ascritto da Lionello Venturi a Giulio Romano ¹¹; e che ben due copie esistono tuttora a Bologna nell'opera ¹² che ha servito di prototipo al quadro Wellington ¹³.

Queste opere bolognesi adunque, rivelanti una così diversa condotta pittorica da quella visibile, ad esempio, nella pala della Galleria Nazionale di Londra del 1527, ben possono aver preparato, come si diceva, il terreno per l'accoglimento dell'influsso tizianesco che si nota abbastanza chiaramente nel secondo periodo parmigiano del pittore, e che è probabilmente rappresentato dal ritratto qui per la prima volta illustrato; al quale, ove non si voglia per eccesso di prudenza dare il nome del maestro, potrà forse convenire anche la paternità di un artista sostante, nei suoi giovani anni, nell'orbita del Parmigianino, e al tempo stesso non esente da influssi veneti. Di un cremonese, ad esempio.

Spostamento che non toglie, come si capisce, valore alle considerazioni che si sono fatte più sopra sul venetismo del Parmigianino dopo il 1530; o di chi in quel tempo gli indugiava accanto.

— 1940.

WART ARSLAN

¹⁰ *Ital. Pict.*, 1932, p. 243 sgg.

¹¹ *L'Arte*, XXIX, 1926, p. 243 sgg.; recentemente il GAMBA (*Rivista d'arte*, ottobre-dicembre 1934) l'ha attribuito a Gasparo Sacchi.

¹² Vedi: E. MAUCERI, in *Il Comune di Bologna*, giugno 1934; le due copie sono alla Davia Bargellini e alla Pinacoteca.

¹³ Siamo anche dell'opinione che il quadretto con la s. Caterina e due angioletti di cui si conoscono tante copie (e una, se ben ricordiamo, si trova anche nella Galleria degli Arazzi del palazzo Borromeo, all'Isolabella) sia posteriore — e non anteriore, come vorrebbe il Co-pertini — al 1527; specie dopochè l'esame radiografico ha rivelato nell'esemplare di Francoforte (n. 1496) l'originale, e una pennellata che è la stessa del dipinto della pinacoteca bolognese. Vedi: WEHLTE-WOLTERS, *Röntgenologische Gemäldeuntersuchungen etc.* in *Städel Jahrbuch*, VII-VIII (1932), p. 220 sgg.

L'ARCHITETTO GIROLAMO FRIGIMELICA E IL SUO PROGETTO DELLA BIBLIOTECA UNIVERSITARIA *)

PREFAZIONE

L'Università di Padova, oltre all'antichità della sua istituzione, vanta più volte il primato nelle iniziative e nei progressi che in ogni ramo del sapere s'andarono attraverso i secoli compiendo. Ad essa convennero famosi professori e scienziati, da essa partirono alcune fra le più importanti scoperte ed innovazioni. All'avanguardia in ogni campo, essa ha fra l'altro il merito dell'istituzione, in epoca ancora lontana, di una Pubblica Biblioteca, completamente ordinata ed amministrata, intesa ad agevolare e a rendere più proficui gli studi. La fabbrica dell'attuale Biblioteca rimonta soltanto al principio del nostro secolo, prima del quale la « Libreria » non ebbe una sede indipendente e completamente sua. Ma già dal lontano spuntare del secolo XVIII, più di due secoli fa, l'idea di costruire una sede comoda e decorosa alla Biblioteca efficiente ormai da molti anni, aveva trovato pieno consenso presso i Rettori dello Studio: e già se n'era iniziata con buon successo la realizzazione.

Il progetto e l'esecuzione di questa sede affidati all'architetto padovano Girolamo Frigimelica non poterono trovare il loro compimento mai. Eppure per lungo tempo la preparazione e l'organizzazione del-

* *Publicato col contributo della R. Università di Padova.*

l'opera richiamarono l'attenzione dei Rettori e impegnarono seriamente l'attività dell'architetto e dei suoi collaboratori: la storia dello sfortunato edificio occupa numerosi fogli d'archivio fra le carte attinenti la nostra Università.

Non mi sembra inutile perciò richiamare alla luce una vicenda che interessò profondamente ed a lungo l'antico istituto universitario — vedere come un problema di vitale interesse per lo « Studio » fosse sentito e dibattuto anche in epoca così lontana; e nel tempo stesso lumeggiare con qualche dettaglio la figura di un architetto assai poco noto, la cui conoscenza presenta tuttavia notevole importanza nei riguardi dell'architettura veneta, almeno di quella dell'epoca barocca.

1. — *L'opera di Girolamo Frigimelica.*

La figura dell'architetto Girolamo Frigimelica investe, nel novero delle contemporanee figure d'artisti veneti minori, un'importanza assai notevole. Fiorito quando ormai le correnti dello stile barocco stavano per estinguersi, soprafatte dall'avanzarsi del neoclassismo, fu l'unico forse fra i veneti che produsse opere di genuino stile seicentesco.

Nel Veneto, che — come regione attaccata alla tradizione — fu più restio alle innovazioni del barocco e accolse se mai — e in modo particolare Venezia — la suggestione esteriore di tale stile, risolvendo l'architettura in linguaggio pittoresco anzichè pittorico, l'arte del Frigimelica si rivelò una specie di eccezione. Egli infatti, pur rimanendo fedele alla tradizione palladiana, che dalla fine del Cinquecento in poi aveva dominato la regione veneta, non si limitò a ripetere freddamente e stancamente gli schemi costruttivi del Palladio, malcompreso in genere o compreso unilateralmente dai successori; ne rinnovò invece il vero spirito, mostrando una singolarissima sensibilità spaziale e una felice tendenza per la soluzione pittorica dell'architettura.

Così, mentre gli architetti veneti a lui immediatamente precedenti

o contemporanei — e in particolare i padovani Vincenzo Dotto, Giuseppe Viola Zanini, Giambattista della Scala e Giovanni Poleni, che rimasero nella scia del falconettismo — fedeli alla lettera più che allo spirito di Palladio, furono quasi completamente estranei alle innovazioni barocche, il Frigimelica, che aveva veramente compreso gli elementi del nuovo stile, sebbene rimanesse nei limiti della tradizione veneta, e facesse anzi della compostezza e misura propria dei veneti un elemento sempre presente, anche nelle più fantasiose fra le opere sue.

Girolamo Frigimelica Roberti nacque in Padova l'11 Gennaio 1653 dal co. Antonio Frigimelica, appartenente ad antica famiglia padovana, e dalla nobile Giulia Negri. Rimasto orfano in giovane età, fu educato dallo zio Girolamo, noto scienziato e professore dello Studio di Padova, il quale si preoccupò di impartire al nipote una salda cultura umanistica e di assecondare le promettenti disposizioni al disegno e all'architettura che s'erano manifestate in lui fin dai primi anni. Col tempo il giovane venne acquistando profonda e sicura conoscenza di quell'arte, e si diede a professarla con particolare interesse: si da accentrare intorno alla sua persona un gruppo di giovani volonterosi che, accolti ed istruiti gratuitamente da lui, costituirono quell'ottima Accademia d'Architettura di cui ci danno notizia gli scrittori contemporanei.¹

Associando poi l'opera d'architetto a quella di studioso, il Frigimelica, che già s'era fatto nome in quell'ambiente universitario in cui l'illustre zio lo aveva favorevolmente introdotto, venne creandosi una larga fama nella sua città. Gli studi classici da lui sempre seguiti col più vivo interesse gli fornirono una vasta e profonda erudizione, con la quale pochi potevano competere. Per questo, quando nel 1691 venne a morire il Conservatore della Pubblica Biblioteca di Padova, Tommaso

¹ cfr. SELVATICO: Memorie sull'architetto G. Frigimelica - manosc. ined. della Bibl. Comun. di Padova MC 860.

Ci troviamo così, già nel primo periodo della sua vita, di fronte a un Frigimelica maestro, senza nemmeno conoscere chi l'avesse a sua volta istruito. Nessuna fonte infatti ci dà notizia della sua educazione artistica: tuttavia non dobbiamo considerare Frigimelica come un autodidatta: il carattere delle sue opere ci fa ritenere che egli avesse avuto un'educazione sistematica sotto una guida sicura.

Ercolani, i Riformatori dello Studio lo elessero a successore, aumentando lo stipendio assegnato fino allora al Bibliotecario, « per riguardo alla persona più che alla carica ».

Alla Biblioteca il Frigimelica rimase per tutto il tempo della dimora in Padova, cioè un periodo di circa trent'anni, assolvendo il suo

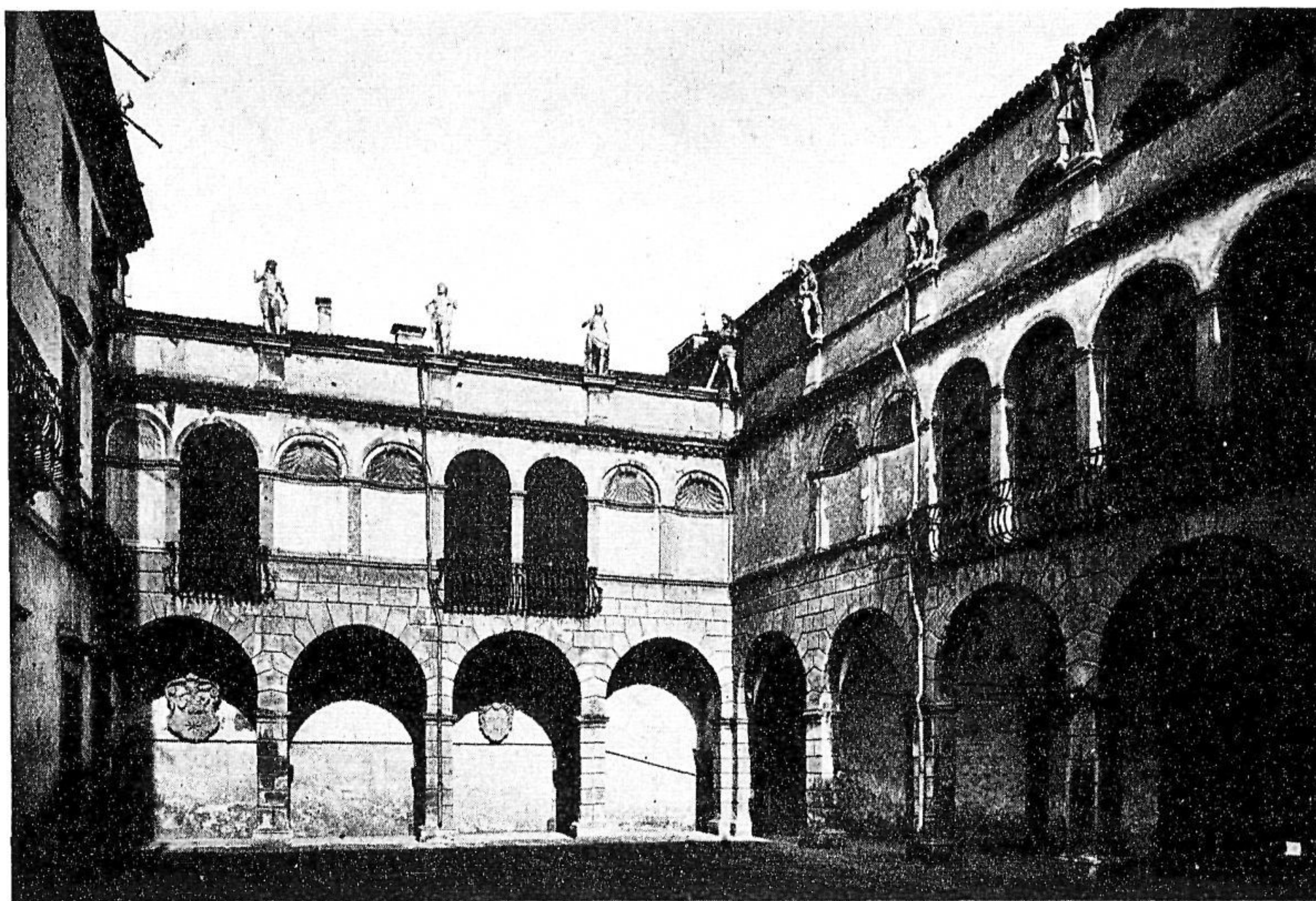


FIG. 1 - ANONIMO DEL 600 - PADOVA, PALAZZO SELVATICO, CORTILE

GIORDANI

incarico con zelante intelligenza; e prese anzi tanto interesse all'opera cui era stato preposto, da voler egli stesso — come ampiamente vedremo — progettare e dirigere i lavori per l'erezione di una nuova Libreria, quando la vecchia si mostrò insufficiente.

Intanto egli si diletta anche di scrivere e di comporre in versi operette che non lo avrebbero certo raccomandato all'ammirazione dei posteri, ma che lo rendevano sempre più conosciuto ed apprezzato ai contemporanei. In liete brigate d'amici, oppure in seno all'Acca-

demia letteraria dei Ricovrati, che lo aveva accolto ancora giovanissimo fra i suoi soci, egli leggeva e commentava sonetti ed epigrammi composti nei momenti d'ozio; e per i teatri di Venezia e di Vienna si cimentava nella composizione di Tragedie per musica, Oratori e Cantate, che, a detto degli editori ed amici del Frigimelica, lo rendevano non solo « noto agli ingegni più dotti ed anco i più lontani dell'Italia », ma anche « famoso in Europa ». ²

La dimora del Frigimelica in Padova si protrasse fino al 1722, anno in cui l'artista si trasferì a Modena. Ma anche prima di quell'anno egli soggiornò lunghi periodi fuori della sua città. Compiva frequenti viaggi nel Veneto, particolarmente a Verona, dov'era imparentato con nobili personaggi, e a Venezia, dove lo attirava l'amicizia di una delle più note famiglie venete, la famiglia Pisani.

E un altro viaggio dovette compiere sicuramente, negli anni della giovinezza: un viaggio, senza il quale sarebbe impossibile spiegare il carattere di alcune sue opere d'architettura. Sebbene nessun documento ce ne dia esplicita certezza, in età giovanile il Frigimelica dovette essere a Roma. Lo stile delle opere parla chiaro: l'influenza romana è diretta. Del resto elementi abbastanza importanti per noi sulla realtà di questo viaggio, ci sono offerti dall'autore stesso nei suoi versi, ov'egli più volte accenna alla Capitale in modo da far apparire di conoscerla per visione diretta. ³

L'attività architettonica del Frigimelica dovette incominciare assai presto, a quanto possiamo rilevare dalle stesse sue testimonianze: sebbene, delle opere compiute nel periodo giovanile, di cui fanno menzione il Selvatico ed altri critici non rimanga a noi alcuna traccia.

Finora si credeva che la prima costruzione veramente significativa dell'architetto fosse il riassetto del fabbricato ov'egli nacque ed abitò,

² Cfr. FRIGIMELICA: Epigrammi italiani (1697); Ottone (1694); Irene, Rosimonda (1695); Tragedie per musica (1907) ecc.

³ cfr. Epigrammi italiani cit. N. N. XXVII - XLIII - LXXIV - LXXXIV - CXXXVIII (vol. I); N.N. VI - XIV (vol. II).

l'odierno Palazzo Selvatico presso il Ponte de' Tadi, passato per eredità diretta in linea femminile dalla famiglia Frigimelica alla famiglia Selvatico.⁴

Una lapide ivi murata, nel cortile, ed ora scomparsa, parlava di certa ricostruzione avvenuta nell'anno 1669 — quando dunque il nostro

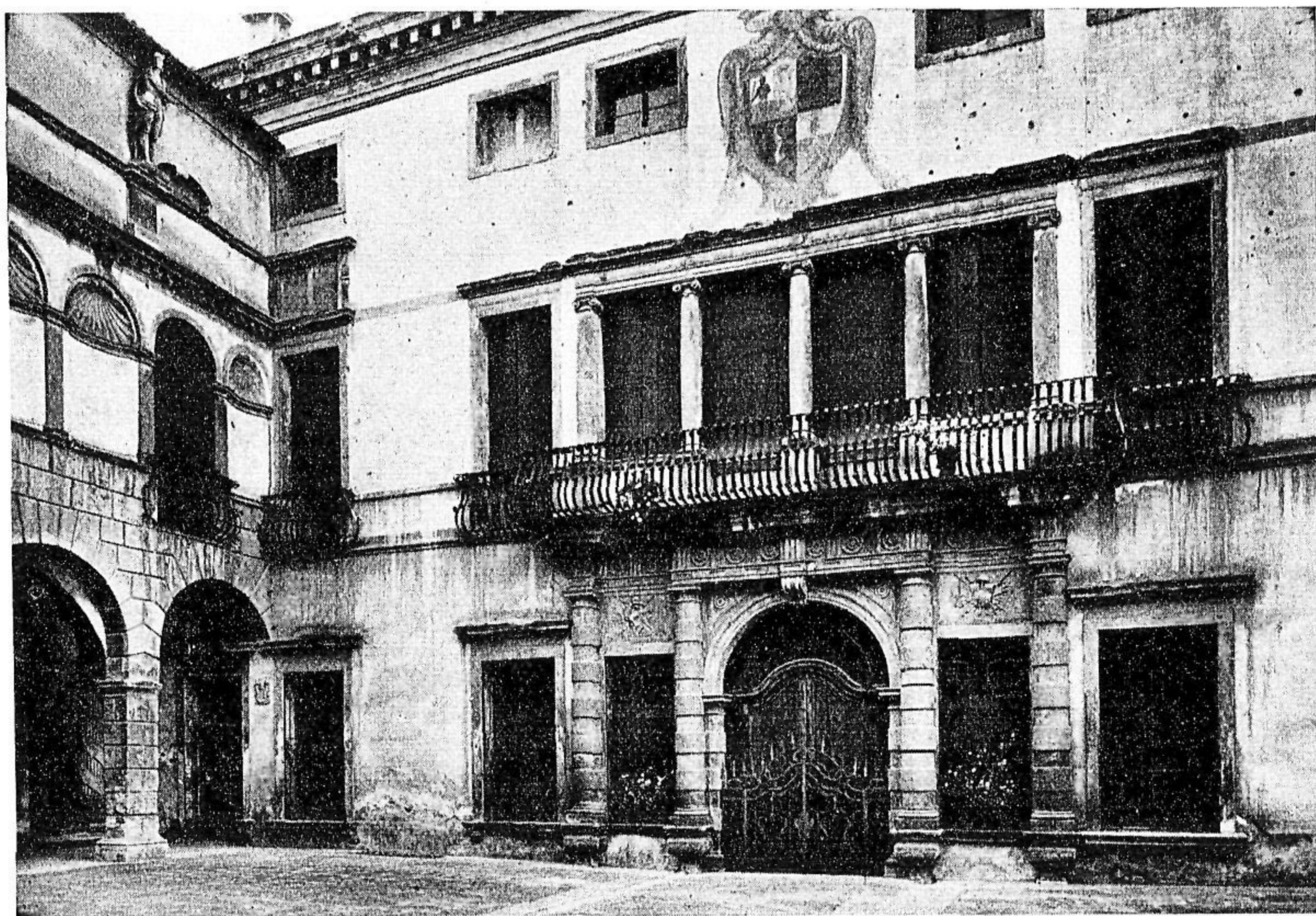


FIG. 2 - ANONIMO DEL 600 - PADOVA, PALAZZO SELVATICO, FACCIATA SUL CORTILE

GIORDANI

architetto non aveva che quindici anni — da parte di un Girolamo Frigimelica. Questo Girolamo era lo zio, il quale *commise*, non ideò egli stesso la ricostruzione: che si compì appunto, come risulta da vari documenti, dal Registro delle spese di casa, e infine dallo stesso Testamento dello scienziato, tra gli anni 1668-1669.⁵ Girolamo il giovane

⁴ cfr. Arch. Comun. di Padova: Famiglia Frigimel. - Testamenti (n. 128).

⁵ V. Documenti, pag. 154.

negli anni più tardi compì qualche modificazione e qualche aggiunta nel Palazzo, ma non potè metter mano, nell'epoca della sua totale ricostruzione, all'opera grandiosa, della quale purtroppo resta tuttora sconosciuto l'architetto. Invece si può con probabilità di vero ritenere che proprio da quel maestro o dai quei maestri che contribuirono a dare al Palazzo il suo nuovo aspetto, il Frigimelica traesse in giovinezza ammaestramenti e incitamenti per l'arte cui s'era dedicato con entusiasmo fin dai primi suoi anni. Certo che lo stile del Palazzo Selvatico non rimase senza influenza sopra il suo: lo rileviamo specialmente nell'architettura di Villa Pisani che ha più di un richiamo all'opera vista sorgere dall'architetto nella giovinezza.

La costruzione — che presenta dunque interesse per gli influssi che ne poterono venire al nostro artista — appartiene veramente ad epoche diverse. Sorta sul nucleo primitivo di alcune case « de muro e de legname » appartenenti ai Frigimelica fin dal sec. XIV, accresciuta ed ampliata da vari membri della famiglia, fu sistemata una prima volta da Francesco Frigimelica, professore di medicina, intorno alla metà del Cinquecento. Alla fine del Seicento poi, a renderle l'aspetto che tuttora conserva, concorse l'ampia opera di ricostruzione di Girolamo Frigimelica il vecchio. Una diversità di stile fra le differenti parti del Palazzo si può notare ancor oggi. La facciata esterna, ad esempio, che dà sulla via de' Tadi, nelle sue linee semplici, nel suo stile sobrio, può riportarsi facilmente al Cinquecento, e a un Cinquecento veneto, cioè sempre un po' antiquato, involto quasi in un'aura di prima rinascenza. Si compone di una serie di bifore a balcone, alternate a finestre rettangolari, che posano sopra un portico a bugne, e — in alto oltre la cornice — di una specie di attico adorno di graziosi finestrini polilobi di forma ovale.

Il resto della fabbrica invece mostra d'appartenere — se non completamente — ad epoca più tarda. Consta di un corpo centrale, cui si accede per un cortile quadrangolare in pietra gialla, adorno di un porticato a bugne, che nella parte sinistra, conducente alla scala, s'addoppia in due file. Opera di carattere chiaramente longhenesco. (fig. 1).

Nel mezzo del corpo centrale, abbellito come le ali, da statue e

da nicchie, (fig. 2), s'apre un grande portone con cornice spezzata, sormontato da una quadrifora armoniosa: elemento che corrisponde forse ad un motivo più antico, di carattere veneziano, esistente nella primitiva costruzione cinquecentesca. Esso ha il suo corrispondente nella quadrifora adornante la semplice facciata che guarda il giardino.

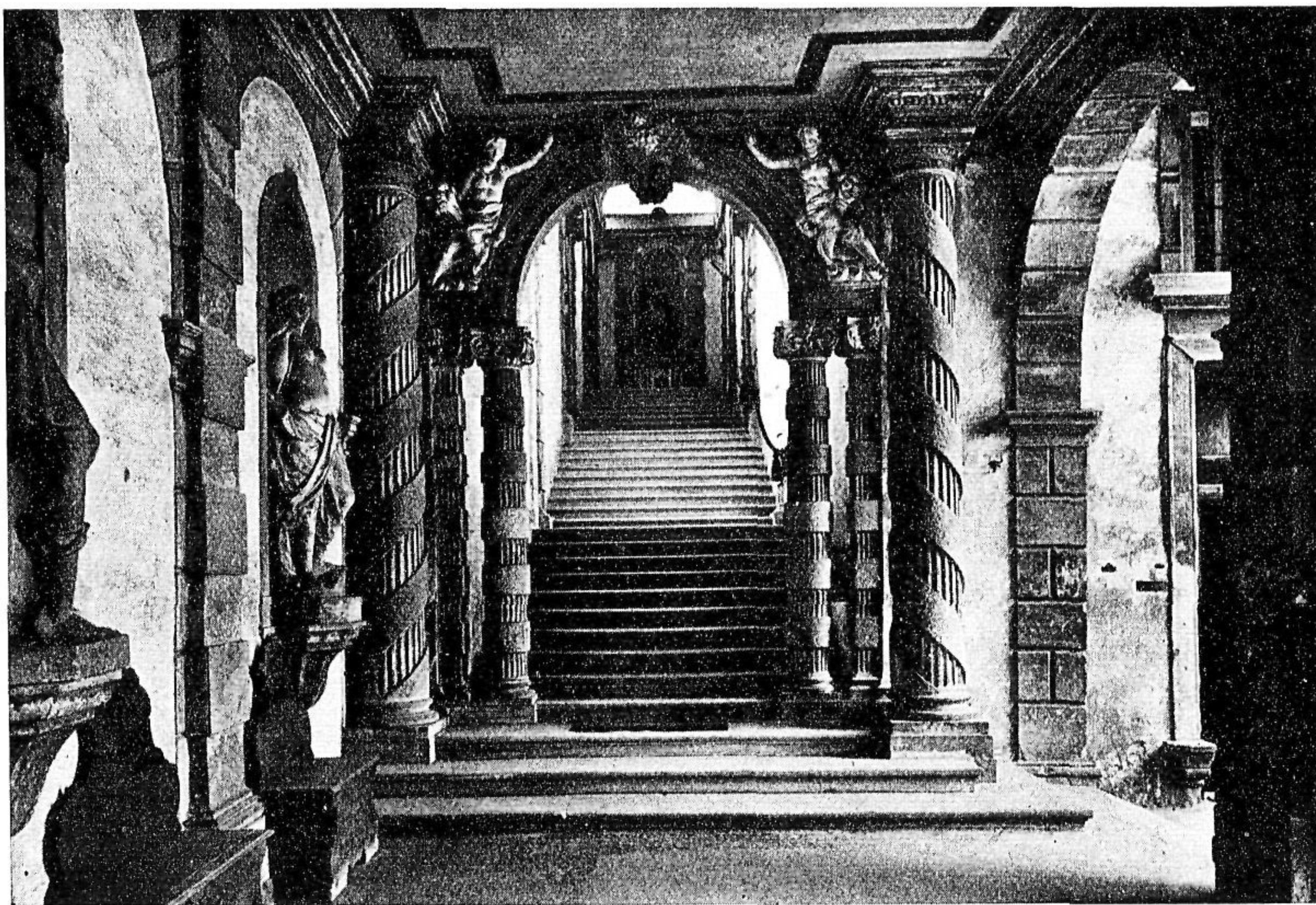


FIG. 3 - ANONIMO DEL 600 - PADOVA, PALAZZO SELVATICO, SCALA

GIORDANI

Notevole, a sinistra del cortile, la grandiosa costruzione della scala nobile (fig. 3), pure in pietra gialla, che s'apre con un arco sostenuto da colonne ioniche a fascie attortigliate: costruzione ormai di tipico gusto barocco, pur con notevoli influssi sansovineschi, ad es. nel vólto decorato a stucchi e nell'ingresso ad arco con le due vittorie negli angoli, che ricorda ancora evidentemente il motivo della veneziana Libreria; appunto come il Longhena aveva amato riprenderlo. Oltre alla scala, anche una sala superiore, alcune stanze, e particolari del giardino e

del cortile si richiamano a quel gusto *veneziano* del costruire che apparse costantemente conservato ma anche *superato* nelle opere eseguite più tardi dal Frigimelica. Il senso della costruzione, nel palazzo Selvatico, piuttosto che pittorico risulta ancora *pittoresco*. Il movimento è dato cioè più da contrasti cromatici che da veri e propri risalti di

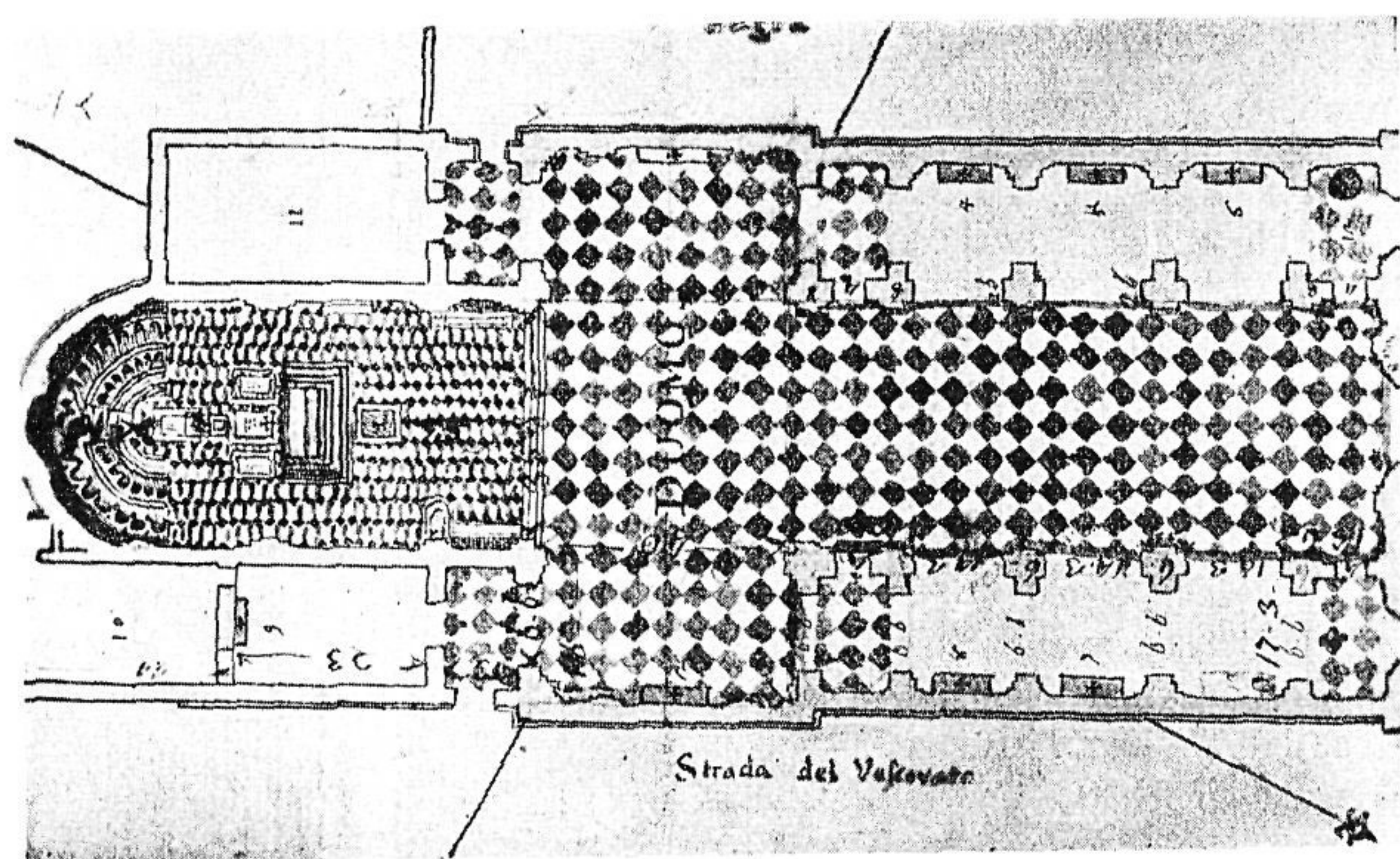


FIG. 4 - G. FRIGIMELICA E AIUTI - ROVIGO, IL DUOMO: PIANTA STOPPA

massa. Invero si può notare in tutta la costruzione del palazzo — attraverso il gioco chiaroscurale delle nicchie, l'effetto armonioso delle quadrifore, il respiro dato dal succedersi al cortile e all'atrio terreno dei giardini — un desiderio non raggiunto di conquista spaziale. In questo senso l'opera esclude anche stilisticamente la paternità del Frigimelica e, sebbene già prelude ad esso, si dimostra inferiore a quelle altre opere che con ben maggiori e più sicure possibilità il Frigimelica saprà darci. La prima di queste — che pure non fu di sua esclusiva competenza, perchè uscita dalla sua Accademia e completata da altri artisti ⁶ — è il Duomo di Rovigo: costruzione che, se non rispecchia

⁶ cfr. BARTOLI - Le pitture sculture e architetture di Rovigo - Venezia 1793.

completamente il pensiero del Frigimelica, ne conserva però abbastanza fedelmente l'impronta. E' una grande fabbrica a croce latina ad una sola nave (fig. 4) con cappelle laterali incavate, comunicanti tra loro per mezzo di porte aperte nei muri divisorii; e culminante, all'incrocio del braccio lungo col braccio minore trasversale, in una grande cupola.



FIG. 5 - G. FRIGIMELICA E AIUTI - ROVIGO, IL DUOMO; INTERNO

GIORDANI

la cui linea ben s'accorda con quella dell'abside poligonale scompartita da archi ciechi e illuminata da grandi finestre. La chiesa si orna — nella navata e nelle cappelle — di un motivo di paraste semplici e addoppiate (fig. 5), che s'alternano a piccole nicchie a fondo retto, chiuse da graziose balaustrine di marmo: elemento questo che, opportunamente variato ed elaborato, apparirà in tutte le altre opere del maestro.

La costruzione rivela — anche all'esterno tuttora incompiuto (fig. 6) — l'imitazione o la suggestione della chiesa romana del Gesù: più

nella linea schematica delle piante però, che nei particolari d'esecuzione: chè gli stessi ornati dell'interno, la distribuzione della luce, il biancore insistente e un po' frigido della pietra ci portano ben lontani da quel fortunato modello.



FIG. 6 - G. FRIGIMELICA E AIUTI - ROVIGO,
DUOMO: FACCIATA GIORDANI

Invero questo Duomo di Rovigo, per essere uscito dall'Accademia del Frigimelica — idea iniziale di uno, esecuzione e conseguente trasformazione di molti — si presenta come un'opera condotta con molta correttezza, con una volontà di effetto castigata e un po' timida; e tale da non attestare ancora l'impronta precisa di una personalità.

Alcuni particolari dell'esterno anticipano già tuttavia le originali caratteristiche dell'artista: e sono le volute (fig. 7) che sostengono la parte più elevata della chiesa, corrispondente al frontone e alla cupola; e la grande abside rotonda (fig 8), equilibrata dalle piccole costruzioni

lateralali ai fianchi: il cui movimento spaziale prelude già, in questa costruzione « accademica » la libertà delle successive opere del Padovano.

Qualche anno dopo il progetto per questa fabbrica — che pure si compì assai tardi, molto dopo la morte dell'architetto ⁷, il Frigimelica

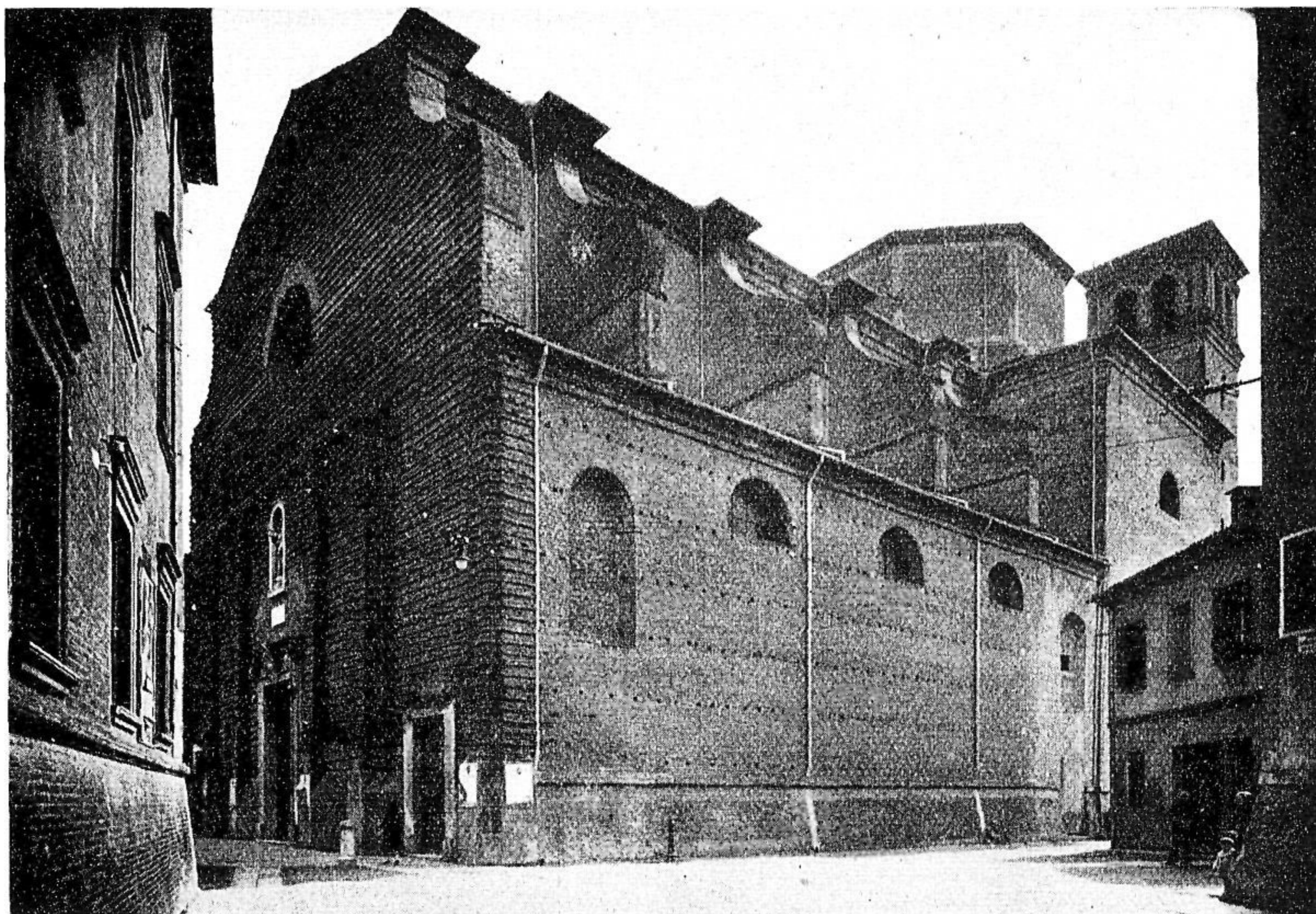


FIG. 7 - G. FRIGIMELICA E AIUTI - ROVIGO, DUOMO: FIANCO ESTERNO

GIORDANI

cui gli impegni di bibliotecario non impedivano di attendere con amore alle predilette opere d'architettura — diede anche un disegno per la costruzione della facciata del Duomo di Padova: incompiuta dopo quasi due secoli dalla costruzione della chiesa, e incompiuta a tutt'oggi. ⁸

⁷ BARTOLI, op. cit.

⁸ Il Selvatico nella *Guida di Padova* porta la data del progetto al 1730; oltre alle testimonianze quasi sicure dei documenti trovati, ho da obiettare che sia nel manosc. ined. sia nell'*Architettura Padovana* l'autore dice di ignorare l'anno di esibizione. E' poi

Il disegno — la cui esecuzione fu iniziata soltanto nel 1797 per essere poi subito sospesa — è andato purtroppo perduto: nè lunghe ed accurate ricerche son valse a recuperarlo. Unica traccia rimastane, le basi dei pilastroni in pietra bianca, le tre porte a cornice spezzata, e una parte di scala che — secondo il progetto — avrebbe dovuto dal Palazzo Vescovile condurre alle sale soprastanti il pronao della chiesa. E questo è troppo poco per farci conoscere il valore artistico della progettata costruzione. Secondo notizie pervenuteci, possiamo immaginare questa facciata a tre piani, con portico nella parte inferiore, con finestre tabernacolari e adornamenti di poggiosi e di fregi: sul tipo di quelle costruzioni secentesche a vari ordini, dall'aspetto di palazzo più che di chiesa, tanto biasimate dai neoclassici.

Dalle parole di alcuni di questi critici, che senza nessun entusiasmo descrissero il progetto per la nuova facciata⁹, possiamo rilevare in esso qualche vaga rassomiglianza con particolari soluzioni della Villa Pisani e del Torresino, opere più tarde del Frigimelica. Ma la mancanza assoluta di qualsiasi riferimento grafico, non ci permette di dare alcun giudizio positivo ed imparziale che corregga quello piuttosto aspro e severo dei nostri informatori.

Alcuni anni dopo l'esibizione di questo disegno — nel 1717 — non fu difficile al Frigimelica, conosciuto ormai per questa e per certe altre opere d'architettura andate perdute come «valente ed insigne architetto», di farsi affidare la direzione dei lavori per la nuova sede della Biblioteca Universitaria. Fu questa appunto l'opera — di cui ci occuperemo in particolare — che negli anni della maturità gli ultimi trascorsi a Padova, occupò l'attività dell'architetto. Quasi contemporaneamente — e appare dunque questo, periodo singolarmente operoso nella sua vita — il Frigimelica riceveva dai nobili Pisani una assai lu-

assai difficile che da Modena, quando ormai i lavori del Duomo avevano passato la loro fase culminante, il F. mandasse il disegno per la sola facciata. Il Selvatico del resto errò anche nel dare la data del Torresino e di S. Gaetano a Vicenza, i cui lavori egli disse iniziati nel 1726-1730, anzichè nel 1720-21.

⁹ cfr. Selvatico: Memorie cit.; e Dondi dall'Orologio: Due lettere sopra la Cattedrale di Padova.

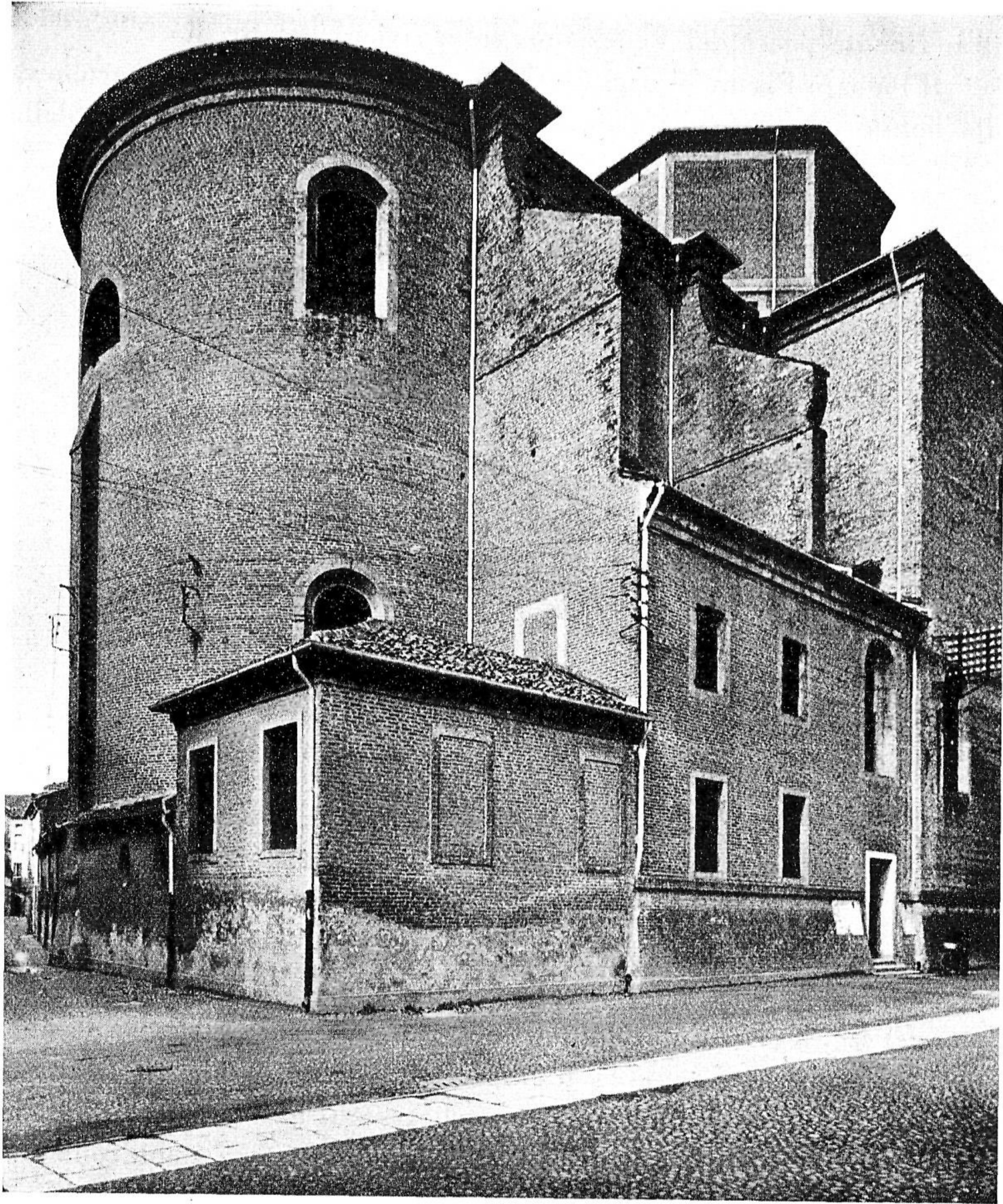


FIG. 8 - G. FRIGIMELICA E AIUTI - ROVICO, DUOMO; ABSIDE

GIORDANI

singhiera commissione: la terminazione del Palazzo in Campo Santo Stefano a Venezia e la totale ricostruzione di una « delizia » estiva a Stra, ridente paese del Veneziano, sulla riviera del Brenta.

Il Palazzo Pisani — oggi Liceo Musicale di Venezia — apparteneva alla nobile e ricchissima famiglia veneziana che vi abitava, fin dalla

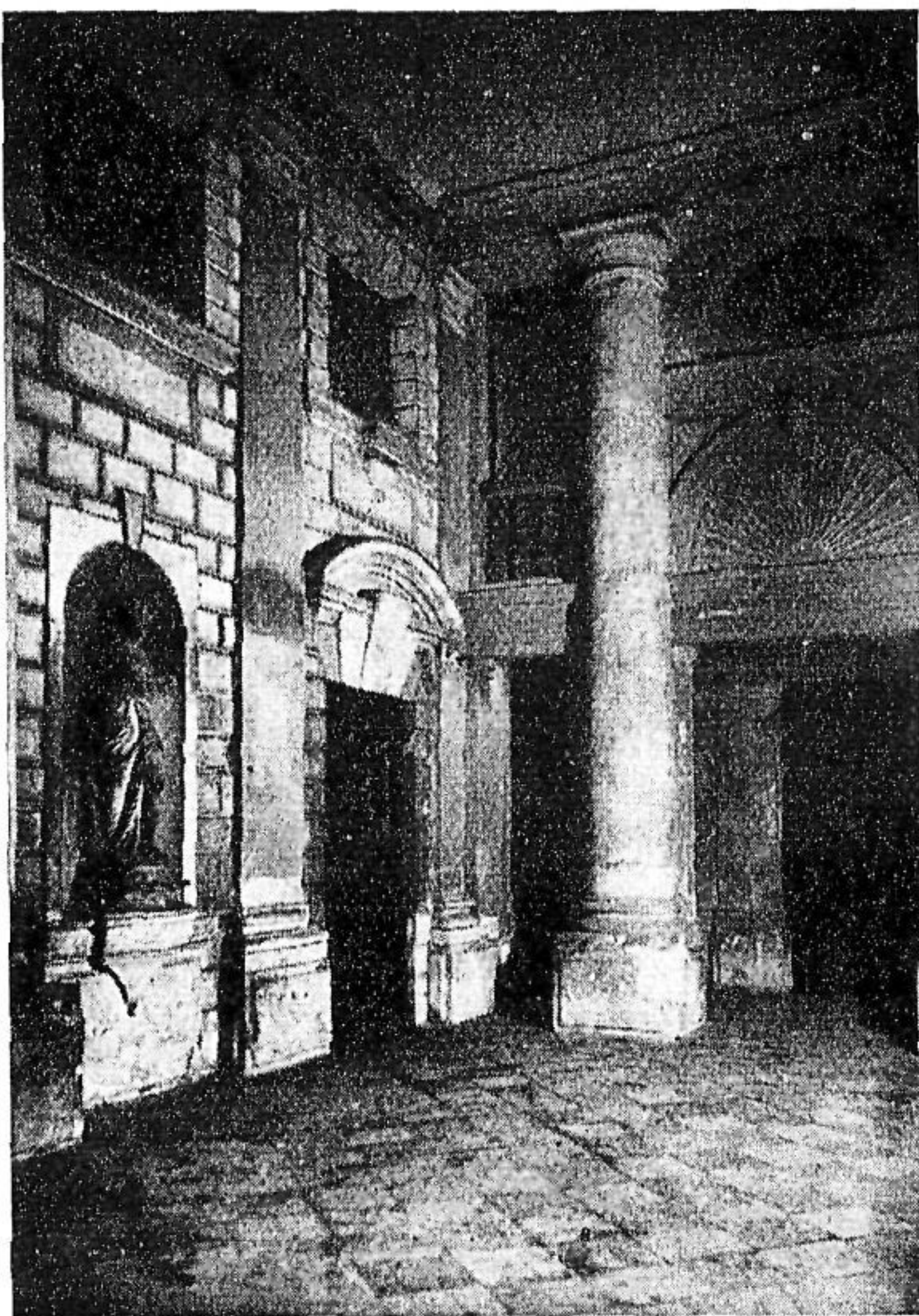


FIG. 9 - G. FRIGIMELICA - VENEZIA, PAL. PISANI;
ATRIO FIorentini

metà del sec. XVI. Al principio del Settecento Alvise ed Almorò Pisani, due fra i più insigni rappresentanti della famiglia, desiderosi di accrescerne il fasto e di tradurre la loro ricchezza e il loro pensiero di grandezza anche in opere esterne che li ricordano ai posteri, stabilirono anzitutto di ingrandire e migliorare la loro dimora di città. Istituirono nell'interno del palazzo una grande Biblioteca di pubblica consultazione, decorarono ed addobbarono pomposamente le sale; e per i lavori d'architettura concernenti la trasformazione del Palazzo si appellarono

all'opera dell'architetto Girolamo Frigimelica, legato a loro da particolare amicizia e anche da rapporti professionali, essendo Alvise uno dei Riformatori dello Studio di Padova.

Abbandonata la primitiva grandiosa idea di fabbricare una nuova facciata sul canale e di ricostruire i cortili, per devolvere tutto il de-

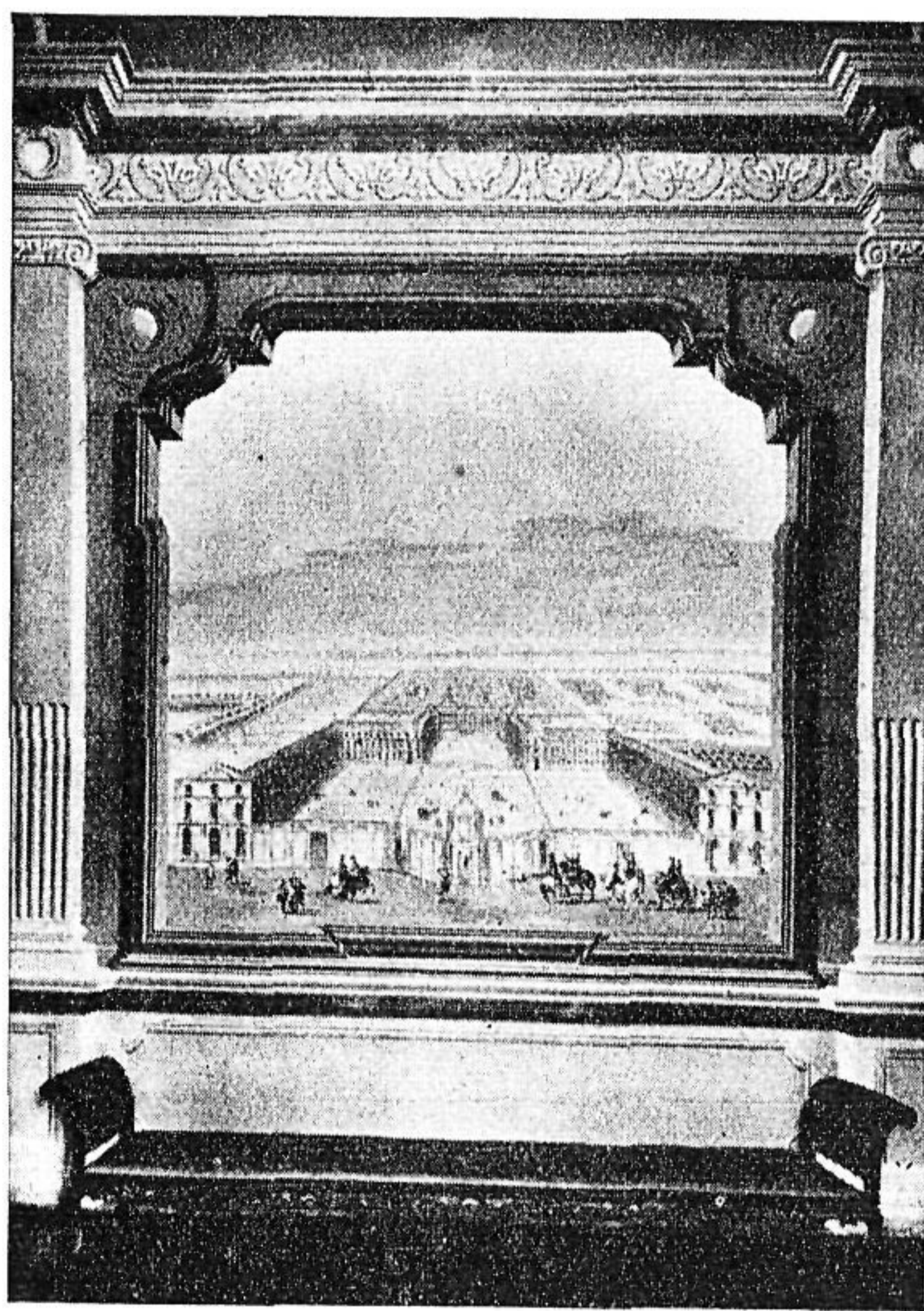


FIG. 10 - ANONIMO DEL 700 - STRA, VILLA NAZIONALE; AFFRESCO NELLA SALA DEI PROGETTI
GIORDANI

naro, destinato alla costruzione del Palazzo, alla fabbrica della magnifica «delizia» estiva, i rinnovamenti introdotti nella preesistente dimora dei Pisani si ridussero a poco, e tali da non impegnare profondamente l'attività del Frigimelica. La quale si volse con tutta probabilità — sebbene le notizie concernenti l'opera non ne facciano esplicita allusione — all'innalzamento dell'ala destra del Palazzo avanzante sulla Piazza e alla costruzione del piccolo atrio anteriore al cortile centrale interno.

E' infatti da escludere l'intervento del Frigimelica nella facciata,

tanto biasimata da tutti gli storici che la descrissero, e appartenente forse a un tardo scolaro dello Scamozzi: insieme farraginoso e sproportionato di grandi finestre ad arco, di modiglioni, di colonne, di statue: paravento posato sulla fronte del palazzo, privo non solo di movimento pittorico, ma anche di quell'animazione viva, singolarmente coloristica, che è tipica dell'architettura veneziana.

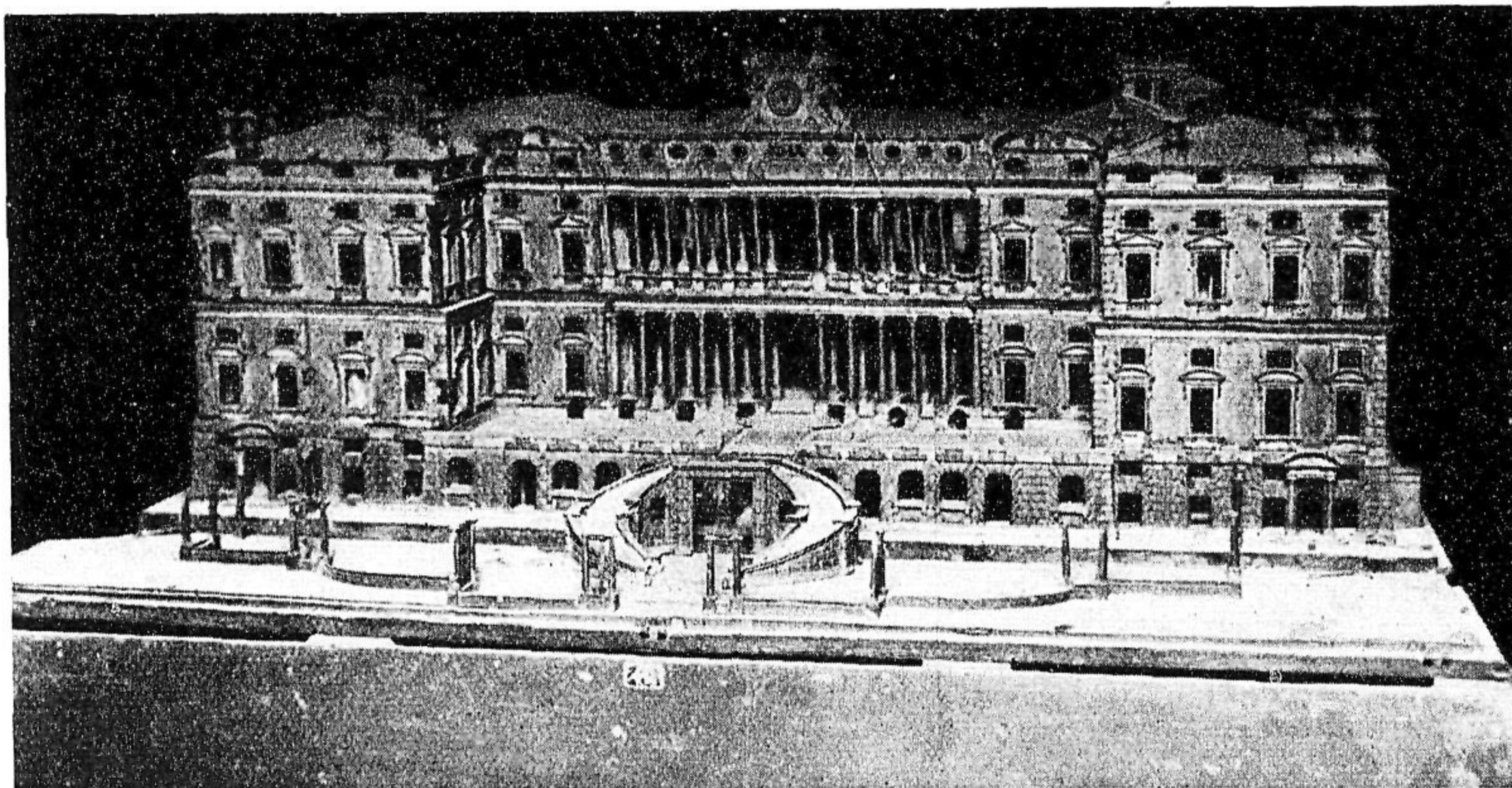


FIG. 11 - G. FRIGIMELICA - VENEZIA, MUSEO CORRER, MODELLO PER LA COSTRUZIONE CENTR. DI VILLA PISANI (PARTE ANTERIORE) PIGNATTO

L'ala destra del palazzo e l'atrio (fig. 9), dalle sagomature molto più semplici e più robustamente architettonici, portano il diretto sigillo dello stile del Frigimelica. Le porte, dalla caratteristica timpanatura spezzata, i finestrini e le finestre balaustrate compresi fra le semplici colonne dell'atrio, motivi che si ripeteranno in posteriori costruzioni dell'artista, attestano — oltre alla sobrietà e all'intonazione generale che si rileva in questa parte di fabbrica — l'intervento personale dell'architetto e lo sviluppo delle idee lughenesche del Palazzo Selvatico di Padova.

Ma assai più importante di questa, fu la costruzione della villa di Stra, che i Pisani affidarono con grandioso pensiero all'amico.

Dopo le Ville che il Palladio aveva costruito per la nobiltà vicentina e veneziana del Cinquecento, si era continuato, con particolare studio di grandezza, a costruire in campagna siti di delizia: in cui si cercava di accordare la bellezza della natura con l'incanto di un'arte pittoresca e squisita.

Anche i Pisani avevano già una villa in campagna, costruita forse in principio del Seicento: e proprio a Stra, secondo l'indicazione che

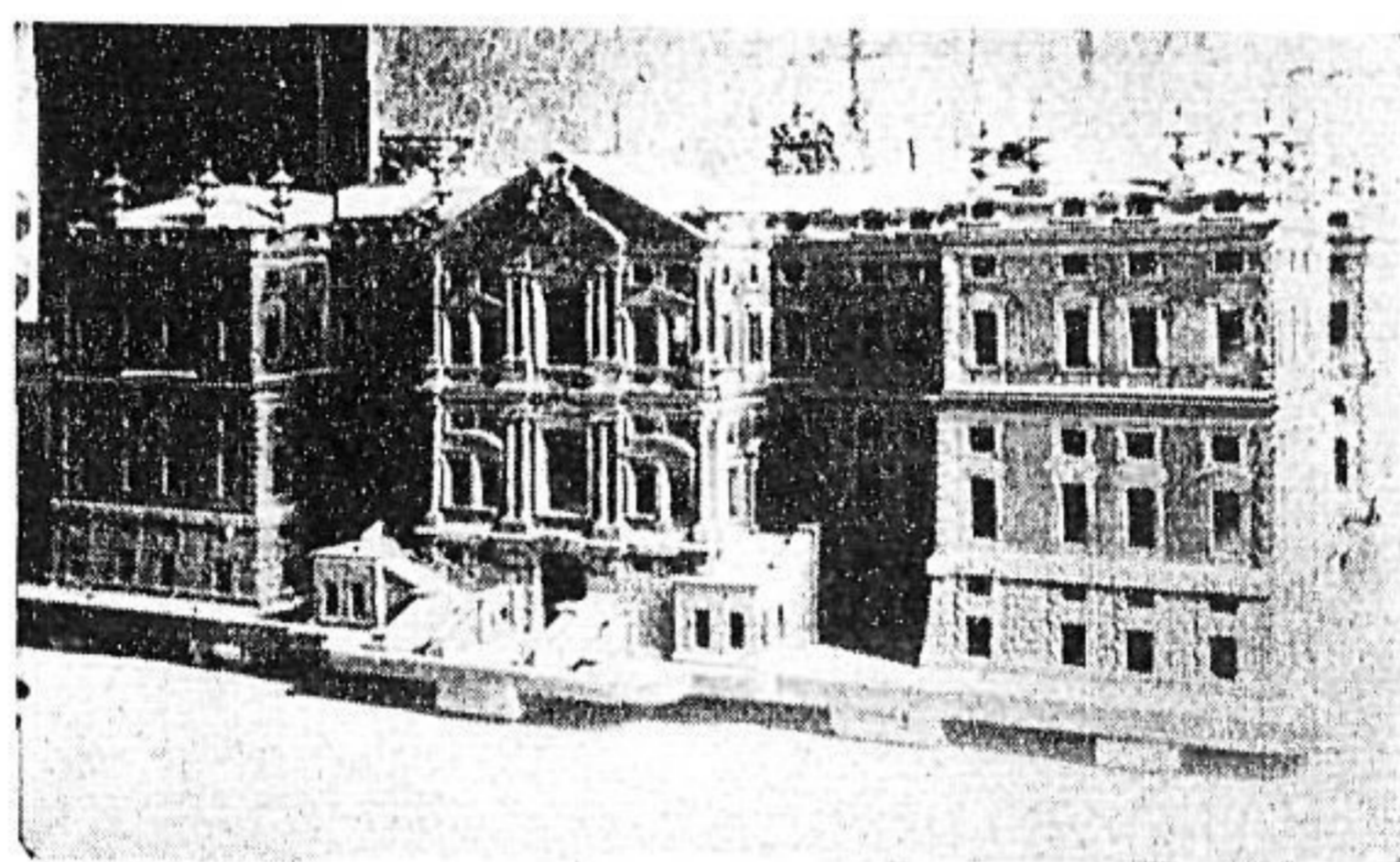


FIG. 12 - G. FRIGIMELICA - VENEZIA, MUSEO CORRER - MODELLO IN LEGNO PER LA COSTRUZIONE CENTRALE DI VILLA PisANI (PARTE POSTERIORE) PIGNATTO

ce ne dà il Padre Coronelli.¹⁰ Ma con la costruzione di una villa nuova essi desideravano superare la bellezza di ogni altra precedente: possedere un luogo di villeggiatura somigliante a quella Versailles di Luigi XIV che Alvise aveva ammirata durante un suo soggiorno in terra di Francia. Vera glorificazione della Casa Pisani, la Villa — ospitale dimora di principi e di illustri personaggi — avrebbe dovuto parlare agli ospiti e agli amministratori della grandezza dei suoi magnifici padroni.

E' noto che la fabbrica di Stra, quale oggi ci appare non appartiene interamente al Frigimelica. Destinata, come quasi tutte le opere di lui, a rimanere incompiuta, fu terminata dopo la sua morte dall'architetto Francesco Maria Preti da Castelfranco.¹¹ Tuttavia il Frigime-

¹⁰ CORONELLI - La Brenta... luogo di delizie dei veneti patrizi. - Raccolta d' incisioni del sec. XVIII.

¹¹ cfr. M. Favaro - Fabbris - F. M. Preti, ottima tesi di laurea discussa presso l'Università di Padova - 1932.

lica concepì sicuramente tutta intera la grandiosa opera, cui avrebbe dato mano e le parti che tuttora ce ne restano fabbricate, come quelle rimaste allo stato di progetto e di modello costituirono un tutto unico, ben chiaro nella mente dell'architetto. Di questo sembrano far fede

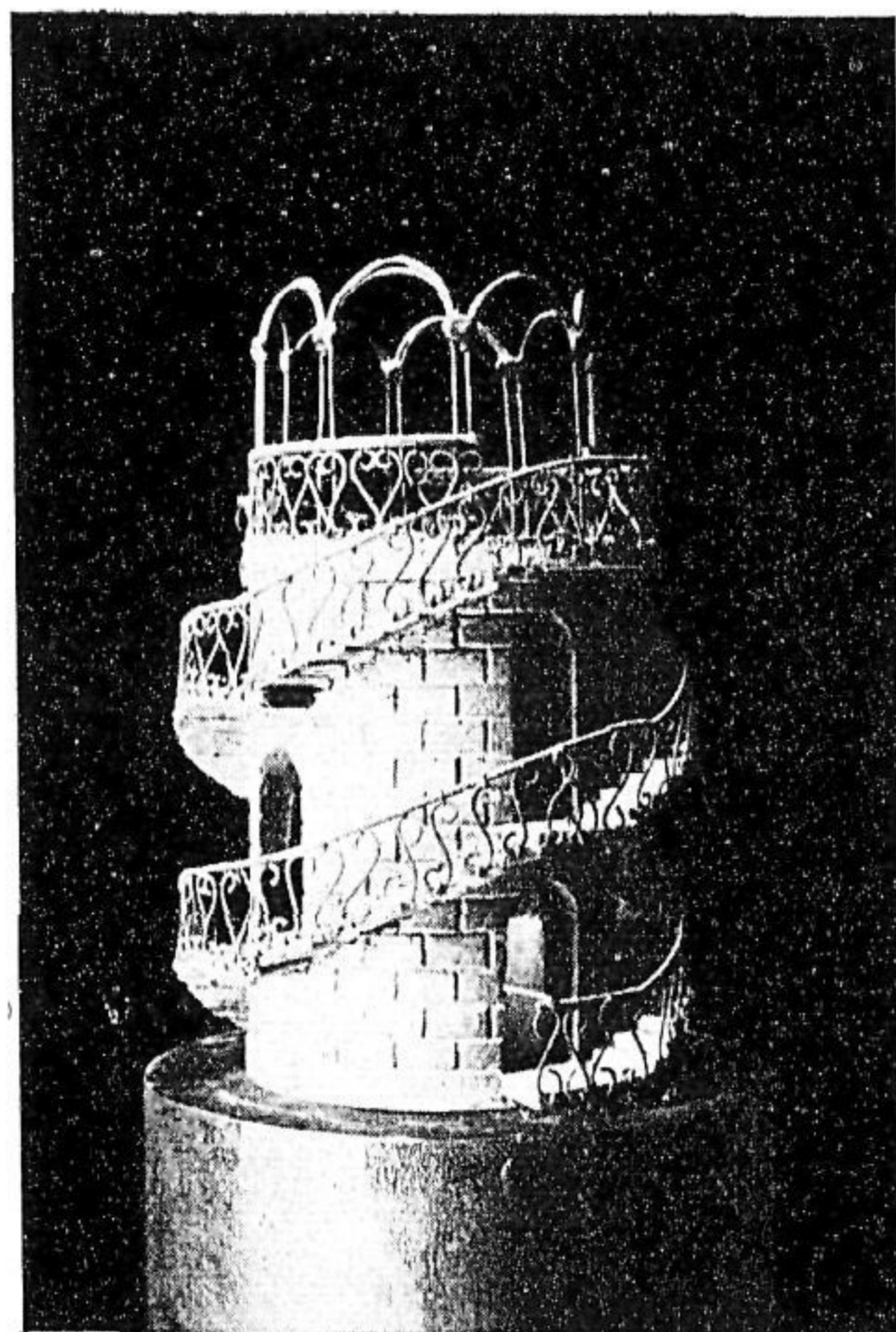


FIG. 13 - G. FRIGIMELICA - VENEZIA, MUSEO CORRER - MODELLO IN LEGNO PER IL LABIRINTO FAVARO-FABBRIS

i settecenteschi affreschi dipinti a Villa Pisani nella Sala delle Vedute: affreschi che, sebbene concepiti un po' fantasticamente e non riproducenti che in parte la forma delle costruzioni quali poi sorsero, pare rispecchino il primitivo progetto del Frigimelica. (fig. 10)

All'opera architetto e patroni si posero subito con quella preparazione che richiedono le grandi cose. Al principio del 1720 il Frigimelica tracciava molti disegni e costruiva un grande modello in legno per la parte principale della villa ed altri per i rusticali che sarebbero sorti nel giardino. Chiamava poi a sè numerosi operai disegnatori intagliatori e falegnami, alcuni dei più esperti traeva dalla sua « Accademia »; e metteva a completa disposizione di Almorò Pisani la sua casa

di Padova, perchè questi potesse sorvegliare da vicino i lavori e dare istruzioni e ordini secondo i suoi desideri.¹²

Demolita la vecchia villa cinquecentesca, le costruzioni ebbero inizio dai rusticati e dal muro di cinta del giardino. E intanto nel palazzo

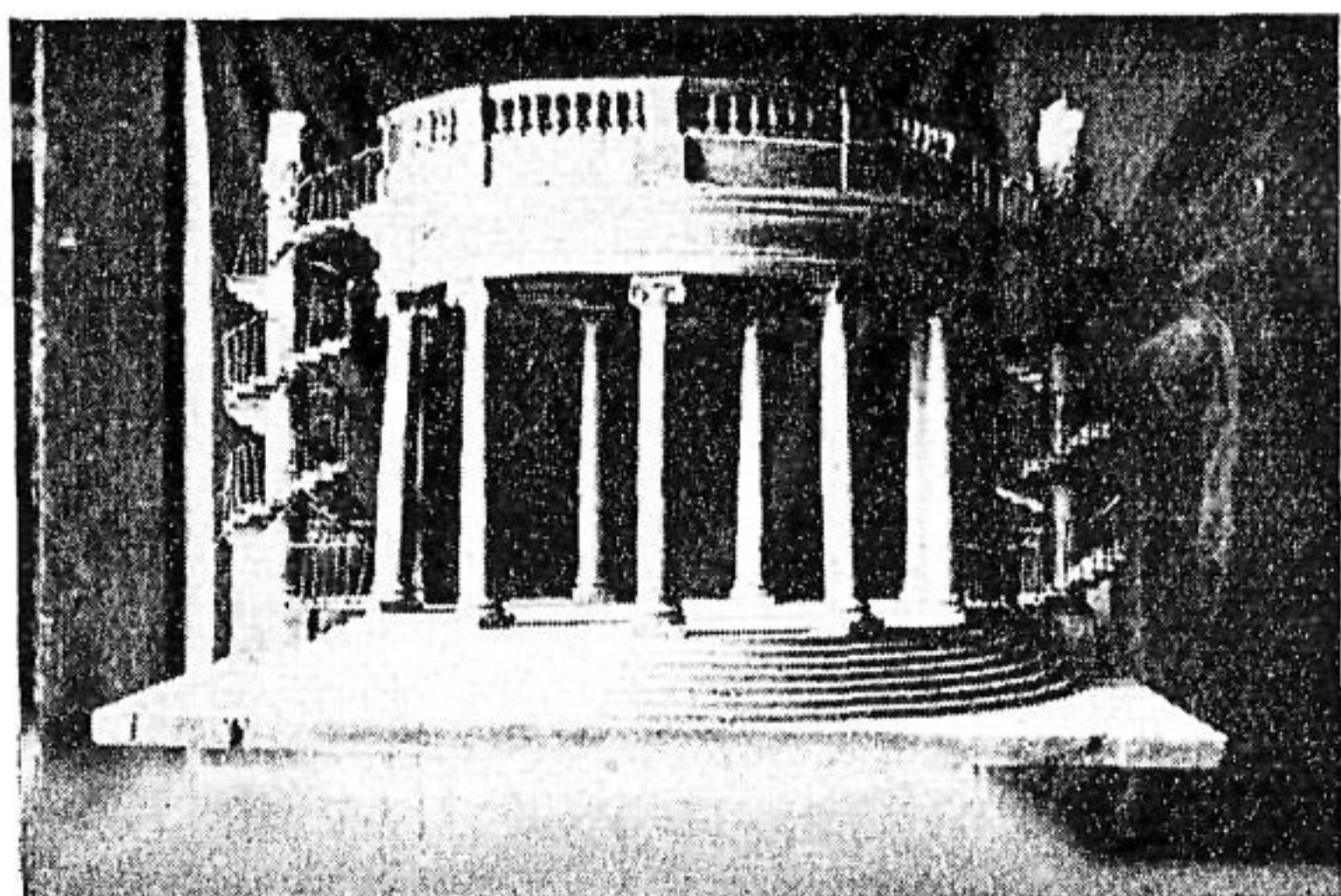


FIG. 14 - G. FRIGIMELICA - VENEZIA, MUSEO CORRER - MODELLO PER UNA ROTONDA (NON ESEGUITA) FAVARO-FABBRIS

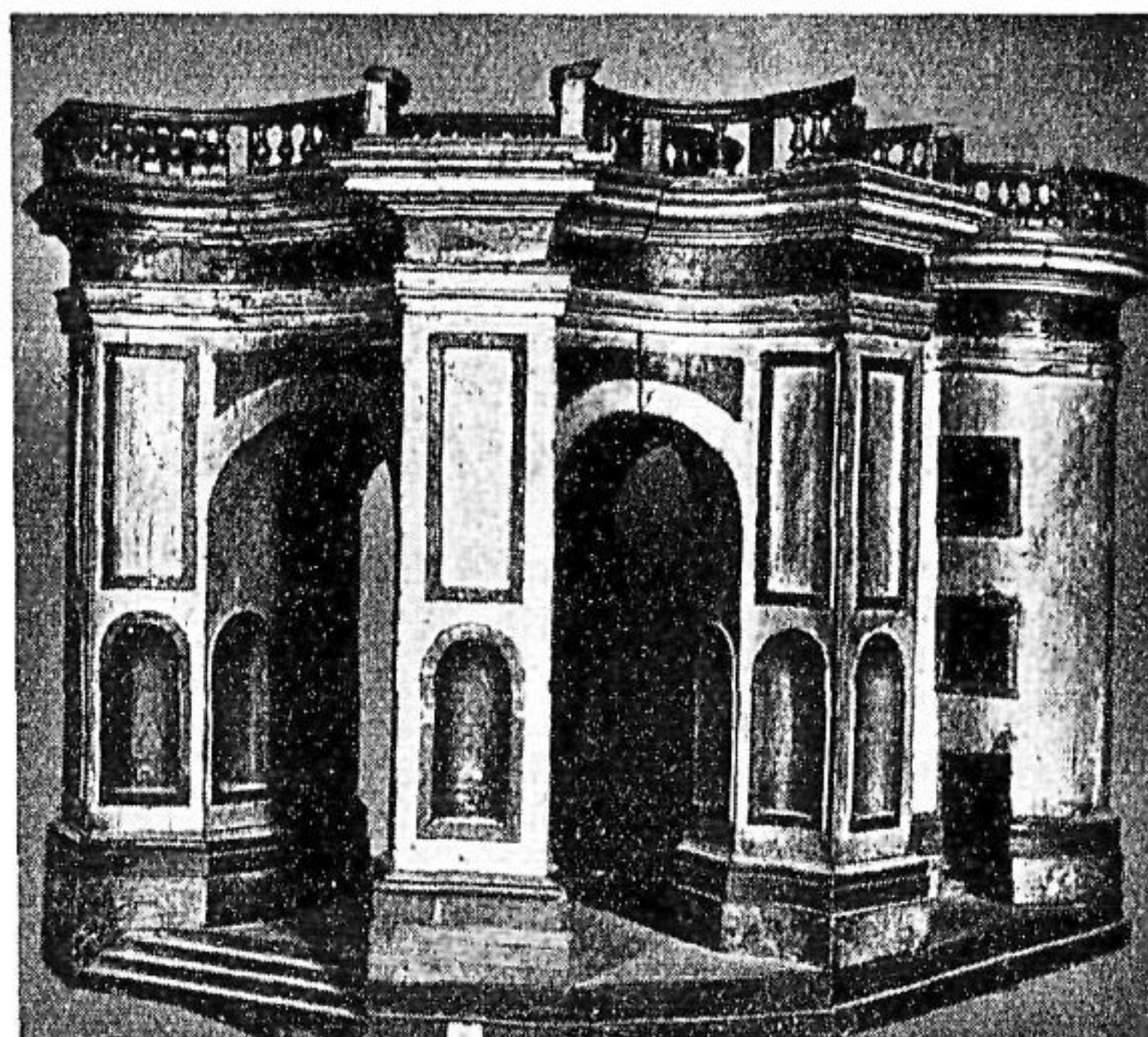


FIG. 15 - G. FRIGIMELICA - VENEZIA, MUSEO CORRER - MODELLO PER L'«ESAGONO» FIORENTINI

il cui motivo riappare frequente nei rusticali della villa e nel muro di di Padova si procedeva alla costruzione del grande modello in legno per la Villa, che non sarebbe mai stato realizzato.¹³

Questo modello, che ancor oggi si conserva al Museo Correr di Venezia (figg. 11-12), considerato accanto ai rusticali, concorre a formare quell'impressione di grandiosità e di ricchezze che, nella mente dell'artista, avrebbe dovuto caratterizzare la magnifica Villa.

Impostato su un solido zoccolo a bugne — che ben corrisponde al carattere *rustico* dell'edificio — consta di due avancorpi e un corpo centrale ornato da un ampio loggiato, ricco di scalinate grandiose, di tipiche finestre timpanate e di finestrini sansovineschi nell'attico. Il tetto si adorna di una torretta, di graziosi pinnacoli e vasi tondeggianti,

¹² cfr. Documenti pag. 155.

¹³ cfr. Documenti pag. 155.

cinta. Gli altri lati del palazzo — facciata posteriore e fianchi —, se pure decorati con maggior sobrietà, ritengono i caratteri della facciata principale: ancora assai veneziana nel gusto, ma con chiarissimi accenti d'architettura romana — nell'impostazione, nel bugnato, nella soluzione tipicamente borrominesca di alcune finestre — e con qualche influsso di quello stile francese a cui innegabilmente si ispirò il Frigimelica nella concezione di questa villa.¹⁴

Pure, nel suo eclettismo l'edificio raggiunge una notevole pittoricità. Grandiosamente articolato, condotto, nonostante qualche pesantezza di particolari, con armonioso ritmo architettonico, sarebbe certo riuscito di magnifico effetto nell'esecuzione, a specchio dell'acqua del Brenta.

Invece, proprio soltanto nel parco poterono realizzarsi i progetti del nostro architetto (fig. 13-14-15): nel parco che oggi — rigoglioso giardino dall'aspetto caratteristicamente moderno — non conserva più quella vegetazione squadrata rettificata ed elegante che riproducono le stampe dell'epoca (fig. 16) relative al giardino Pisani.¹⁵ A questo tipo di vegetazione meglio dovevano intonarsi le costruzioni ritmicamente lievi e fundamentalmente chiare e « classiche » dei rusticali e dei lavorati cancelli. Pure il parco attuale, che meglio corrisponde alla nostra moderna sensibilità, mantiene le principali linee di struttura dell'antico, e non è indegno contorno alle belle architetture entro dispostevi.

Di queste leggiadre costruzioni, sparse — ancora una volta secondo una suggestione francese¹⁶ — qua e là fra il verde, su cui spic-

¹⁴ Alvise Pisani, tornato di Francia, descrisse le bellezze di Versailles all'amico che già forse le conosceva attraverso incisioni e attraverso all'influsso dell'architetto Juvara. Il Frigimelica dichiarò più di una volta nei suoi scritti la sua simpatia per l'architettura francese.

¹⁵ cfr. COSTA - Le delizie del fiume Brenta - Racc. di incisioni.

¹⁶ Questa suggestione vuol essere naturalmente molto vaga (data anche la conoscenza indiretta che l'artista aveva delle opere francesi) e riguardante l'intonazione dello stile più che i particolari. Qualche opera d'architettura francese cui mi riporto per un lontano confronto col modello di Villa Pisani potrebbe essere: il Château des Coulomniers (per i due avancorpi laterali, per il doppio loggiato del centro, per il frontone sporgente rialzato nel mezzo); il Château Neuf de Saint Germain; quello di Cons (per il motivo delle due rampe nella facciata). Per l'insieme poi del parco e dei rusticali si potrebbe forse vedere in essi un ricordo alle architetture del Château de Vaux-le-Vicomte e della stessa Versailles.

cano col contrasto della pietra chiara, le più rilevanti sono le scuderie, in fondo al grande prato dirimpetto alla Villa, le cedraie con la caratteristica Esedra, il cancello grande o Belvedere, il Labirinto e la Ghiacciaia.

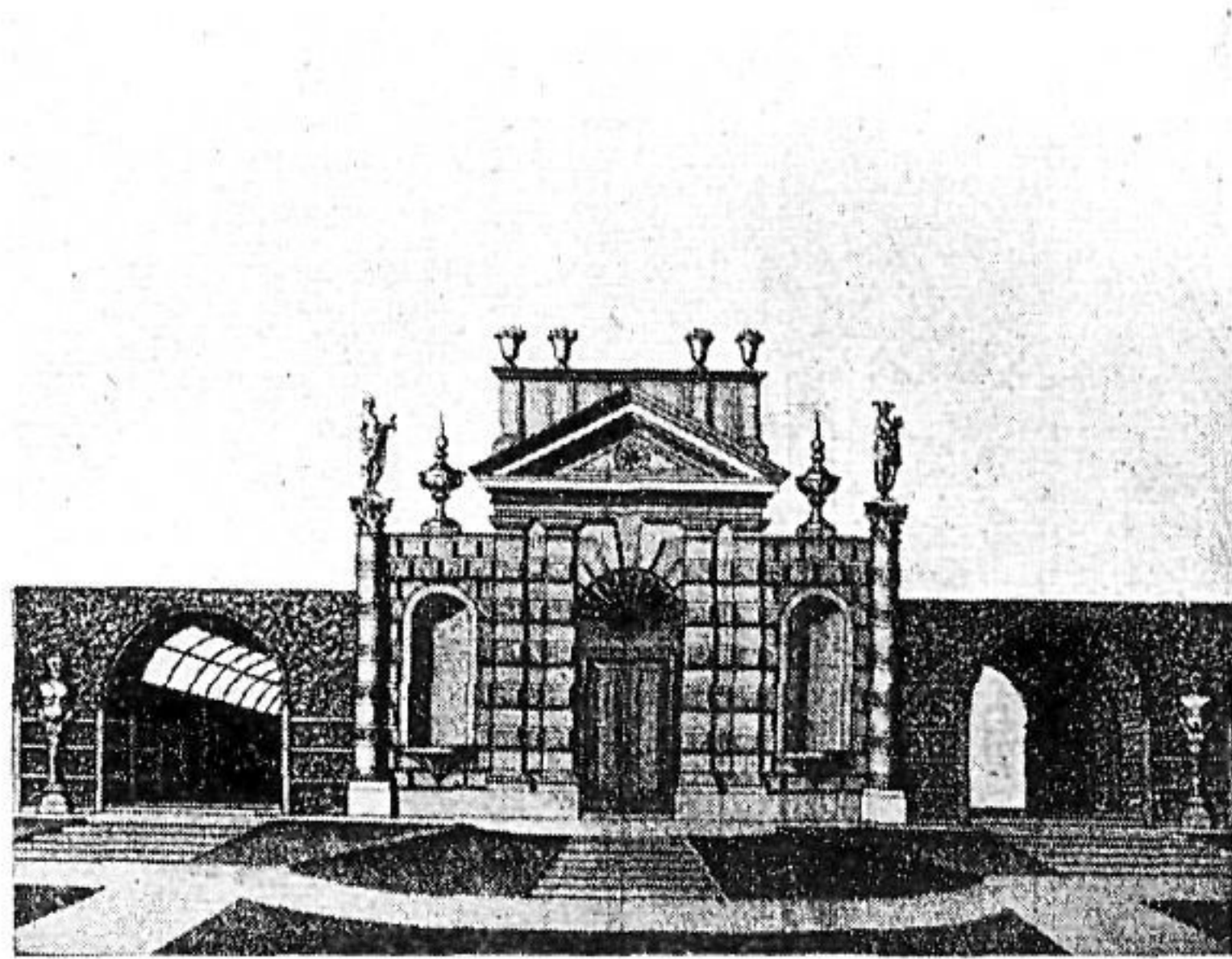


FIG. 16 - VENEZIA - MUSEO CORRER - INCISIONE
DEL COSTA - ALA DELLE CEDRAIE FIORENTINI

Sebbene intonato ad un motivo eminentemente classico, l'edificio delle Scuderie (fig. 17), che costituisce di per sè un completo, artistico padiglione a due ordini, è di andamento libero e armonioso: accordato con la circostante campagna nell'abbondare della pietra gialla sulla pietra bianca e nell'allargarsi delle due grandi ali di portico a bugnato che, ai lati della costruzione principale, si protendono ad abbracciare ritmicamente lo spazio circostante. Nel centro del primo ordine un elegante loggiato a sei colonne ioniche, sormontato da un frontone triangolare, ricorda, attraverso l'influsso palladiano, il pronao di un tempio classico. Ai lati del pronao e fra le ali di portico stanno due brevi tratti di costruzione in cui, con bell'effetto chiaroscurale, s'aprono alternativamente finestre e nicchie. La costruzione è terminata da una balaustra ai lati della quale s'intravedono due caratteristiche torrette col tetto a terrazza.

In fondo alla distesa del verde tappeto erboso che s'allarga dietro la faccia posteriore della villa, mirabile è l'effetto di questa massa pittorica così ben articolata, così aerata ed efficace nel gioco delle membra-

ture e delle tinte. Il ricordo palladiano è qui evidente: e per di più animato da quella libera e sciolta disposizione nell'ambiente che, conseguenza naturale dell'arte palladiana, è la conquista dell'arte barocca.

In fondo al lungo viale a destra del bacino d'acqua, sorge in mezzo agli alberi l'ampia costruzione destinata alle cedraie, composta di due

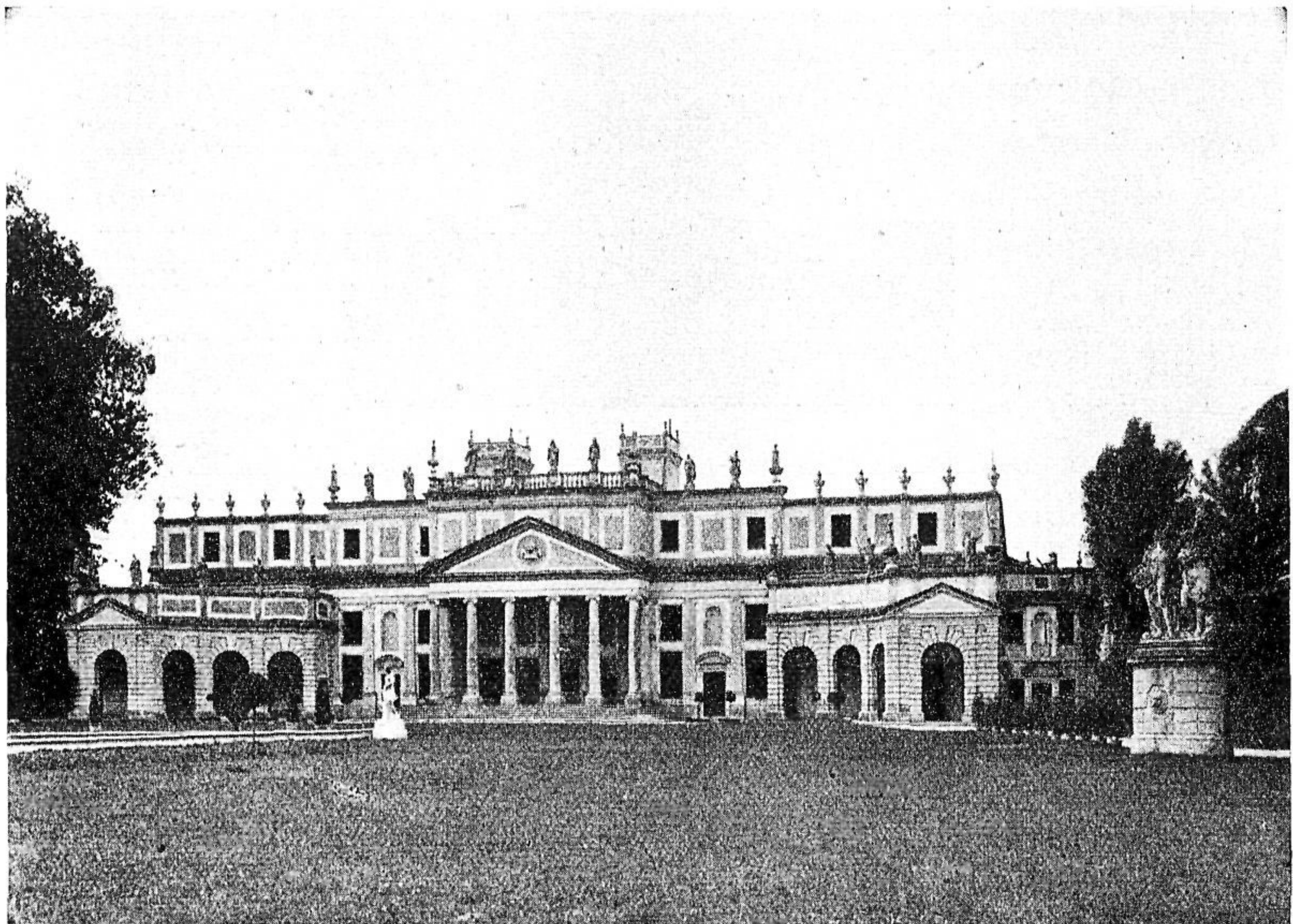


FIG. 17 - G. FRIGIMELICA - STRA, VILLA NAZIONALE, LE SCUDERIE

BÖHM

ali rettangolari che fiancheggiano il curiosissimo « Esagono ». Due colonne corinzie, dal fusto a bugne, sono poste all'inizio e alla fine di ciascuna delle due ali. Di queste la parete breve verso il centro è arcuata e segue la linea rotonda dell'Esagono, la parete breve esterna invece, è composta di una porta ad arco con cornice a bugne, sormontata da un frontone doppio e fiancheggiata da pilastri e da nicchie. Sopra il frontone, con evidente richiamo alle Scuderie, sta un attico adorno di caratteristici vasi di pietra tondeggianti.

Il singolare edificio, detto per la sua forma Esedra o Esagono, che raccorda le due ali è quanto di più originale e grazioso si possa immaginare (fig. 18). E' impostato su sei archi, da ciascuno dei quali si parte, formando raggera, un viale ombroso terminato da bella prospettiva. Le facce esterne dei pilastri reggenti gli archi, ampie ed arcuate,



FIG. 18 - G. FRIGIMELICA - STRÀ, VILLA NAZIONALE, L'« ESAGONO »

GIORDANI

incontrandosi una con l'altra, danno luogo alla caratteristica forma di un esagono irregolare coi lati ricurvi concavi: forma che risulta più chiara nella parte superiore della costruzione, limitata da una balaustrata e adorna di statue.

L'interno invece è formato da una specie di cupolatura (in cui si raccordano le facce interne dei pilastri) aperta in alto in un cerchio, pure limitato esternamente da piccole balaustre.

Nell'Esagono l'effetto pittorico è dovuto al felice accordo della disposizione delle linee con l'intonazione cromatica della pietra. La

sola differenza di tinte, assai bene intonate fra loro, è tutto l'ornamento dell'edificio: il quale nella sua realizzazione architettonica, tanto semplice quanto originale ed elegante, può dirsi uno fra i migliori modelli di genuina architettura barocca. Lo stesso titolo potrebbe appropriatamente applicarsi alla porta fantasiosa e dalle linee purissime (fig. 19), aperta nel centro della mura ad occidente della Villa, ove il limpido effetto pittorico è tutto affidato ai risalti e ai giochi chiaroscurali ricavati dalla pietra bianca. La porta si compone di una grande arcata a tre fornici, il centrale a volta, gli altri architravati. Quattro grandi colonne disposte ai fianchi dell'arco sostengono un'alta cornice modiglianata oltre la quale sorge una specie di loggia aerea fiancheggiata da terrazzi, con timpani triangolari sormontati da vasi. All'elegante tabernacolo si accede mediante aeree scale a chiocciola che corrono intorno a due colonne corinzie, poste ai lati della costruzione centrale.

La semplicità delle linee, l'eleganza sobria degli ornamenti, accresciuta dalla bellezza delle trine dei cancelli, fanno di questo piccolo monumento, già così attraente per la posizione fortunata a specchio del Brenta e in vista della campagna che gli ha valso il nome di « Belvedere », una delle parti più interessanti e più belle del vasto parco. Assai grazioso, benchè semplicissimo è anche il Labirinto, formato da una torretta cilindrica a finestre rettangolari, adorna in alto da una statua, che sorge in mezzo a una siepe di sempreverdi squadrati. La vegetazione del Labirinto è l'unica parte del giardino che rimanga stilizzata come al tempo della sua costruzione: forse la disposizione delle siepi si mantiene la stessa architettura del Frigimelica, che ancora al tempo della sua dimora a Padova (1721) s'occupava personalmente della costruzione.¹⁷ All'esterno della torretta una scala a chiocciola, con doppia spira, si svolge dal suolo fino alla terrazza: così l'elemento necessario e struttivo viene ad essere anche l'elemento ornamentale: che alleggerisce notevolmente la costruzione e le dà singolare risalto sul verde delle siepi basse da cui è circondata.

¹⁷ Arch. Comun. di Padova - Fam. Frigimelica - N. 528: 14 Aprile 1721 (« pietre necessarie per la Macchina del Laberinto »).

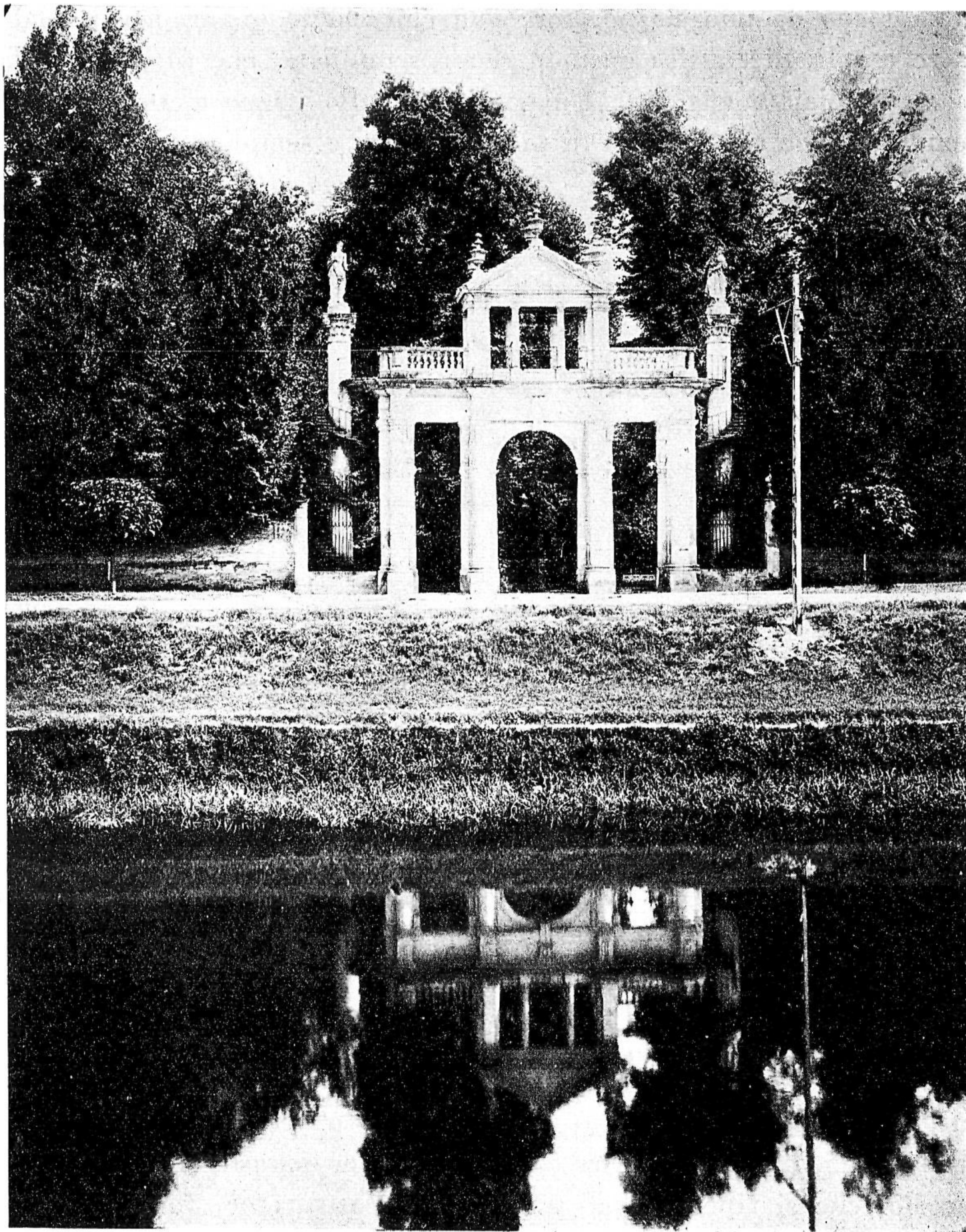


FIG. 19 - G. FRIGIMELICA - STRA - VILLA NAZIONALE, IL BELVEDERE

BÖHM

Presso le cedraie, elevato sopra un minuscolo rialzo, circondato tutt'intorno da uno stagno, sorge un chioschetto quadrangolare dalle facce eguali, di classica ma non rigida semplicità, che fu detto anche la « ghiacciaia » (fig. 20). Un ponticello sullo stagno mette in diretta comunicazione con la scala di pietra, diretta e semplice, che porta al-



FIG. 20 - G. FRIGIMELICA - STRA - VILLA NAZIONALE, GHIACCIAIA

BÖHM

l'edificio. Nel mezzo di ciascuna delle facce sta una porta ad arco; ai lati, finestre pure arcuate con poggio in basso, secondo il motivo caro al Frigimelica. Fra le finestre e la porta stanno paraste doriche ad alto zoccolo, che si ripetono agli angoli della costruzione, formando nell'incontro — variazione della rigida linea di contorno — uno spigolo rientrante. In alto un attico, articolato da liste di pietra giallina, s'adorna di quei tipici vasi che troviamo sparsi un po' in tutta la villa.

Appartiene evidentemente al Frigimelica anche un' altra piccola fabbrica in fondo al giardino (fig. 21), con la facciata rivolta alla strada che gira dietro alla muraglia del parco.¹⁸ Destinata forse al giardiniere o al custode della villa, è una costruzione molto semplice, a due piani ed un mezzanino di finestri ovali rotto nel mezzo da una doppia fine-

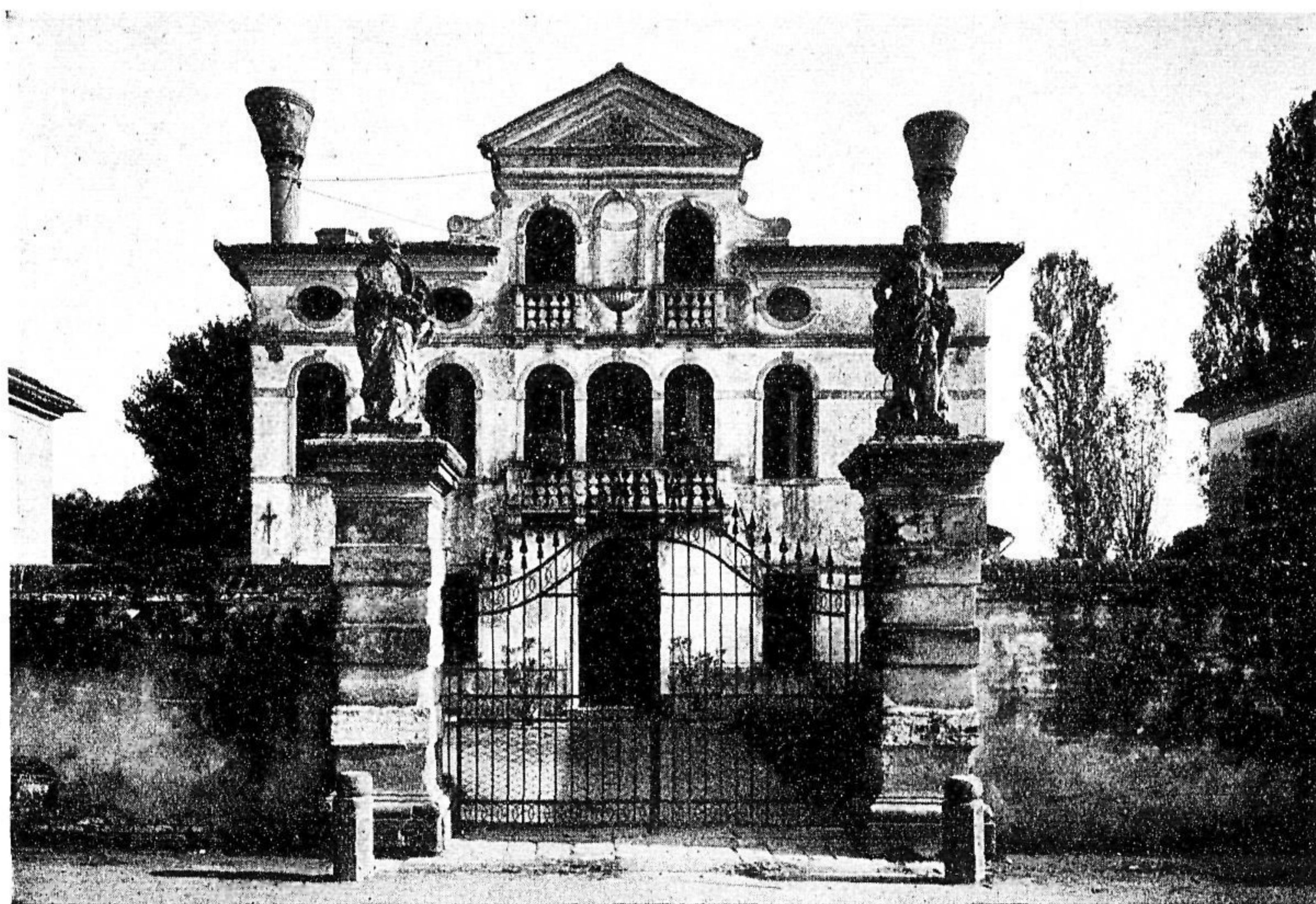


FIG. 21 - G. FRIGIMELICA - STRÀ - VILLA NAZIONALE, CASETTA NEL PARCO

GIORDANI

stra balaustrata che, elevandosi oltre al tetto termina con un frontoncino triangolare. Dirimpetto alla casetta sta un modesto cancello, aperto nella bassa muraglia di cinta, ai lati della quale sono inserite due piccole costruzioni quadrangolari simmetriche, adorne della caratteristica finestra a poggiolo. Tali costruzioni, che si protendono ritmicamente

¹⁸ cfr. Arch. Comun. di Padova - N. cit.: 12 Aprile 1720, in cui si parla di « stabilidure fatte nella casa dietro la cedrara in tramontana ».

innanzi, col loro equilibrio spaziale animano notevolmente l'edificio retrostante: il quale per vero, nella sua disposizione e nel lieto gioco pittoresco dei pieni sui vuoti accusa un carattere notevolmente veneziano. Simile effetto di movimento è dato anche dall'efficace nicchia compresa, in alto, tra le due finestre balaustrate.

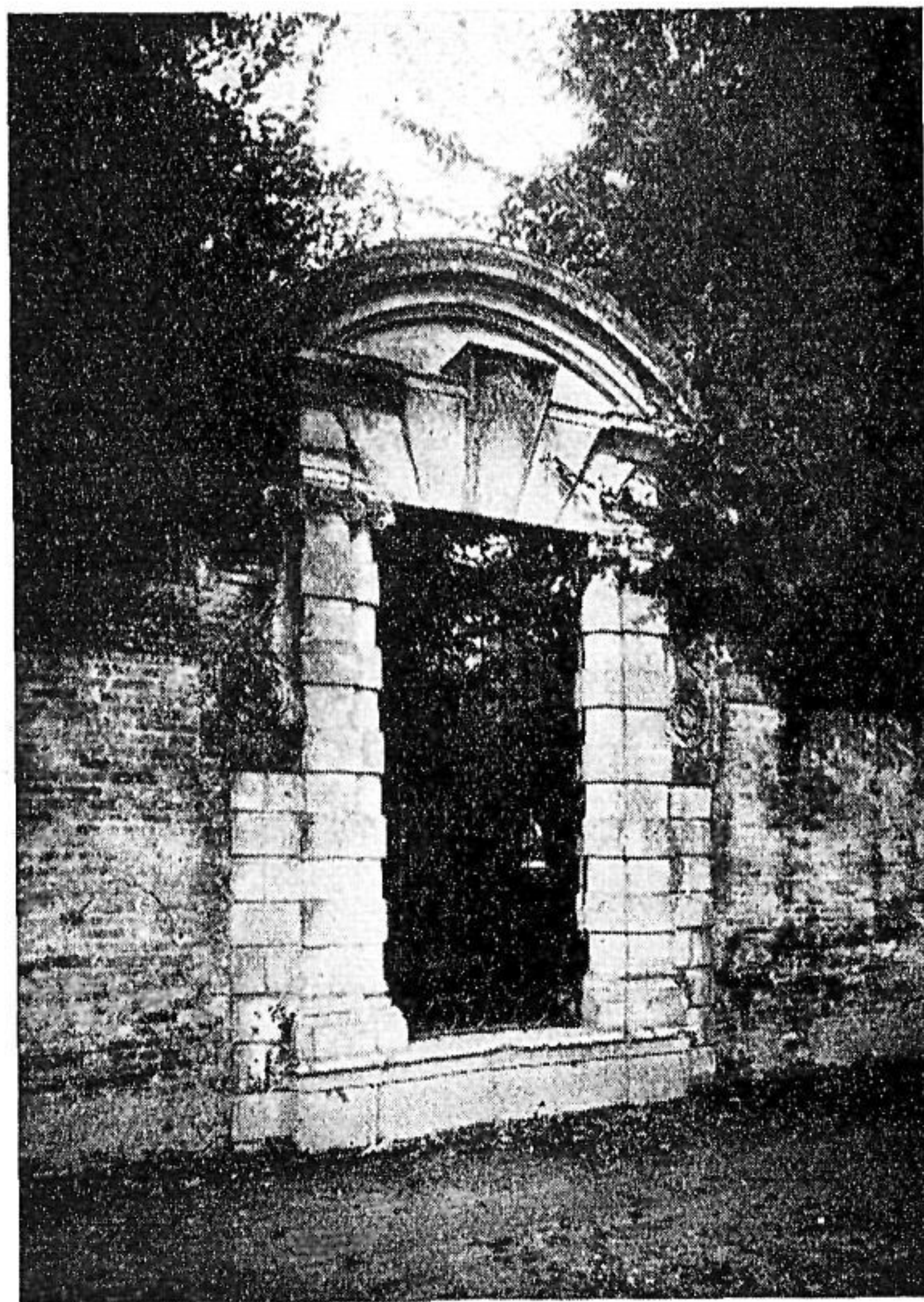


FIG. 22 - G. FRIGIMELICA - STRA, VILLA NAZIONALE, PARTICOLARE DEL MURO DI CINTA GIORDANI

Oltre a queste che sono le costruzioni principali del parco, e che costituiscono vere e proprie costruzioni a sè, una quantità di altri elementi architettonici e di ornamenti accrescono la bellezza e il valore artistico di questa veneziana « delizia » (fig. 22-23-24). Tutto intorno gira una muraglia amplissima, interrotta qua e là da bizzarre finestre che s'aprono in fondo ai viali silenziosi, o da cancelli trinati, fiancheggiati da pilastri o colonne e terminati da strani pinnacoli o da anse racchiudenti un vaso settecentesco. E nel mezzo del parco, fra il verde del

fogliame e le architetture si scorgono statuettes di gnomi o puttini sbucanti dalle siepi, o enormi statue di greche divinità emergenti da nicchie, che seguono la curvatura della muraglia e formano con la loro massa elementi architettonici di complemento: e attorno ai prati ninfe marine, tritoni; e in qualche radura sediletti rustici all'ombra delle

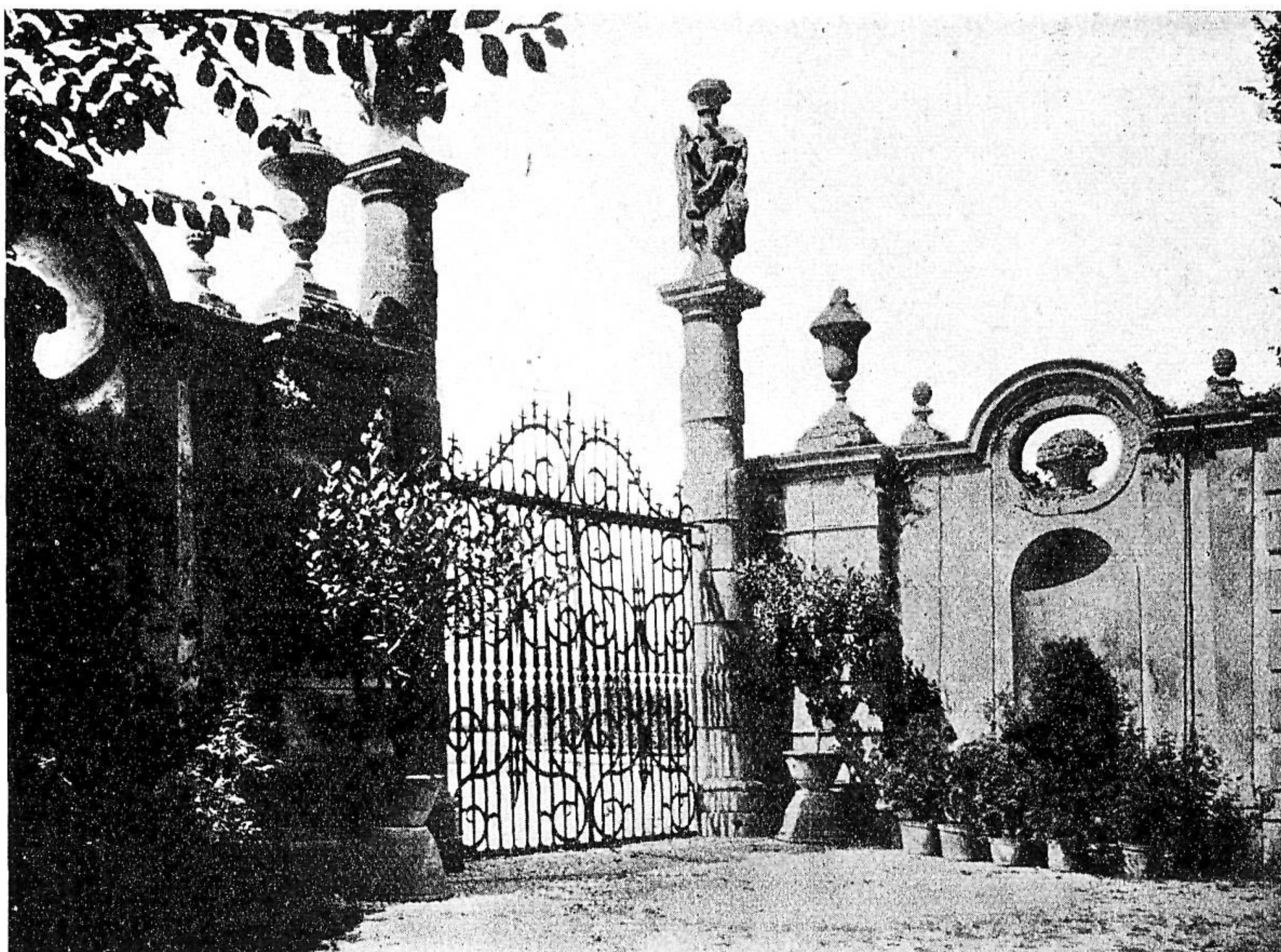


FIG. 23 - G. FRIGIMELICA - STRA - VILLA NAZIONALE, PARTICOLARE DEL MURO DI CINTA BÖHM

piante: tutto un insieme concepito con grazia e vivezza, ove l'arte si sposa in modo mirabile con le attrattive della natura.

La costruzione di Villa Pisani non era ancora terminata, che il Frigimelica doveva abbandonare per sempre la sua città. Già da lungo tempo questioni familiari non indifferenti lo preoccupavano e lo angustiavano e un po' alla volta andavano minacciando anche la tranquillità

della sua professione. Intorno al 1721 tali questioni si inasprirono al punto da rendergli intollerabile la dimora a Padova. Alle contestazioni di carattere privato s'aggiunse il disonorevole aperto dibattito in tribunale fra padre e figli. Sicchè, quando un invito di Rinaldo III di Modena, principe che già in precedenza aveva avuto relazioni coi familiari

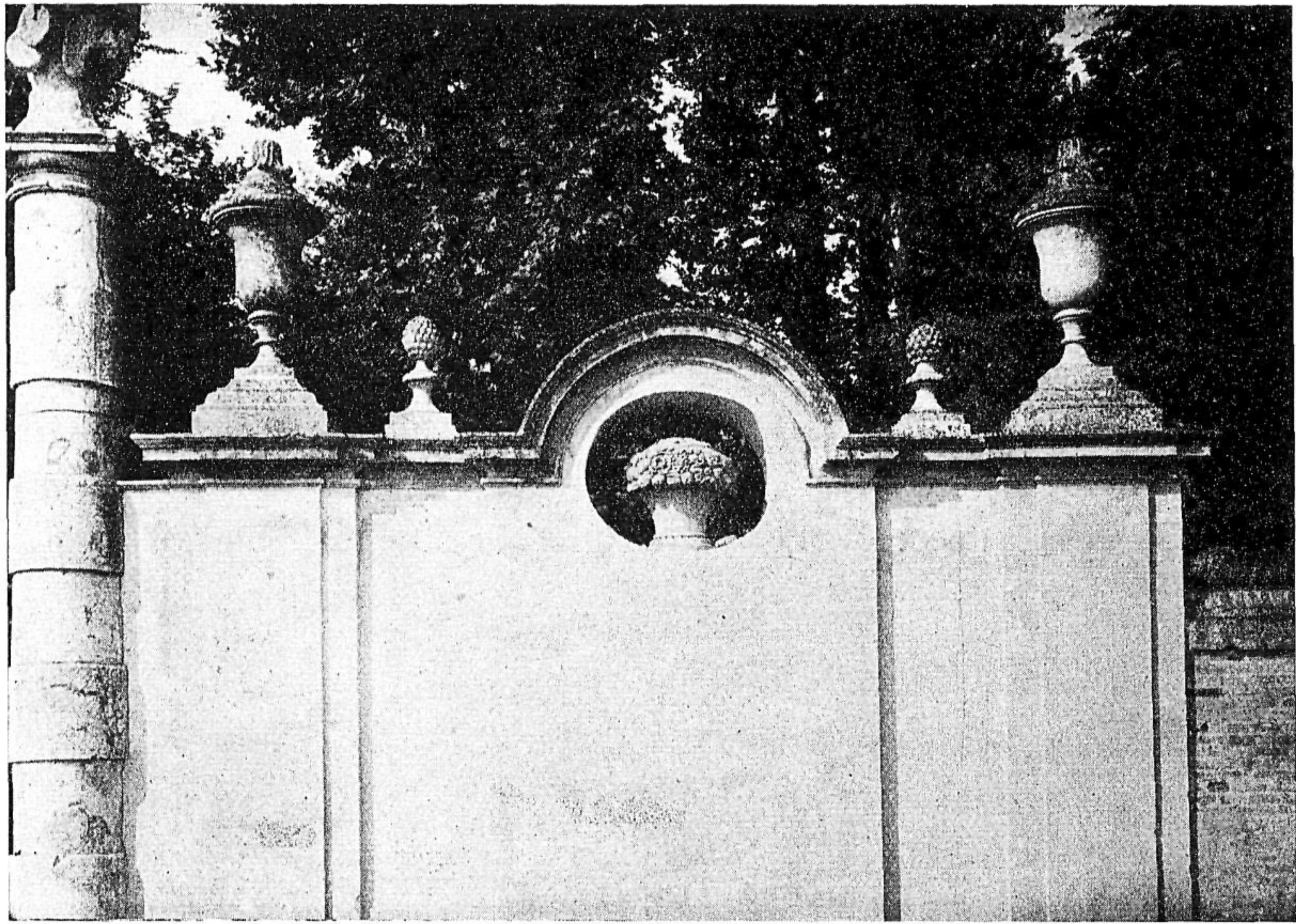


FIG. 24 - G. FRIGIMELICA - STRA - VILLA NAZIONALE, PARTICOLARE DEL MURO DI CINTA

BÖHM

del Frigimelica ¹⁹, lo chiamò a quella corte come precettore del giovane principe Gianfederico, egli accettò con gioia l'incarico. Lasciata, col permesso dei Riformatori, la carica di pubblico Bibliotecario, temporaneamente dapprima, definitivamente poi, il Frigimelica abbando-

¹⁹ cfr. BRUNELLI - Capricci e scandali alla Corte di Modena, ove si accenna alle relazioni del Selvatico, cugino del Frigimelica, coi duchi di quella Corte.

nava Padova e le due grandi opere che con entusiasmo e passione aveva intraprese: la Libreria Universitaria la cui fabbrica sarebbe rimasta infelicemente sospesa, e la « Versailles » dei Pisani, già assai bene avviata nella costruzione, ma destinata a rimaner priva del primitivo magnifico Palazzo principale.



FIG. 25 - G. FRIGIMELICA - IL TORRESINO NEL
SEC. XIX (INCIS. DELLA BIBL. COM. DI
PADOVA) GIORDANI

Da Modena però l'artista si tenne in continua relazione con l'ambiente padovano: anzitutto sempre per spiacevoli motivi di carattere familiare; ma poi per occuparsi anche di lontano delle sue opere d'architettura.

Secondo il Selvatico ed il Pietrucci da Modena egli avrebbe spedito a Padova il disegno per la chiesa di S. Maria del Pianto²⁰. Tale disegno in realtà fu esibito ancora in Padova nel 1718 dall'autore²¹, il quale continuò probabilmente ad interessarsi di lontano della fabbrica della chiesa, che nel 1726 era così avanzata da permettere il regolare inizio dell'ufficiatura.

La chiesa — che è forse il migliore e più originale raggiungimento del Frigimelica — prese anche, a causa della sua forma particolare, il nome di S. Maria del Torresino, nome che presso il popolo conserva a tutt'oggi. In posizione singolarmente felice, perchè aperta quasi alla

²⁰ SELVATICO op. cit. e PIETRUCCI - Biografie degli artisti padovani - Padova, 1858.

²¹ cfr. GRINZATO - La chiesa di S. Maria del Torresino (1859).

confluenza di quattro vie, essa si compone di un atrio rettangolare che precede una specie di rotonda terminata, in alto, da una torre merlata²². La parte esterna, rifinita soltanto nella facciata (fig. 26) si compone di una serie di colonne a graduale risalto verso il centro, sormontate da un grande frontone triangolare: negli intercoluni stanno porte



FIG. 26 - G. FRIGIMELICA - PADOVA - IL TORRESINO, FACCIATA

GIORDANI

e finestre di evidente ricordo borrominesco. Ai lati della facciata sor-gevano un tempo due piccole ali minori destinate a sacrestia, la cui funzione era quella di bilanciare in certo modo la parte anteriore, met-

²² Il motivo della torretta fu impiegato dall'architetto in omaggio ad una pia tradizione. Narrasi infatti come l'immagine che tuttora si venera nella chiesa del Torresino si ritrovasse un tempo incastrata in una torretta delle antiche mura della città che sorgevano nella posizione dell'odierna chiesa; abbattute più tardi le mura, l'immagine fu conservata per la pietà di alcuni devoti, i quali, unitisi in confraternita vollero costruire per la sua conservazione, un piccolo oratorio dapprima e poi la chiesa stessa, nella quale desiderarono apparisse il ricordo dell'antica torretta: da questo appunto le venne il nome di S. Maria del Torresino.

tendola in relazione con l'ampio corpo della retrostante rotonda. (fig. 27) Oggi purtroppo, in seguito a demolizioni compiute al principio del nostro secolo, non rimane che l'ala destra e la chiesa appare da un lato come zoppicante e priva del suo felice completamento: tanto più che, proprio a sinistra non fu mai eseguito il secondo campaniletto.

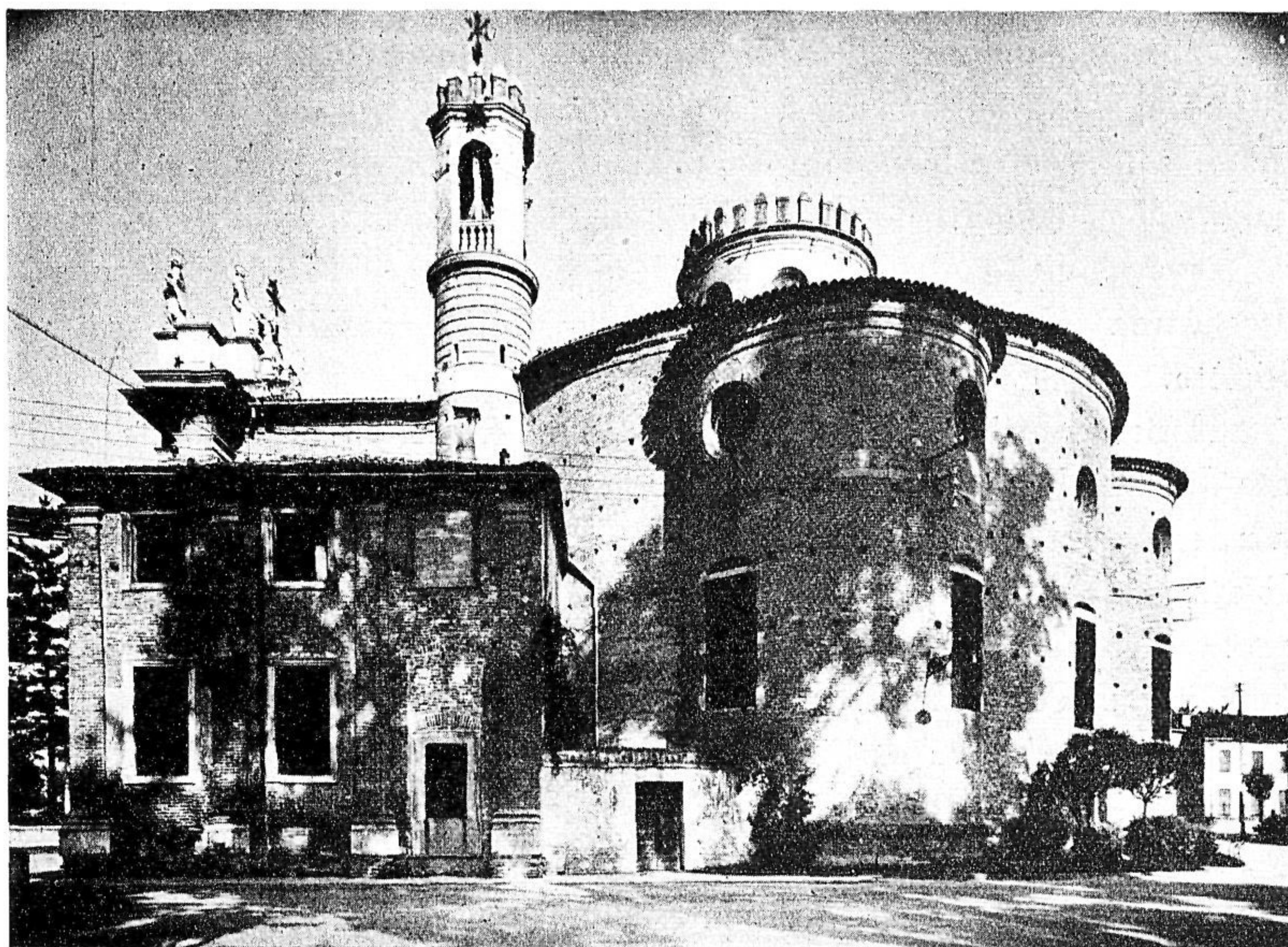


FIG. 27 - G. FRIGIMELICA - PADOVA - IL TORRESINO, ABSIDE

GIORDANI

simmetrico a quella sorgente a fianco della torre merlata, che, nell'intenzione dell'artista, doveva riprodurre il motivo palladiano del doppio campanile così favorevolmente accolto dal barocco romano e veneziano. Col completamento dell'ala sinistra — come ci appare nelle vecchie incisioni (fig. 25) — la linea della chiesa apparirebbe quanto mai armoniosa, e meglio risalterebbe il felice accordo fra il movimento pittorico della rotonda e il tipo ancora classicheggiante della facciata: riu-

scitissimo compromesso fra il tradizionale sempre rispettato e l'originale introdotto con novità di gusto o di concezione.

L'interno della chiesa (fig. 28) si impernia sul motivo di otto colonne reggenti la cupola, disposte polifonalmente al centro, attorno all'Altare Maggiore. Gli altri altari, fiancheggiati da statue sono disposti nelle nicchie che s'aprono lungo il perimetro circolare, oltre il breve atrio. Tutta la chiesa è adorna di un motivo di paraste corinzie, scolpite come le colonne e gli Altari in pietra bianca. Appare anche qui il gusto singolare dell'artista di costruire i suoi interni con un nitore nel quale, solo per la loro conformazione plastica e per la loro distribuzione, gli ornamenti hanno effetto pittorico notevole: gusto che, mentre trova affinità con la simile maniera di alcune architetture francesi, attesta una volta di più la particolare sensibilità spaziale del nostro architetto.

Nonostante i suoi innegabili pregi, la chiesa fu aspramente criticata dai neoclassici, che ne fecero una « bizzarra e barocca architettura », « ingombra di licenze e di tritume »²³, e ne rilevarono allarmati gli errori di statica e di proposizione. Ma questi biasimi sono naturalmente dovuti ai preconcetti così diffusi in epoca neoclassica sul barocco. Come non essere ostili a quest'opera in una età in cui si accusavano della « rovina della buona architettura » artisti come il Borromini e il Maderno?

In realtà questa chiesa del Torresino appare un tutto organico solidamente costruito ed artisticamente elaborato: e un ottimo e pregevole esemplare di quel barocco che ritiene nella fantasia dell'invenzione, nel desiderio di spazio, nella disposizione viva delle membrature, pur sempre contenuti in sobri profili.

Prima di partire per Modena, nel 1721, il Frigimelica lasciava ai Padri Teatini di Vicenza il progetto per un'altra chiesa, che venne poi sviluppandosi durante l'assenza dell'architetto dalla sua città, per essere compiuta soltanto nel 1730: S. Gaetano al Corso.

²³ cfr. SELVATICO e PIETRUCCI opp. cit.; CHEVALIER - Memorie architettoniche sui principali edifici della città di Padova - 1831; e DE MARCHI - Guida di Padova, 1855.



FIG. 28 - G. FRIGIMELICA - PADOVA - IL TORRESINO, INTERNO

GIORDANI

I Padri Teatini, il cui convento aveva sede in Vicenza presso la chiesa di S. Stefano fin dal 1665, in seguito a gravi contestazioni di diritti parrocchiali sorte col vicario di S. Stefano, determinarono nel 1720 di erigere una chiesa per conto proprio²⁴. Ad essa destinarono, in un luogo del corso chiamato il « Nolo », un'area assai ristretta e tale



FIG. 29 - G. FRIGIMELICA - VICENZA, S. GAETANO,
FACCIATA IMPIUMI

²⁴ Già nel 1683 i Teatini di Vicenza avevano affidato l'incarico di questa costruzione al loro illustre confratello, P. Guarino Guarini: tanto che il Milizia ed altri scrittori ritennero per un certo tempo la chiesa di S. Gaetano opera del famoso architetto modenese; il quale invece si limitò a disegnarne un progetto che non venne mai eseguito. (cfr. GUARINI - Disegni di architetture civili ed ecclesiastiche - Torino, 1868).

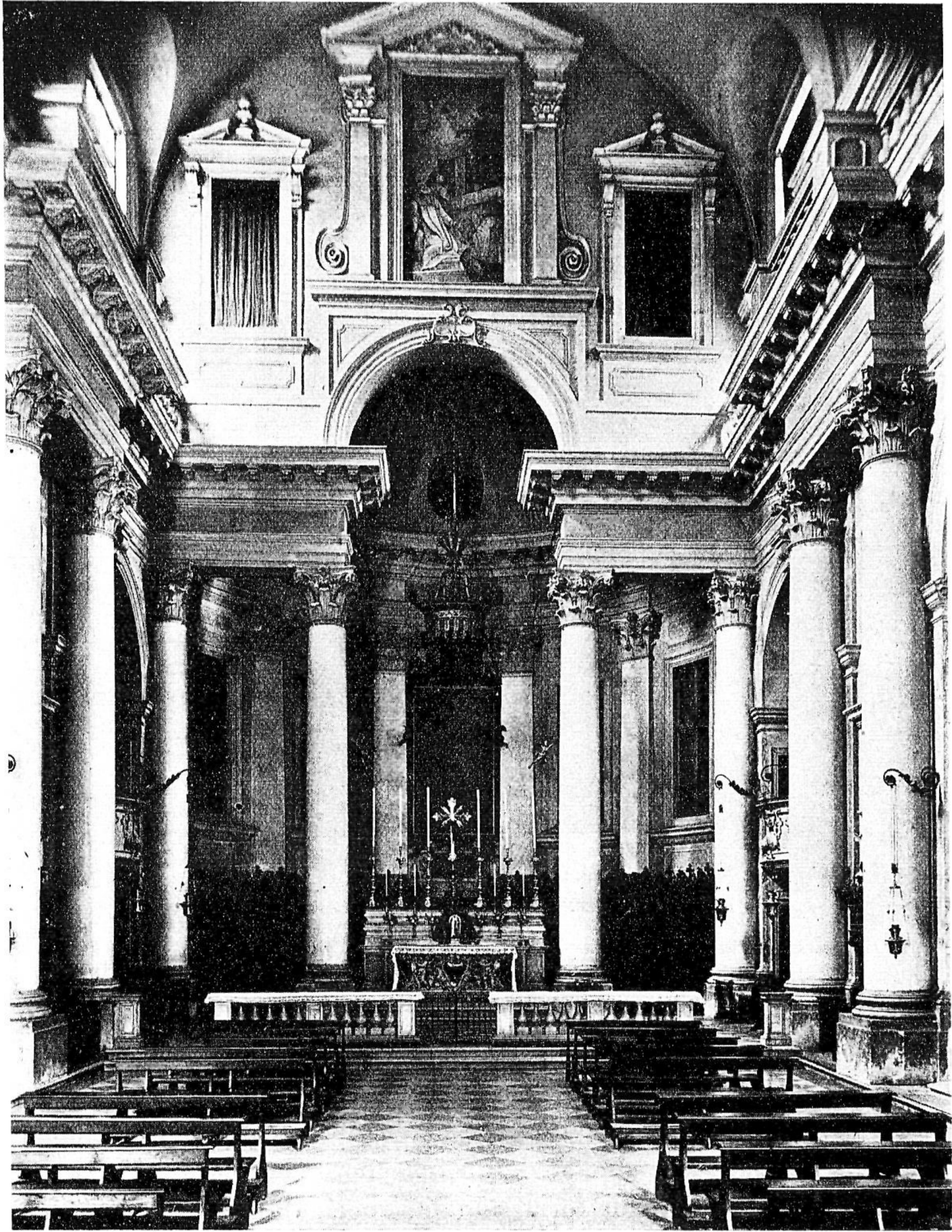


FIG. 30 - G. FRIGIMELICA - VICENZA - S. GAETANO, INTERNO

FASOLO

da presentare difficoltà non indifferenti alla costruzione: difficoltà che il Frigimelica, incaricato del progetto, seppe ingegnosamente risolvere, traendo anzi partito dalla stessa ristrettezza del luogo per avvalorare l'effetto della sua architettura.



FIG. 31 - G. FRIGIMELICA - VICENZA, S. GAETANO,
INTERNO IMPIUMI

Sorge infatti la chiesa, a due ordini, divisi da una grande cornice, in uno stretto spazio rettangolare un po' rientrante in mezzo agli edifici che la fiancheggiano (fig. 29): i quali, con soluzione veramente felice, intesa a dar respiro e movimento pittorico, sono rivestiti, nei lati immediatamente contigui alla chiesa, da un ingegnoso sistema di paraste corinzie che piegano ad angolo formando due specie di quinte. I due piani della facciata, simili nella disposizione, si impostano su colonne corinzie rette da alti zoccoli, scolpite quasi a tutto tondo e risaltanti, con

forte gioco chiaroscurale, su paraste lisce, pure corinzie, appena rilevate sulla parete. Il coronamento è formato da un alto frontone triangolare a doppia risega, fiancheggiato da due ali, che sostituiscono la funzione prospettica delle quinte del piano inferiore.



FIG. 32 - G. FRIGIMELICA - VICENZA, S. GAETANO,
INTERNO E ALTARE IMPIUMI

Le altre parti esterne della chiesa, essendo questa incastrata in mezzo alle fabbriche vicine, sono appena visibili per qualche tratto e lavorate quasi rozzamente a mattoni a vista. Per questo fatto abbiamo qui un esempio di facciata organizzata architettonicamente: ove cioè — nonostante la reale mancanza di spazio — si rivela, mediante l'arretramento e l'avanzamento dei piani una, per così dire, presa di possesso dello spazio da parte dell'architetto. Ed è notevole questo desiderio di spazio che, oltre a dare un valore scenografico alla facciata, sa imprimere uno slancio verticale a tutto l'edificio.

Tale carattere di verticalismo — che una volta di più dimostra nel nostro artista qualche affinità con l'arte francese — si nota anche nell'interno della chiesa (figg. 30-31), composto di un unico vano rettangolare, scompartito da grosse colonne corinzie risaltanti, come quelle della facciata, su paraste di ordine dorico. In ogni partitura, riprendendo il tema del Torresino, l'artista ha posto un nicchione a fondo retto, in cui si dispone un altare; e negli intercolunnii ha svolto un motivo borrominesco di finestri rettangolari sormontati da nicchie. Verso l'Altare Maggiore le due nicchie laterali che contengono l'organo convergono lievemente al centro, accentuando con la loro linea rientrante quel giro che si sviluppa poi pittoricamente — con lontano ricordo del palladiano Redentore — dietro l'Altare. Il quale è separato dalla nave per mezzo di uno svelto arco contornato da un'alta cornice a più riseghe e disposto nel mezzo d'un sistema di tre finestre tabernacolari con incorniciatura a voluta, che ripetono il motivo ascensionale della facciata esterna e accompagnano con notevole eleganza lo slancio verticale della chiesa.

La luce è data da grandi finestre a strombo, aperte ciascuna sopra un nicchione nel soffitto a volta e negli spicchi della semicupola nel Presbiterio. Essa anima tutto l'interno della chiesa con effetti chiaroscurali dovuti alle sporgenze e rientranze modulate dalla luce, alla disposizione singolarmente pittorica del presbiterio e degli altari. Dei quali, assai pregevole per l'elegante profilo, è il seconda a destra della nave, progettato esso pure dal Frigimelica (fig. 32): a sfondo di marmo grigio su cui risalta un gruppo di colonne disposte prospetticamente a cerchio e racchiudenti nicchie a forte effetto d'ombra.²⁵

Prolungando il suo soggiorno fuori di Padova, per l'impossibilità di ristabilire l'accordo coi figli e di riavere pacifica dimora nella sua città, il Frigimelica cominciò a comprendere che Modena diveniva per lui una seconda patria. Terminato il suo ufficio di precettore presso il

²⁵ L'altare, terminato secondo la Cronaca ms. del Lanzi nel 1725, per l'andamento della cornice identica a quella che gira internamente ed esternamente alla chiesa, si riporta senz'altro al Frigimelica.

giovane principe, egli rimase presso i Duchi d'Este che lo proteggevano e a cui era già nota la sua fama di scrittore, col titolo di « Poeta Cesareo ». In quell'epoca egli compose ancora parecchie canzoni ed operette e contribuì all'allestimento di rappresentazioni sceniche alla corte ²⁶.

Ebbe poi anche il pubblico riconoscimento del suo valore d'archi-

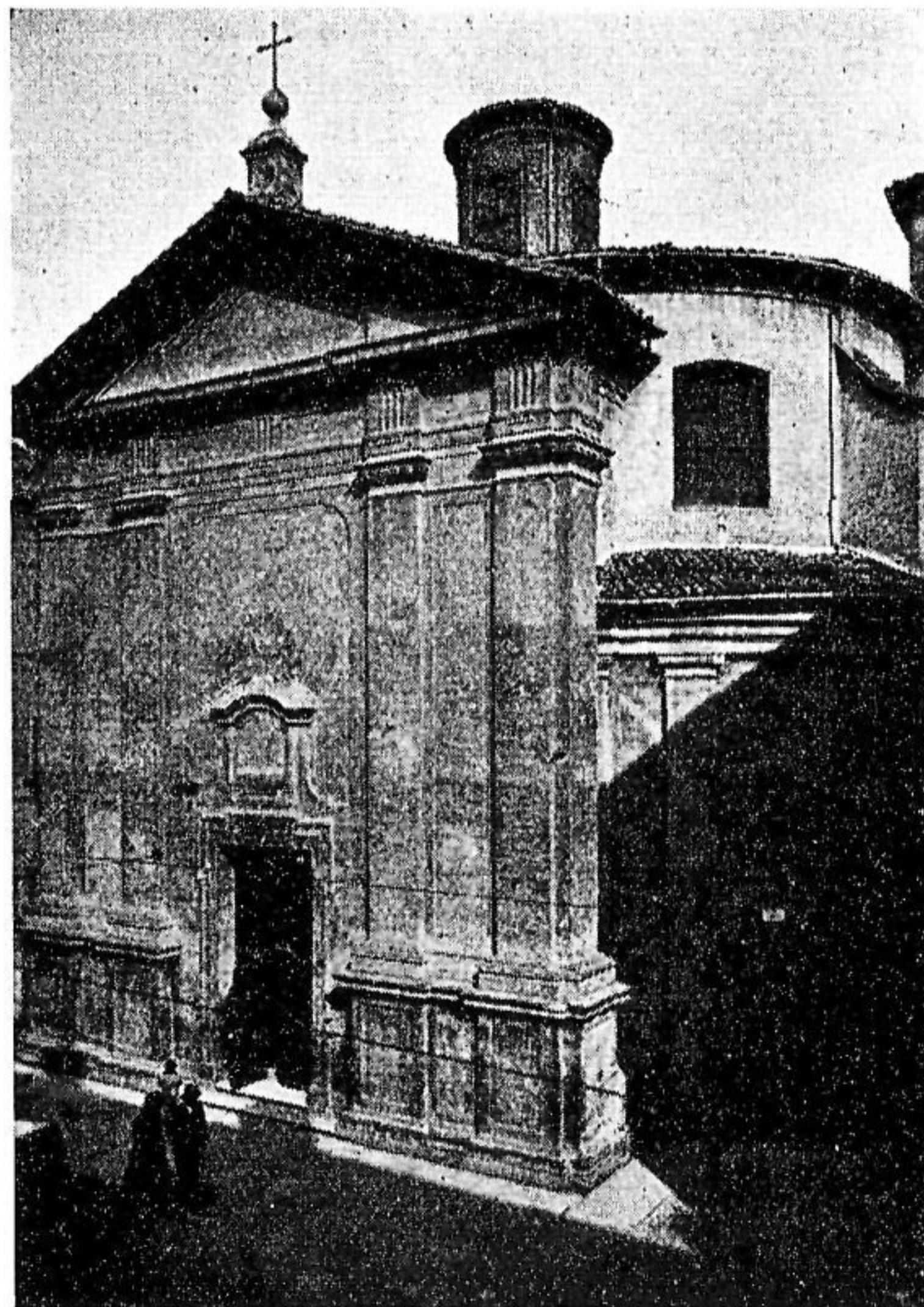


FIG. 33 - G. FRIGIMELICA - MODENA, S. G. BATTISTA, FACCIATA E FIANCO BANDIERI

tetto ottenendo la carica di « Tenente al Magistrato alle acque ». ²⁷ In tale carica, a detta del Campori, ancora negli ultimi anni della vita si occupò di ingegneria e lasciò molti disegni d'architettura; delle opere sue però l'unica che oggi ancora si conservi è la chiesa già di S. Michele, ora di S. Giovanni Decollato o Battista.

²⁶ cfr. BRUNELLI op. cit.

²⁷ cfr. Arch. Com. di Padova - fam. Frigim.: Lettera di P. Crivellari a Francesco Fedele (25-V-1729): « Nel scrivere a Modana al Padrone li potrà dare il Titolo di Ecc.za che è « della carica di Tenente al Magistrato dell'acque » cfr. CAMPORI, *Artisti italiani negli Stati Estensi* - Modena, 1855.

Questa chiesa, secondo un manoscritto citato dal Campori²⁸ fu fabbricata dalle fondamenta su disegni di « un padovano » ed eseguita sotto la direzione del Frigimelica. La notizia porta evidentemente una confusione. Giacchè non solo l'esecuzione ma anche l'invenzione del disegno si deve in effetto attribuire a Girolamo. A parte il fatto che difficilmente un altro architetto padovano avrebbe potuto in quell'epoca dare il disegno per la chiesa modenese²⁹, le caratteristiche dello stile rivelano senz'altro la paternità del nostro artista. La chiesa è tutt'ora in buono stato: solo, è rimasta priva del campanile che, mozzato nel 1798 (quando fu soppressa la Confraternità che amministrava la chiesa) non fu più completamente riedificato.

L'esterna (fig. 33) ci conduce una volta di più a quella semplicità di linee che il Frigimelica, spronato dalla stessa insufficienza dei mezzi economici, sapeva tanto decorosamente trovare. Lavorato tutto a mattoni a vista, presenta una facciata di linee semplicissime, impostata su quattro lesene doriche che reggono un frontone triangolare profilato con notevoli effetti d'ombra. Il contorno della porta soltanto, in questa assoluta nudità di stile, è un po' animato. Pur tuttavia, oltre la sobria facciata, l'artista non sdegna il disegno ondulato e pittorico già adottato nelle altre costruzioni, e svolge il motivo preferito della pianta circolare con ritmo ascendente verso il centro e coronamento a torre, già felicemente impiegato a Padova nella chiesa del Torresino (fig. 34). Ricorrono qui poi — a rafforzare la parte superiore di diametro più breve — alcuni contrafforti, più semplici, è vero, perchè qui tutto è semplificato, ma simili a quelli del Duomo di Rovigo che — specie nell'abside — ha qualche punto di contatto con questa chiesa. L'in-

²⁸ CAMPORI - op. cit., pag. 175.

²⁹ La chiesa sorse durante il regno di Rinaldo I d'Este, il duca che aveva chiamato Girolamo alla sua corte. Era logico che, avendo egli sottomano un buon architetto, affidasse a lui l'incarico dell'erezione della chiesa, senza aspettare i disegni di « un padovano »; d'altra parte non sappiamo che allora in Modena esistesse alcun architetto padovano all'infuori del Frigimelica. Ad un equivoco di persona può aver dato luogo del resto lo stesso doppio cognome dell'architetto, e può essere che il « padovano » che diede i disegni altro non sia che il Frigimelica che li fece anche eseguire.

terno di S. Giovanni Battista (fig. 35-36) presenta particolarità più interessanti. Semplificato come l'esterno, rivela un'intonazione di barocco primitivo che si potrebbe dire nettamente berniniana. La stessa pianta ovale ci riporta immediatamente, oltre che alla borrominesca basilica di S. Agnese in Piazza Navona, a quel gioiello d'architettura

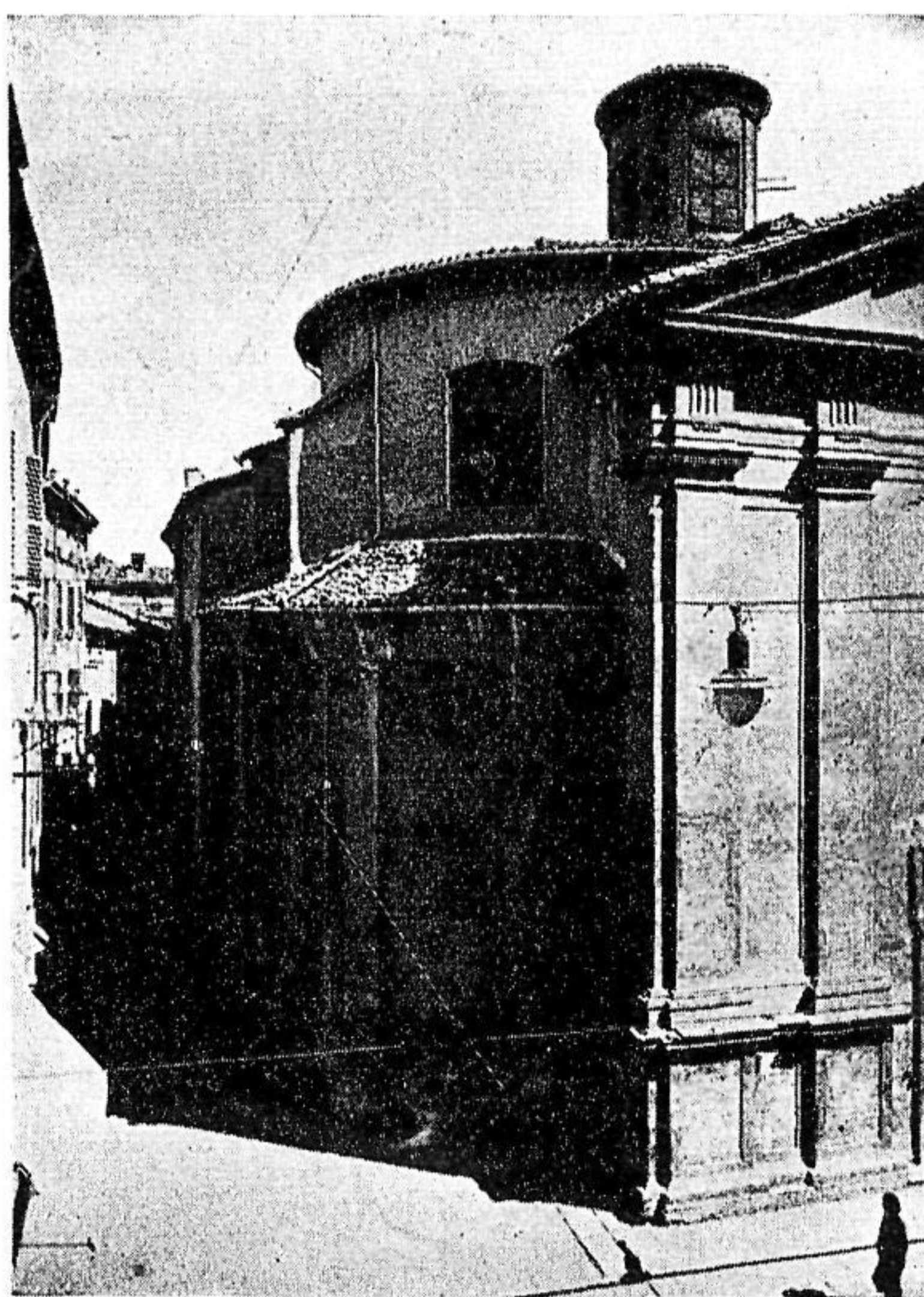


FIG. 34 - G. FRIGIMELICA - MODENA, S. G. BATTISTA, FIANCO BANDIERI

del Bernini che è S. Andrea al Quirinale: a cui per vero richiamano anche i contrafforti dell'esterno. Qui, come nel modello romano, appaiono ricavate nella linea ovale le caratteristiche nicchie (che ci richiamano, insieme, quelle del Torresino), animate da un motivo di paraste e da un semplice fregio riprodotto quello che appare all'esterno fra lesene e frontone, ma più ricco di movimento pittorico.

Un particolare notevole, ai lati dell'Altar Maggiore disposto nella nicchione centrale, è dato dalle due finestre balaustrate, scolpite in marmo rosso e grigio. Esse devono essere certamente frutto di un'ese-

cuzione più tarda del progetto Frigimelica, perchè costrutte di marmo colorato a forte rilievo e con fusto del tutto estraneo all'arte del Padovano: ma certamente entrarono nell'idea dell'artista, come provano le altre finestre dipinte ai lati dei nicchioni rettangolari, che riprendono lo stesso motivo. Simili finestre balaustrate — lo abbiamo visto — il

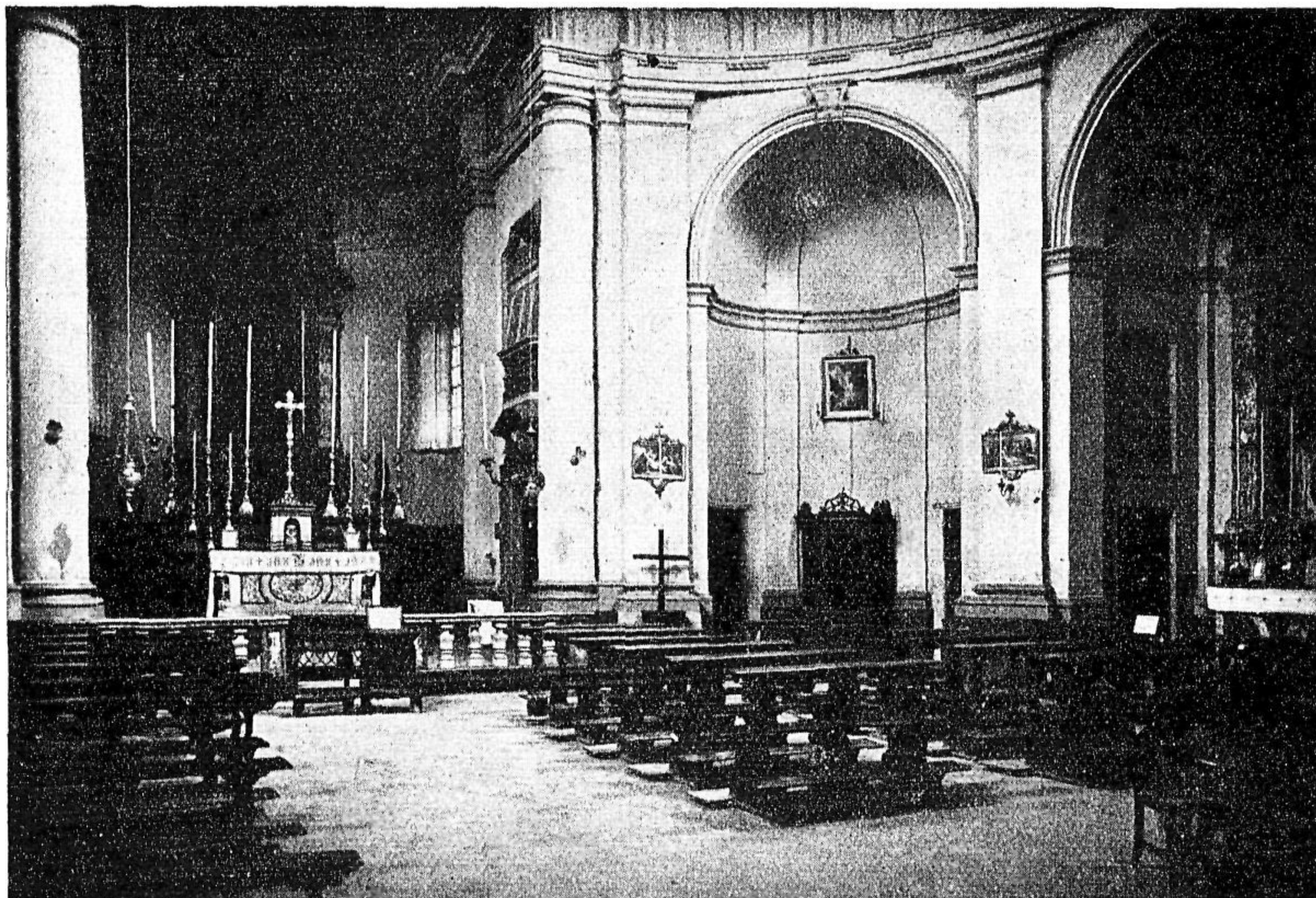


FIG. 35 - G. FRIGIMELICA - MODENA - S. G. BATTISTA, INTERNO

BANDIERI

Frigimelica adottò assai spesso nelle sue costruzioni: qui, quasi a contrastare con l'andamento singolarmente semplice della chiesa, il contorno è variato dal motivo degli angoli smussati nella parte superiore.

Per tale particolare la finestra ci riporta a simili soluzioni dell'architetto Giorgio Massari, di poco posteriore al Frigimelica. Le finestre della chiesa di S. Spirito a Udine — il cui andamento a pianta ovale sfondata da nicchie richiama un po' il S. Giovanni Battista di Modena — sono risolte in modo del tutto simile a queste; e ancora a Venezia nel-

l'interno della « Pietà » le finestre del coro con l'incorniciatura spezzata e le porte dall'elegante arco superiore ricordano i motivi delle porte e dell'organo della chiesa modenese.

Interessanti assai questi particolari, perchè ci mostrano come anche da un'opera di sviluppo semplicissimo si possano trarre gli spunti

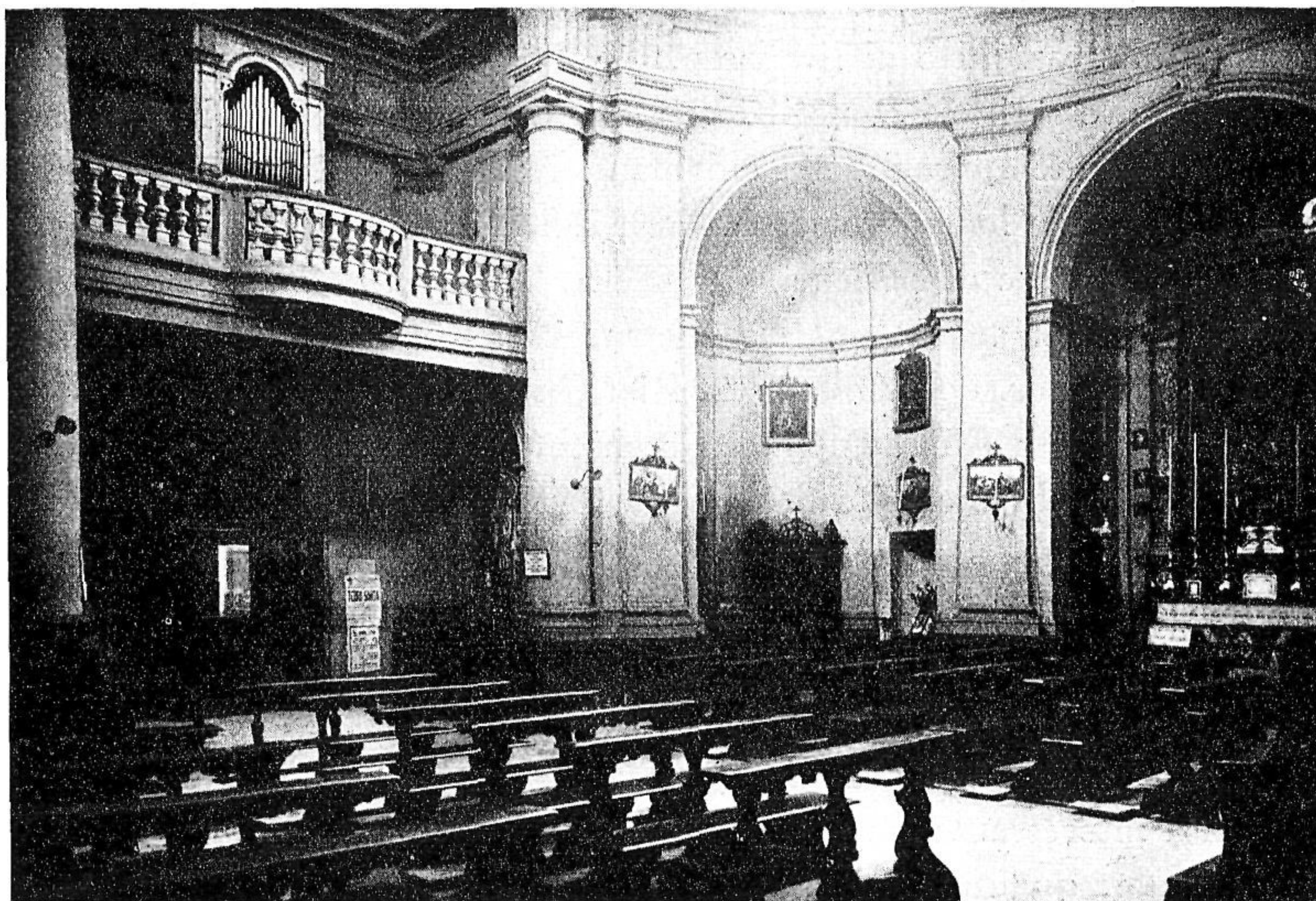


FIG. 36 - G. FRIGIMELICA - MODENA - S. G. BATTISTA, INTERNO

BANDIERI

per quelle uniche particolari soluzioni barocche che si riscontrano in un architetto veneto, vicino per qualche accento al Frigimelica, ma sempre rientrante, in sostanza, nella scia della visione pittoresca e non pittorica veneziana, e avviato quasi per molta parte del suo stile al neoclassicismo.

Con S. Giovanni Battista si chiude il ciclo dell'attività architettonica del maestro. Attività che egli, con intervalli più o meno ampi, condusse quasi alla fine della vita. Infatti due soli anni dopo l'esecuzione

dell'ultimo progetto, vecchio ormai e gravato di malattie e di affanni, lontano suo malgrado della patria, il Frigimelica moriva a Modena il 30 Novembre 1732.³⁰

L'opera sua, che lo aveva reso celebre in vita, non tardò molto ad essere dimenticata dapprima bistrattata e depressa poi dal giudizio dei critici. Si accanì particolarmente contro l'artista la critica dei neoclassici, che considerarono il suo stile « bizzarro, eclettico, irrazionale, pieno di aberrazioni e di licenze ».

Così, ove scrittori come il Rossetti e il Brandolese — oltre ai suoi immediati contemporanei — chiamano il Frigimelica « artista celebratissimo » e ne lodano le costruzioni, il Selvatico è già assai più parco con lui di lodi che di critiche.

Scrittori più tardi: quali il Pietrucci, il Dondi, il Milizia, il Magrini, il Chevalier, e finalmente A. Ricci, nella sua ben nota Storia dell'Architettura e il Gurlitt nella « Geschichte des Barokstils », insistono tutti, chi più chi meno calorosamente, su questa critica negativa del Frigimelica.

Da questo punto di vista, determinato più che altro dal solito preconconcetto contro il barocco in genere, si dipartono i critici più moderni, quali il Brinkmann, il Moschini, il Delogu³¹, i quali però non accennarono al nostro artista se non indirettamente e fuggevolmente. E' quindi interessante, seguendo la posizione di questi critici, rilevare, concludendo, quanto di realmente solido ed originale ebbe l'arte del Frigimelica, quasi unica a distinguersi per il suo respiro veramente barocco da quella dei contemporanei e immediati predecessori.

Nata su terreno prettamente veneto, basata, per educazione, per tendenze, per ambiente, sui principi dello stile classico. l'arte del Frigimelica ebbe tuttavia a risentire notevoli influssi estranei: e in questo, oltre che nella personale fantasia dell'artista, si devono ricercare le

³⁰ cfr. CAMPORI - op. cit.

³¹ BRINKMANN - Die Baukunst des 17. u. 18. Jahrhunderts in den römischen Ländern - 1915.
DELOGU - L'architettura italiana del '500 e '700 - 1935.
MOSCHINI V. - Giorgio Massari architetto veneto. (Dedalo, Marzo 1932).

ragioni del suo fare particolarissimo. Guidato da tali influssi, e insieme da una felice aderenza alla tradizione, egli fu condotto massimamente alla comprensione dello spirito palladiano, giungendo, quasi per naturale evoluzione, a soluzioni genuinamente barocche.

Ma questa comprensione di Palladio ha nel Frigimelica un carattere particolare: di non essere cioè spinta alle sue estreme conseguenze: chè se per essa l'artista, staccandosi finalmente dalla tradizione « pittoresca » dell'arte veneziana, mostrò di aderire allo stile degli architetti secenteschi contemporanei non dimenticò mai d'essere architetto *veneto* e contenne le sue innovazioni in una certa temperatezza, conservando il rispetto per la regola e per la tradizione classica. Il ricordo e l'influsso romano appaiono indiscutibilmente nelle opere del Frigimelica: e Bernini, Maderna, Borromini furono esempi e stimoli validissimi per lui. Soltanto che, mentre gli architetti romani interpretavano con stile estremamente libero e fantasioso quelle regole degli antichi alle quali pure si dicevano ossequienti e fedeli, il Frigimelica diede loro un accento personale sì, ma più moderato e più semplice. Lo stesso influsso dell'arte francese che, per l'imitazione di Versailles, per un certo senso di verticalismo predominante talvolta e per il particolare amore di costruire gli interni in pietra bianca, il Frigimelica ebbe notevolmente a risentire, non contraddice al carattere di sobrietà del nostro architetto: il quale inserì i graziosi spunti, dello stile francese fantasiosamente sviluppati in alcune costruzioni, in una visione sempre composta e chiara.

Fu proprio per questo costante carattere di maggior aderenza alla tradizione antica che, nonostante la viva fantasia e l'originale espressione, l'arte del Frigimelica rimase nel Veneto quasi priva di seguaci e incompresa. Qualche elemento del suo barocco — a vero dire — passò fruttuosamente nell'architetto veneto Giorgio Massari, il quale conobbe per frequenti rapporti l'opera del Padovano e ne risentì in parte lo stile.³² Gli elementi che il Massari prese dal Gloria sono però

³² Una relazione diretta o quasi diretta fra il Frigimelica e il Massari ci fu innegabilmente. Il Massari architetto veneziano, fu impegnato più di una volta in lavori a Padova e a Vicenza, e a dirigerli e ad esaminarli si portò personalmente sul sito. Potè così conoscere fa-

quasi sempre soluzioni particolari e tali da non rientrare nella sua concezione architettonica, che, come bene ha chiarito il Moschini, ha ben poco di quella « visione spaziale e palladiana » che il Frigimelica aveva tanto bene mantenuta.

Quanto poi agli scolari diretti dal Frigimelica Sante Benato e Giovanni Gloria, architetti che il Selvatico e il Ricci sembrano apprezzare, nonostante la loro scarsa originalità, essi interpretarono affatto unilateralmente l'opera del loro maestro, avviandosi ormai verso il ritmo del neoclassicismo.³³

cilmente le idee e i progetti, i disegni del Frigimelica, venendo a contatto con la sua « Accademia »: certo ebbe più volte a trovarsi accanto allo scolaro del Frigimelica Giovanni Gloria. Con la sua collaborazione diretta ricostruì il Presbiterio del Santo; esaminò e corresse il suo progetto per la Cupola Maggiore del Duomo; continuò la costruzione già dal Gloria iniziata dell'Altare del Santissimo Sacramento, nella stessa Cattedrale.

Oltre a questa significativa vicinanza dell'architetto veneziano alla Scuola del Frigimelica, una immediata conformità di gusto potè fargli scegliere alcuni elementi ammirati nelle opere del padovano.

³³ Sante Benato e Giovanni Gloria sono ricordati dal Selvatico e da altri romantici e neoclassici come i primi e più distinti scolari che onorarono l'Accademia del Conte Frigimelica. Vissuti tra l'ultimo decennio del sec. XVII e la seconda metà del XVIII, essi svolsero dapprima la loro attività accanto al maestro che li ebbe valenti collaboratori per la Biblioteca Universitaria e per la Villa Pisani di Stra.

Del Benato l'unica opera che ci rimanga è la bella chiesetta di Santa Lucia a Padova: di forma quadrangolare, ad una sola nave, con pareti scompartite da ponente e da nicchie all'interno (secondo il motivo di S. Gaetano a Vicenza); e adorna all'esterno di un semplice portale timpanato aggettante al centro della facciata che diverge lievemente alle ali. Il disegno di questa chiesa — che è forse la migliore fra le opere della scuola del Frigimelica — contenuto, semplificato, eseguito con « giudiziosa intelligenza » ha carattere di particolare sobrietà e raffredola notevolmente la libertà e lo slancio dello stile di Girolamo.

L'altro scolaro Giovanni Gloria, intagliatore oltre che architetto, se nelle opere di decorazione mostrò di attenersi alla lieta e fastosa tradizione coloristica veneziana, nell'architettura si contenne, ancor più del condiscipolo, in una fredda, quasi neoclassica eleganza. Esecutore, più che geniale inventore, preoccupato di problemi di statica più che di estetica, egli ebbe parte notevolissima nella costruzione della facciata del Carmine, del Nuovo Teatro di Padova, della Libreria del Seminario, della Cupola e dell'Altare del Santissimo al Duomo; e collaborò attivamente accanto al Massari alla ricostruzione del Coro e delle Cantorie del Santo.

Rispetto all'arte del loro maestro, quella degli scolari Benato e Gloria si mantenne ad un livello di costante inferiorità, non sapendo trar frutto dal germe vivo di « buona architettura » apportato dallo stile del Frigimelica. Di tale stile ambedue i discepoli continuarono la parte che più aderiva alla tradizione, senza introdurre nelle proprie costruzioni alcun apporto personale che dimostrasse vera genialità. Ciò fu in parte effetto dell'insegnamento dello stesso

Rimase dunque l'opera del Frigimelica in gran parte isolata: sovrappiù tosto da quel neoclassicismo che nel Veneto ebbe sviluppo più precoce che nelle altre città d'Italia, perchè ivi investì carattere di ripresa più che di reazione.

La posizione perciò nel nostro architetto, rispetto allo stile che lo precedette e lo seguì nel Veneto, presenta carattere di interessante singolarità: per lui solo il vero Palladio, mal compreso e quasi bandito dal Veneto massimamente fruttificare a Roma per la mediazione di Camillo Mariani, rientrò da Roma — raccolto da un tardo ma sincero ed intelligente ammiratore — nella sua patria, e vi rifiorì col ritmo armonico e vivo delle sue nobili architetture.

2. — *Le vicende della Biblioteca Universitaria.*

La « *Pubblica Libreria di Padova* », aggregata allo Studio del Bo esisteva nella città fin dall'anno 1631. Nel 1629 un decreto del Senato Veneto aveva determinato di fondare — su un nucleo di mille e quattrocento volumi stampati e trentotto manoscritti raccolti in seguito a donazioni e ad acquisti — una Biblioteca di pubblica consultazione, stabilendo che ogni stampatore, stampando o ristampando un'opera, ne offrisse una copia, ogni professore nel primo anno d'insegnamento lasciasse allo Studio la decima del proprio stipendio, e gli scolari dottorandosi si impegnassero a pagare « due scudi d'argento per la Libreria ». A dirigere la Biblioteca nei suoi inizi fu chiamato Felice Osio, professore di Umanità dello Studio: il quale stabilì i giorni e le ore di apertura alla pubblica consultazione e diede le prime norme per il regolare funzionamento della Biblioteca³⁴.

Frigimelica, il quale, sempre preoccupato d'essere un guon *vitruviano*, se nelle opere seppe genialmente uscire dal classicismo, nell'istruire i suoi allievi cercò di infondere in massimo grado il rispetto per l'antichità e per la tradizione.

³⁴ cfr. docum. pag. 163.

La sede primitiva fu stabilita a Pontecorvo, in alcune « stanze » che i Padri Gesuiti avevano abbandonate intorno al 1631, in seguito alla loro espulsione; ma passò, dopo breve tempo, nella sala detta dei Giganti per le pitture degli Uomini illustri dell'antichità — Giganti dello spirito — che lo adornavano, presso il Palazzo del Capitano, rimanendovi per oltre mezzo secolo; fino a che, al principio del Settecento, sorse l'idea di concepire per la Biblioteca una costruzione a sè, indipendente, e nel tempo stesso unita alla Sede degli Studi.

La Sala dei Giganti era grande, ma non abbastanza per contenere tutti i volumi che — col crescere d'importanza e d'espansione dello Studio di Padova — ne affollavano via via gli scaffali: e inoltre non offriva agli studenti sufficiente comodità di approfittare agevolmente e tranquillamente dei volumi a disposizione.

Come sopperire a queste manchevolezze?

Il problema si presentò subito, fin dalla fine del secolo XVII: e fra i primi a caldeggiare una soluzione fu proprio il Bibliotecario, allora in carica, il co. Girolamo Frigimelica, che sarebbe divenuto poi anche architetto della fabbrica nuova. Egli, vista la necessità di un ampliamento, aveva dapprima proposto di eseguirlo nella stessa sede, utilizzando lo spazio delle case a fianco, di pubblico dominio, che si estendevano quanto la suddetta sala, ed abbattendo eventualmente qualche parte delle costruzioni contigue.

Se non che, questa era, in fondo una soluzione precaria; si sarebbero spese somme non indifferenti per adattare una costruzione che non apparteneva allo Studio di Padova e non offriva sufficiente comodità agli scolari. La soluzione rimase perciò sospesa: ma solo fino a quando non si presentò un'occasione più opportuna per riprenderla: e fu allora che il Frigimelica, oltre a mostrare la sua perizia e la sua intelligente cura come Bibliotecario potè esplicare la sua attività di architetto.

Nel 1712 un decreto del Senato Veneto stabiliva finalmente di trasportare la Libreria presso il Palazzo del Bo, perchè gli studenti l'avessero « più vicina alla sede delle loro lezioni ». Soltanto però nel 1717 si pensò ad acquistare il fondo per la costruzione stessa: accor-

dandosi all'uopo col Conte Capodivacca, che avrebbe ceduto una parte della sua abitazione contigua allo Studio. Per esaminare poi i progetti, dirigere i lavori e controllare l'opera dell'architetto fu istituita, pure nell'estate del 1717, una commissione di competenti. Entrarono a farne parte lo stesso Girolamo Frigimelica e i pubblici professori dello Studio Antonio Bombardini e Giovanni Poleni.

Architetto della fabbrica fu eletto in un primo tempo certo Domenico Margutti, veneziano. Questi presentava il 18 Agosto 1717 cinque grandi disegni su tavola contenenti il progetto per la futura Libreria, e li accompagnava con un'ampia spiegazione, nella quale chiariva tutti i particolari e mostrava qua e là la convenienza e le ragioni del suo modo di disegnare il progetto.

I disegni presentati contenevano l'ubicazione della fabbrica, la pianta, e gli alzati esterno ed interno. Secondo le spiegazioni del Margutti la Libreria sarebbe sorta come una grande fabbrica rettangolare, col lato lungo prospiciente a mezzogiorno il cortile Capodivacca, a levante la pubblica via e a ponente alcuni cortiletti pubblici a fianco del cortile maggiore del Bo. Un portico a terreno avrebbe sostenuto la grande sala corrispondente per quattro quinti ai luoghi sottostanti, e l'atrio corrispondente per l'ultimo quinto. L'accesso alla sala sarebbe stato consentito, nel primo piano, da una porta di fronte alla Loggia del Bo, aperta sul « pato della scala maestosa », che a tale scopo avrebbe dovuto essere ampliato ed abbellito.³⁵

I disegni del Margutti, conservati ancor oggi nell'archivio Universitario (fig. 37 - 38 - 39 - 40), rendono con molta chiarezza la forma che si sarebbe data alla costruzione.

La parte esterna, riguardante la Corte Capodivacca, appare costituita da un avancorpo più basso, a due piani — destinato all'atrio — innestato su una costruzione a quattro ordini, con ampio porticato a finestre³⁶ dall'aggraziata sagomatura barocca, divise fra loro da pilastri

³⁵ cfr. Documenti pag. 160.

³⁶ Queste finestre appaiono aperte soltanto in alto, nel terzo e quarto ordine, per una convenzione col Co. Capodivacca che non voleva sopra la sua corte « Balconi facili all'Appoggio » (cfr. Documenti pag. 164).

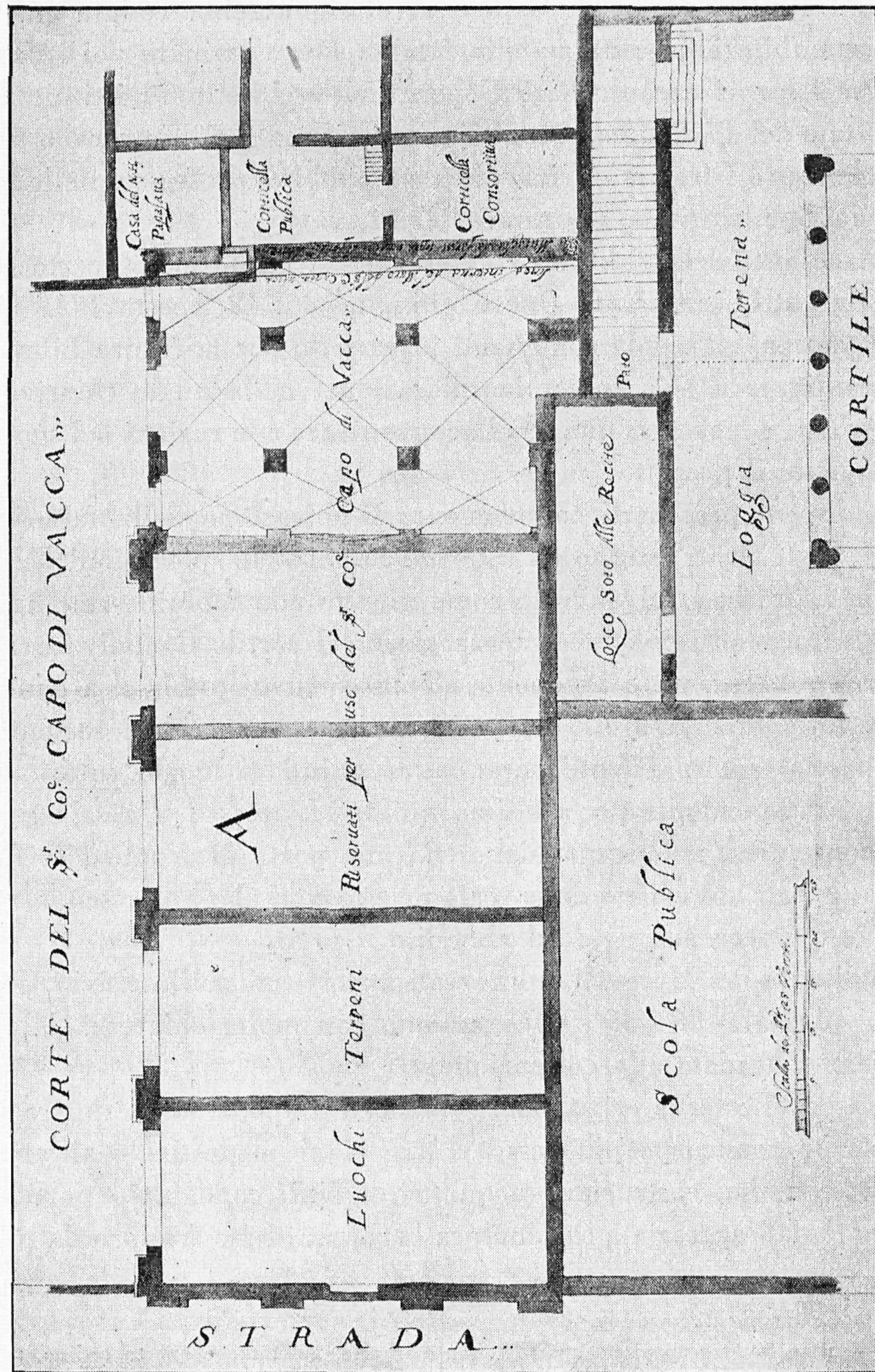


FIG. 37 - DOMENICO MARGUTTI - PROGETTO PER LA BIBLIOTECA UNIVERSITARIA DI PADOVA

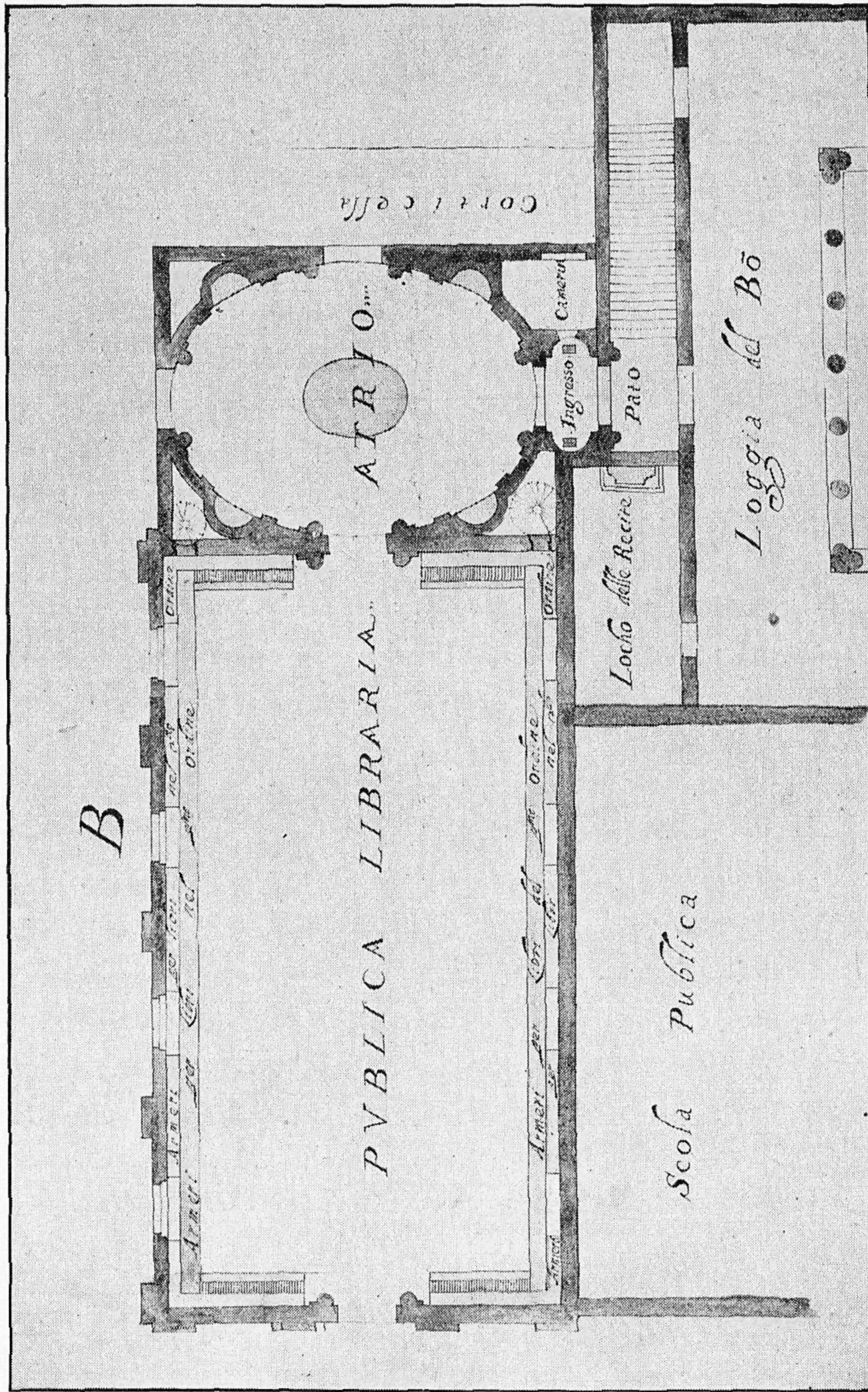


FIG. 38 - DOMENICO MARGUTTI - PROGETTO PER LA BIBLIOTECA UNIVERSIT. DI PADOVA

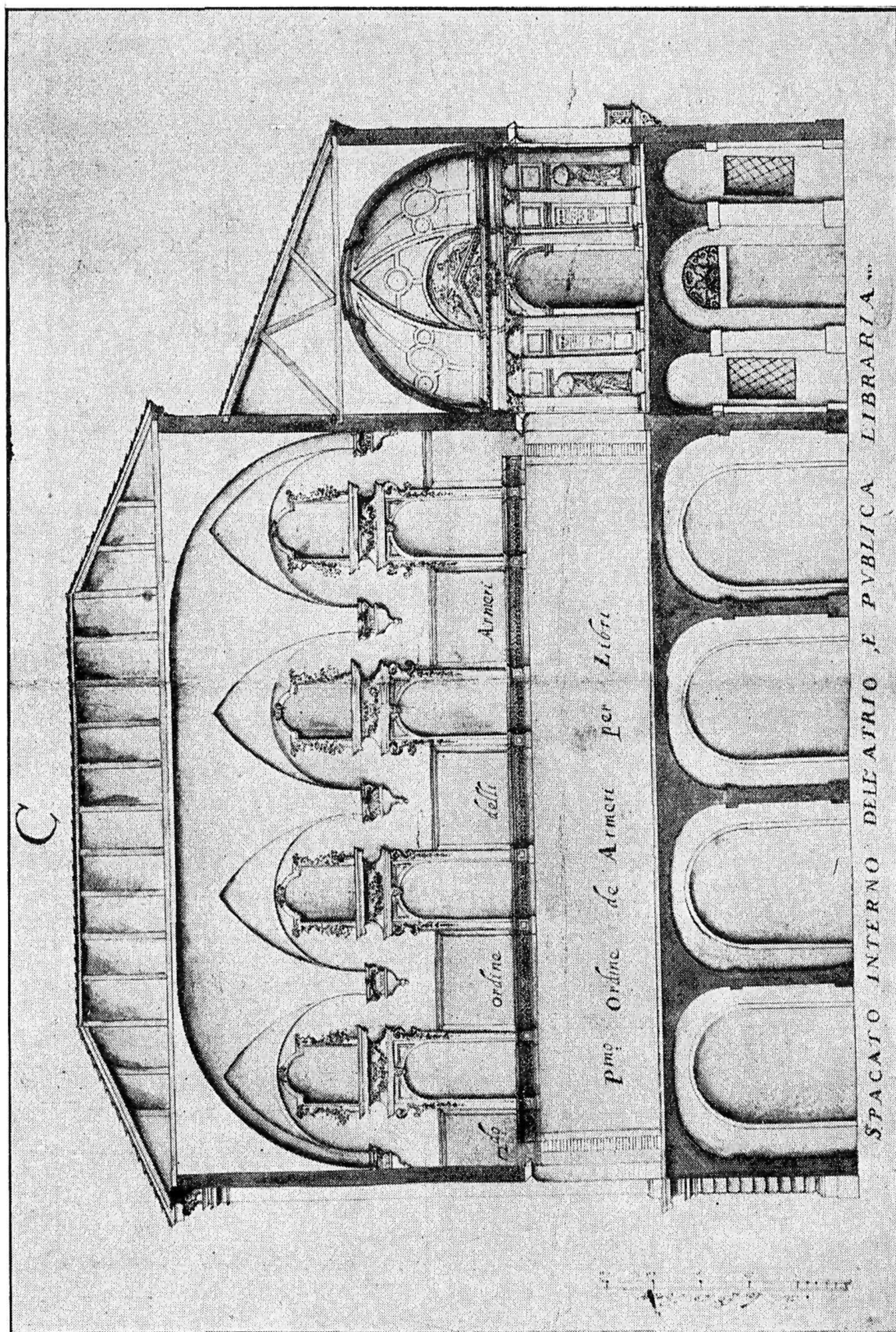


FIG. 39 - DOMENICO MARGUTTI - PROGETTO PER LA BIBLIOTECA UNIVERSITARIA DI PADOVA

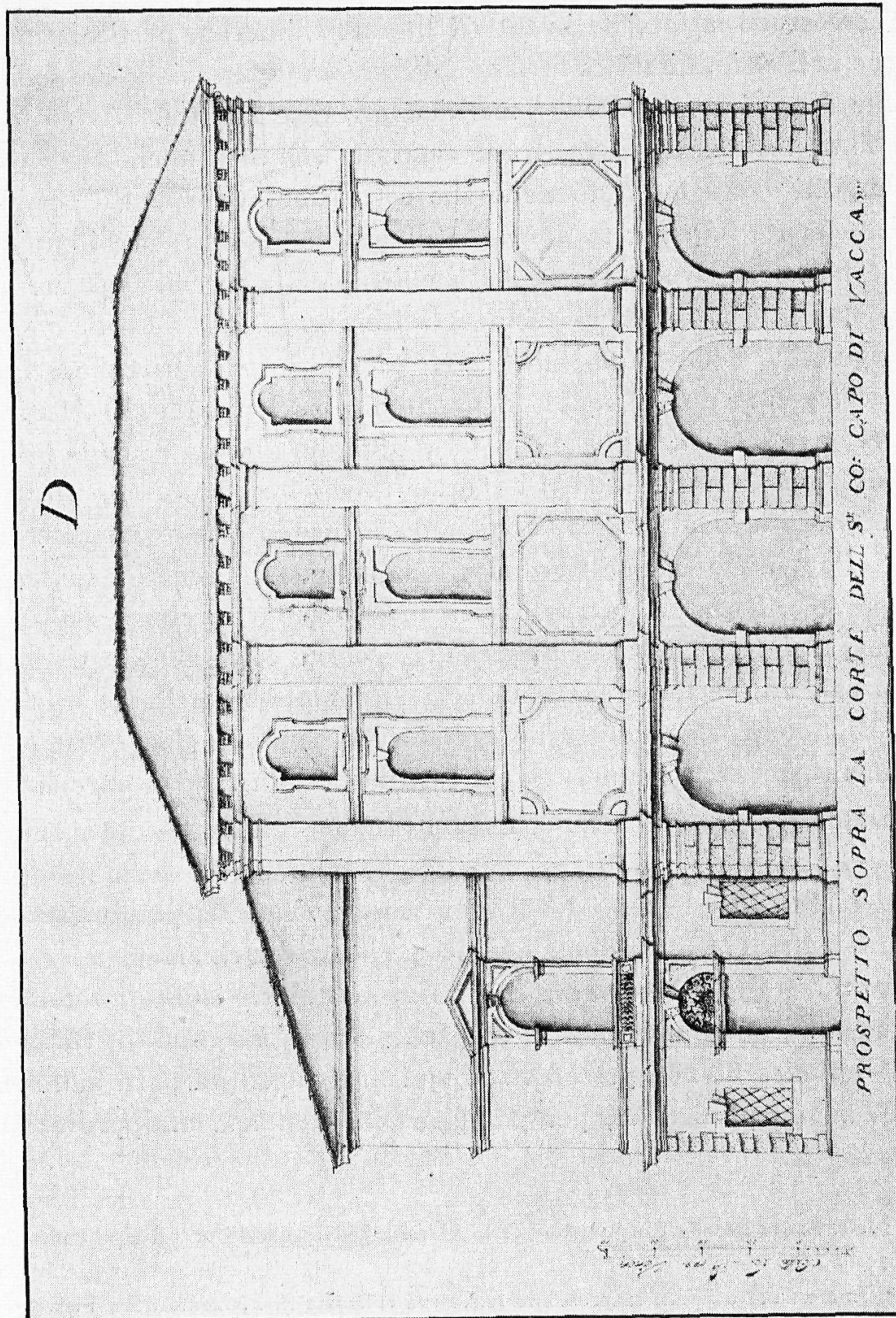


FIG. 40 - DOMENICO MARGUTTI - PROGETTO PER LA BIBLIOTECA UNIVERSITARIA DI PADOVA

che percorrono la facciata in tutta l'altezza. L'interno, particolarmente adorno nell'atrio, dimostra finezza e leggerezza d'esecuzione nel soffitto, a volte d'archi acuti e nelle incorniciature delle finestre.

Tutta l'intonazione, in strano contrasto con lo stile che altre volte il Margutti aveva mostrato nelle sue costruzioni veneziane,³⁷ appare evidentemente improntato allo stile di Filippo Juvara, architetto che se aveva sempre lavorato fuori dell'ambiente della Serenissima, non era completamente estraneo al gusto artistico veneziano.³⁸ Certo un po' della grazia e della fantasia dell'architetto torinese si sarebbero inserite nel severo edificio veneto dello Studio, se i disegni del Margutti avessero avuto esecuzione. Ma fu forse appunto a causa di tanta novità di concezione — oltre ad altri importanti motivi di carattere *pratico* — che il progetto marguttiano, accolto da principio favorevolmente, incontrò l'opposizione dei Riformatori e dei Deputati, *veneti e conservatori* per eccellenza. E anzi non sarà inopportuno anticipare un'osservazione, e cioè che lo stesso Frigimelica, dotato, come abbbiam visto, rispetto agli altri artisti veneti, di singolare fantasia, nella costruzione della Biblioteca, che venne a lui aggiudicata, contenne il suo stile nella massima correttezza e si mostrò più castigato che in tutte le altre opere.

Dapprima dunque i Rettori dello Studio, con l'intenzione di servirsi del progetto Margutti, diedero disposizioni per la demolizione di alcuni fabbricati e l'inizio della nuova costruzione. Ma poi, ancor nell'autunno del 1717, la Commissione giudicatrice, chiamata ad « esaminare il disegno Margutti e a riferire », incominciò subito a mostrarsi contraria. Secondo i Deputati — e particolarmente secondo il Bibliotecario — il disegno non possedeva i requisiti richiesti. Si partì dalla critica di alcuni particolari, per giungere alla completa disapprovazione

³⁷ cfr. ELENA BASSI - Un progetto per la Libreria Universitaria - in « Rivista Padova » - luglio-agosto 1938.

³⁸ Interessante è infatti la probabile felice sua chiamata in Piemonte del pittore veneziano G. B. Crosato, con cui molte volte collaborò. - cfr. G. FIOCCO - Risarcimento di G. B. Crosato - Atti del R. Istituto Veneto.

del progetto: disapprovazione che avrebbe in seguito portato a far prevalere l'idea del Frigimelica su quella dell'architetto veneziano.

Così, sebbene in un primo tempo i Riformatori sembrassero insistere sull'accettazione del disegno Margutti, nonostante la contrarietà dei Deputati, ancor nel Dicembre del 1717 essi emisero un ordine nel quale si esigeva il rinnovamento del progetto in base alle teorie di Vitruvio. Fu così messo da parte — nonostante l'innegabile valore dei suoi disegni — l'architetto che gli stessi Riformatori, forse in seguito alle pressioni di un procuratore di S. Marco, il conte Vincenzo Gradengo,³⁹ avevano proposto ad esecutore dell'opera. In sua vece fu incaricato del nuovo progetto proprio Girolamo Frigimelica.

Non è difficile comprendere i motivi di tale sostituzione. Poichè il Bibliotecario della Libreria era anche architetto e s'era occupato fin dal 1693 della riattivazione della Biblioteca, era ben logico che a lui più che ad altri si affidasse la costruzione del nuovo edificio. Inoltre motivi di carattere pratico ed economico, cui il Frigimelica continuamente si studiò di dar risalto nella critica al disegno Margutti, scongiavano decisamente l'esecuzione di un progetto troppo dispendioso e sproporzionato alle possibilità finanziarie dello Studio in quell'epoca. A questo poi si devono aggiungere i motivi estetici cui accennavo. Una costruzione ideata come appendice al Palazzo Universitario dallo stile semplice e severo, non poteva essere concepita da una commissione di Deputati *veneti* dei quali faceva parte il *vitruviano* Poleni, se non in armonia a quella classica semplicità.

Ed ecco che, in ordine a questi desideri, al principio del 1718, il Frigimelica presentò certi disegni da lui stesso eseguiti che gli altri due Deputati e Riformatori accettarono. Posta dall'architetto stesso la scelta su due tipi di costruzione, l'uno provvisto, l'altro privo di atrio, i Riformatori si dichiararono per il primo tipo e lo proposero senz'altro per l'esecuzione.

³⁹ cfr. Documenti pag. 166. Il Margutti era l'architetto e l'ingegnere di casa Gradengo, per i quali eseguì il palazzo tradizionalissimo, tanto lontano dal progetto, da non poter giustificarlo, di San Simeon Grande a Venezia.

Ma l'opera, come vedremo, era purtroppo destinata a non avere felice compimento. I lavori che, iniziati con solennità, si protrassero per alcuni anni, non dovevano approdare ad alcuna soddisfacente conclusione. Oggi, in seguito alle recentissime opere di ricostruzione ed ampliamento della nostra Università, dell'edificio allora iniziato non rimane nemmeno l'ambiente costruito sulla primitiva pianta della Libreria e passato in seguito ad uso di Scuola per la Fisica Sperimentale. La lunga ala di fabbricato che guardava a mezzogiorno il cortile Capodivacca è ormai abbattuta, e nulla può facilitarci la comprensione dell'idea concepita dal Frigimelica per la Biblioteca: idea che, per quanto vagamente, prospettavano fino all'anno scorso nel piano inferiore, le tracce dell'antico portico (venute in maggiore evidenza durante i suddetti lavori di demolizione) e nel piano superiore, internamente, la grande sala divisa da due file di colonne, chiamata la « Basilica », e l'atrio con le due porte laterali scolpite.⁴⁰ (fig. 41). Rimangono invece — ed è appunto interessante studiarli, per ricostruire idealmente la fabbrica progettata in epoca già così lontana — alcuni grandi disegni riproducenti parti dell'antica Libreria. Questi disegni, ritrovati solo dopo lunghe ricerche, sono l'avanzo fortunatamente e fortunosamente conservato di quanti progetti in cartone ed in legno aveva lasciati il Frigimelica — curatissima e perfetta: tanto più lo richiedevano le condizioni attuali; in quanto coi nuovi disegni bisognava compiutamente dimostrare punto per punto i difetti e gli inconvenienti del disegno marguttiano e la maniera di ovviarli.

Così l'Università aveva accolto dapprima un « modeletto » e alcune « sagome in carton » eseguite dal Frigimelica, poi sei grandi tavole disegnate ed anche un modello in legno che, se conservato, ci avrebbe fatto conoscere assai chiaramente — come i sussistenti per la Villa Pisani — l'idea dell'architetto.⁴¹

⁴⁰ Sul muro di confine fra l'antica « Scola dei Leggisti » e la « Basilica » (muro sud dell'Aula Magna) apparvero durante le demolizioni due bifore, corrispondenti forse a un principio d'applicazione dell'interno dell'antica Libreria, sospeso tosto e sopraffatto dall'innalzamento di altri elementi costruttivi.

⁴¹ Di questo modello, che prima della metà del sec. XIX si conservava ancora all'Uni-

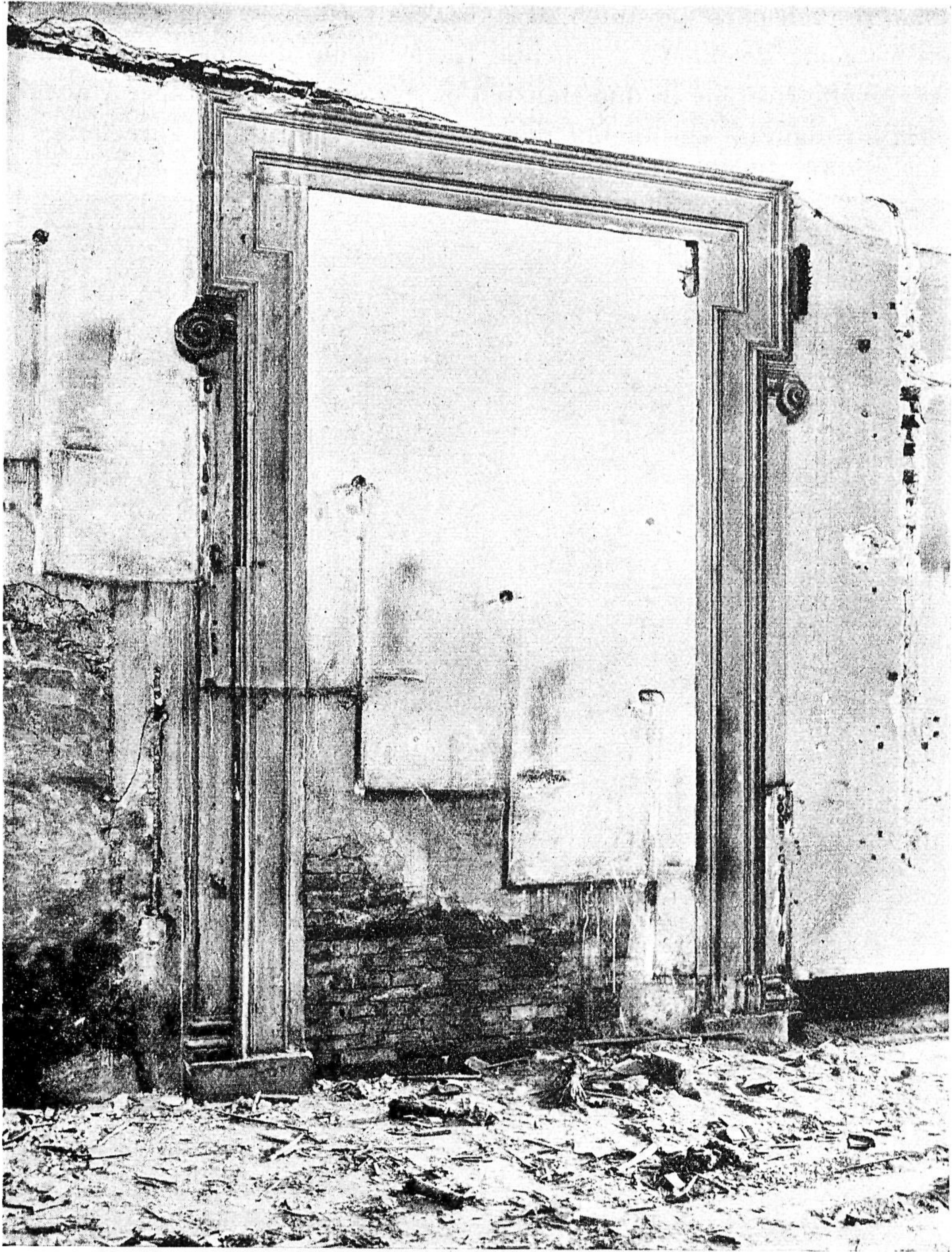


FIG. 41 - PADOVA - UNIVERSITÀ, PORTA NELL'EX AULA DI FISICA SPERIM. PROGETTATA DAL FRIGIMELICA
PER LA LIBRERIA TUROLA

Purtroppo il detto materiale, che sarebbe oggi prezioso per noi, è andato in gran parte perduto: ed è già vera fortuna se conserviamo ancora — come accennavo — alcune fra le tavole disegnate: rinvenute dopo lunghe ricerche in uno stanzino di sbrigo della Biblioteca Universitaria e restaurate nel miglior modo possibile dall'attuale Direzione.⁴²

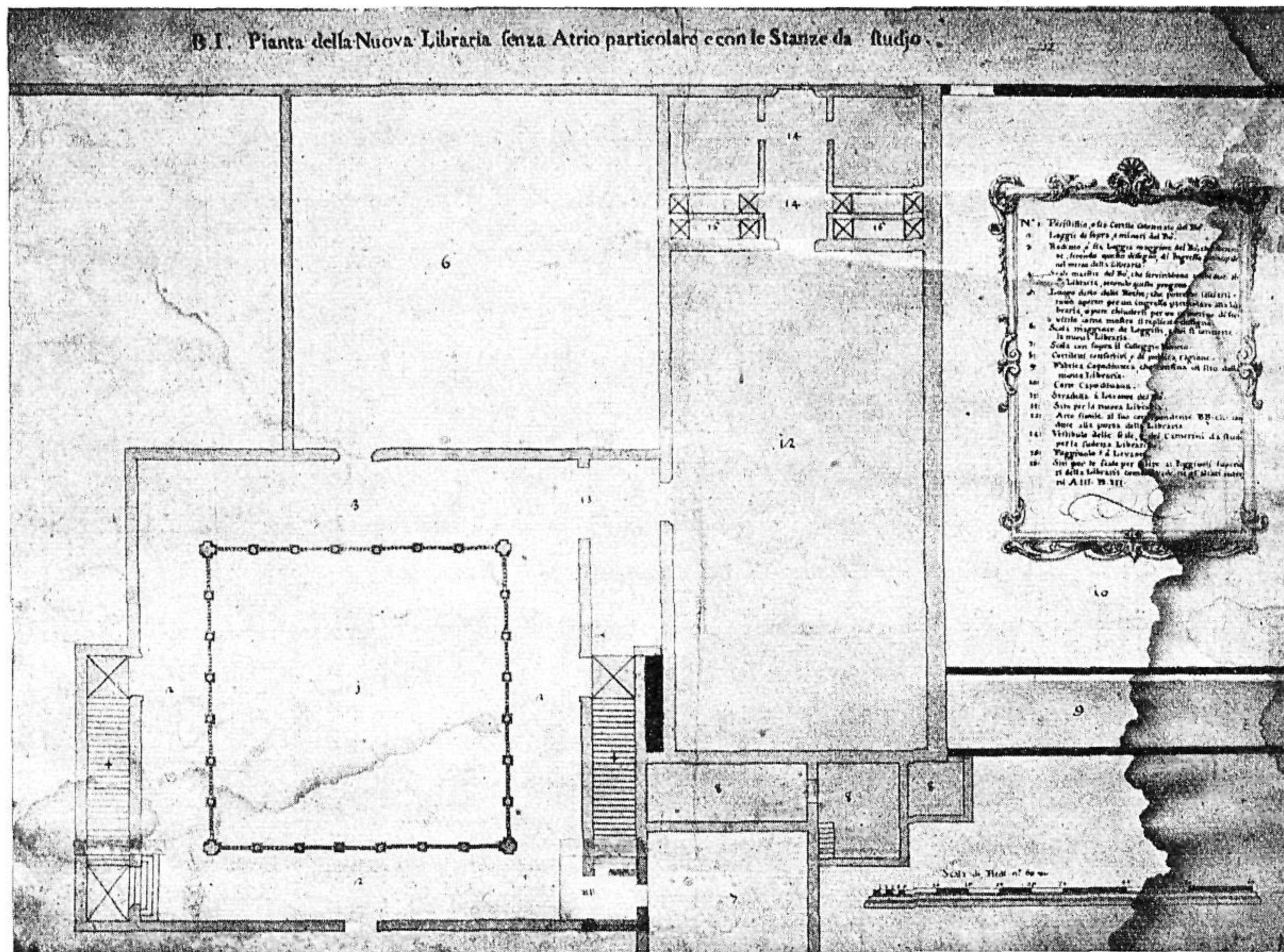


FIG. 42 - G. FRIGIMELICA - PADOVA - ARCHIVIO UNIVERSIT., PROGETTO PER LA LIBRERIA (PIANTA)

TUROLA

Queste tavole anzichè sei, sono oggi quattro e rappresentano la pianta della Libreria (senza l'atrio), i due alzati (con atrio e senza atrio) e lo spaccato interno (con l'atrio).

versità, parla diffusamente il Selvatico nel manosc. ined. sul Frigimelica nella Storia dell'Architettura (cfr. anche Documenti pagg. 167-170).

⁴² Oggi il fondo dei documenti universitari è passato all'Archivio del Bò.

Il primo disegno, (B I) (fig. 42) oltre alla forma schematica della Libreria ce ne fornisce l'ubicazione: la quale naturalmente è identica a quella del progetto Margutti e mostra la nuova sala contigua alla « Scuola grande dei Leggisti », al Rodiano e ad un tratto del Palazzo Capodivacca. La Libreria, priva dell'atrio, appare come un grande vano

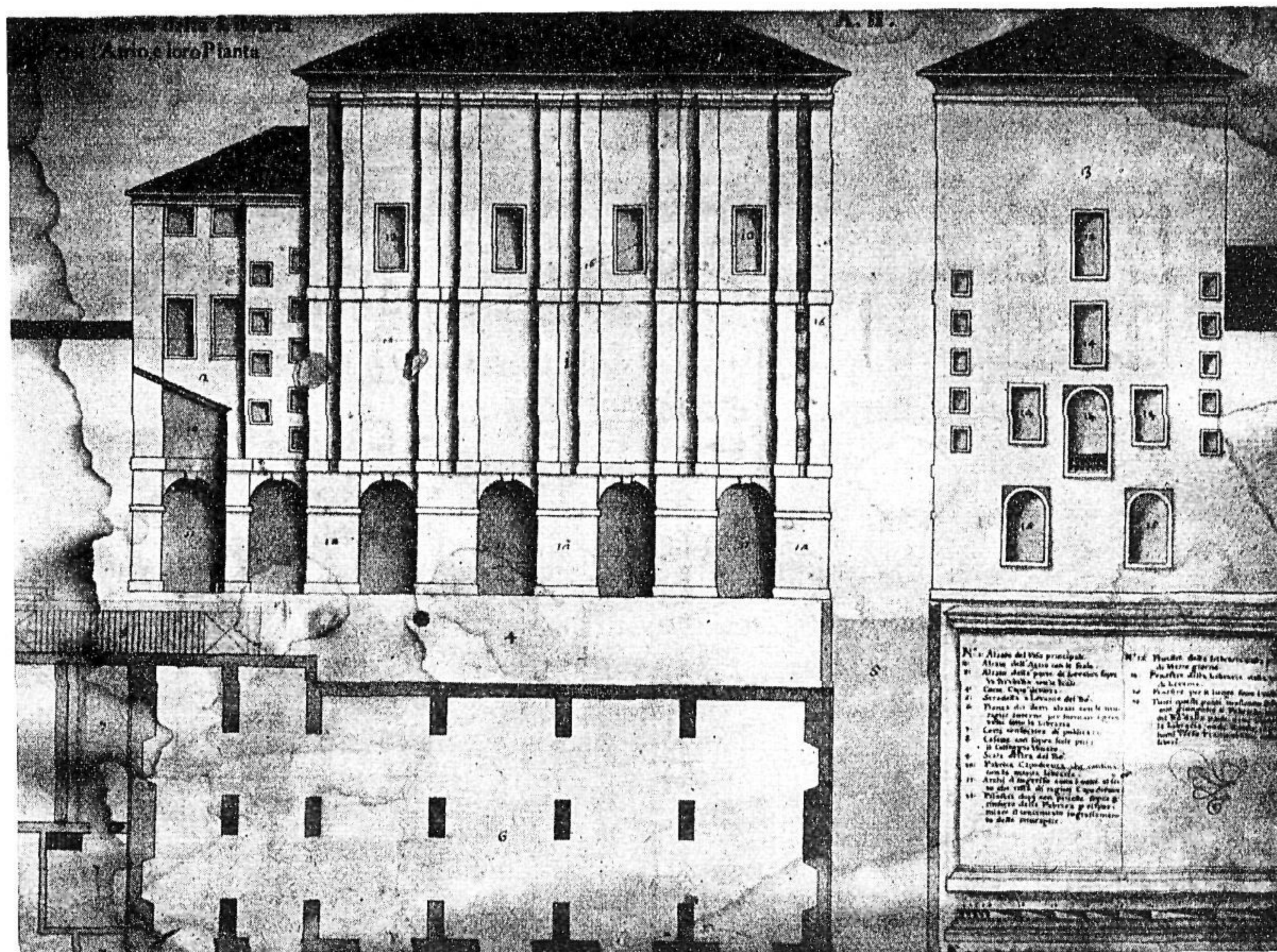


FIG. 43 - G. FRIGIMELICA - PADOVA - ARCHIVIO UNIVERSIT. - PROGETTO PER LA BIBLIOTECA TUROLA

quadrangolare con al fondo, verso Levante due piccoli stanzini per le scale e alcune stanze per la lettura riceventi luce da un poggiatesta.

L'idea della costruzione con l'atrio appare evidente nel secondo disegno, l'A II, (fig. 43), il quale, messo a confronto con il corrispondente B II, ci permette di stabilire le differenze alle quali alludeva il Frigimelica nella sua lunga relazione intorno ai due tipi di fabbrica. La costruzione si presenta come un grande edificio compatto sostenuto

da un porticato e diviso nel senso dell'altezza da lunghe lesene doppie, fra le quali — in alto — s'alternano le finestre destinate a dar luce alla Libreria. A sinistra dell'osservatore sta un avancorpo più basso — illuminato da ampi finestroni e da una serie di finestrini più piccoli — che costituisce l'alzato dell'atrio e delle scale.

Il progetto dell'alzato senza l'atrio (B II) (fig. 44) sposta questo avancorpo aggiunto a Levante, disponendovi alcune stanze da studio con le loro scale, cui si accede per una grande porta ad arco, in linea col porticato inferiore: ridotto qui ad un'apertura di quattro anzichè di sei archi.

Il lato della costruzione che guarda a Levante presenta aspetto più semplice nel tipo A II: una grande finestra balaustrata nel mezzo e alcune finestre e finestrini laterali; più complesso nel tipo B II ove è evidente la necessità di maggior luce e quindi maggiori aperture, per essere le Stanze da Studio completamente separate dal vano della Libreria. La costruzione è segnata all'esterno da due specie di torrette rettangolari, in cui s'aprono numerose finestre divise al centro da due grandi poggioni sovrapposti, che, secondo l'ammaestramento di Vitruvio, introducendo il « Sol di Levante » nella Libreria.

Nel complesso la fabbrica si mostra assai semplice, quasi nuda, in ambedue i casi. Veramente, come afferma il Frigimelica nella sua relazione, non presenta « altro ornamento se non quello che viene dalla schiettezza degli archi de Pilastroni e de' necessari rinforzi ». Ciò sembrerebbe in certo modo contrastare col carattere che abbiamo attribuito all'arte del Frigimelica: chè la quasi assoluta nudità delle facciate e l'eccessivo allungamento marcato dalle lesene, sembrano quasi riportarci all'epoca moderna, anzichè ad un modello d'avanzato stile barocco. Ma il contrasto si andrà forse chiarendo, ove si pensi che il Frigimelica si trovava di fronte a imposizioni precise di economia e di tempo (ricordiamo del resto la bella semplificazione del S. Giovanni Battista a Modena), e che all'interno ove per aver costruito con materiale di « finto marmo bianco », cioè di legno, l'architetto si servì di mezzi più economici, la sua fantasia potè maggiormente manifestarsi,

creando un'opera organica, ossequiente ancora alle regole antiche, ma improntata a certo movimento, a certa vivezza di particolari.

L'interno della Biblioteca fu ideato secondo il modello di quegli « oeci egizi » di cui parla Vitruvio nel quanto Libro della sua Architettura.

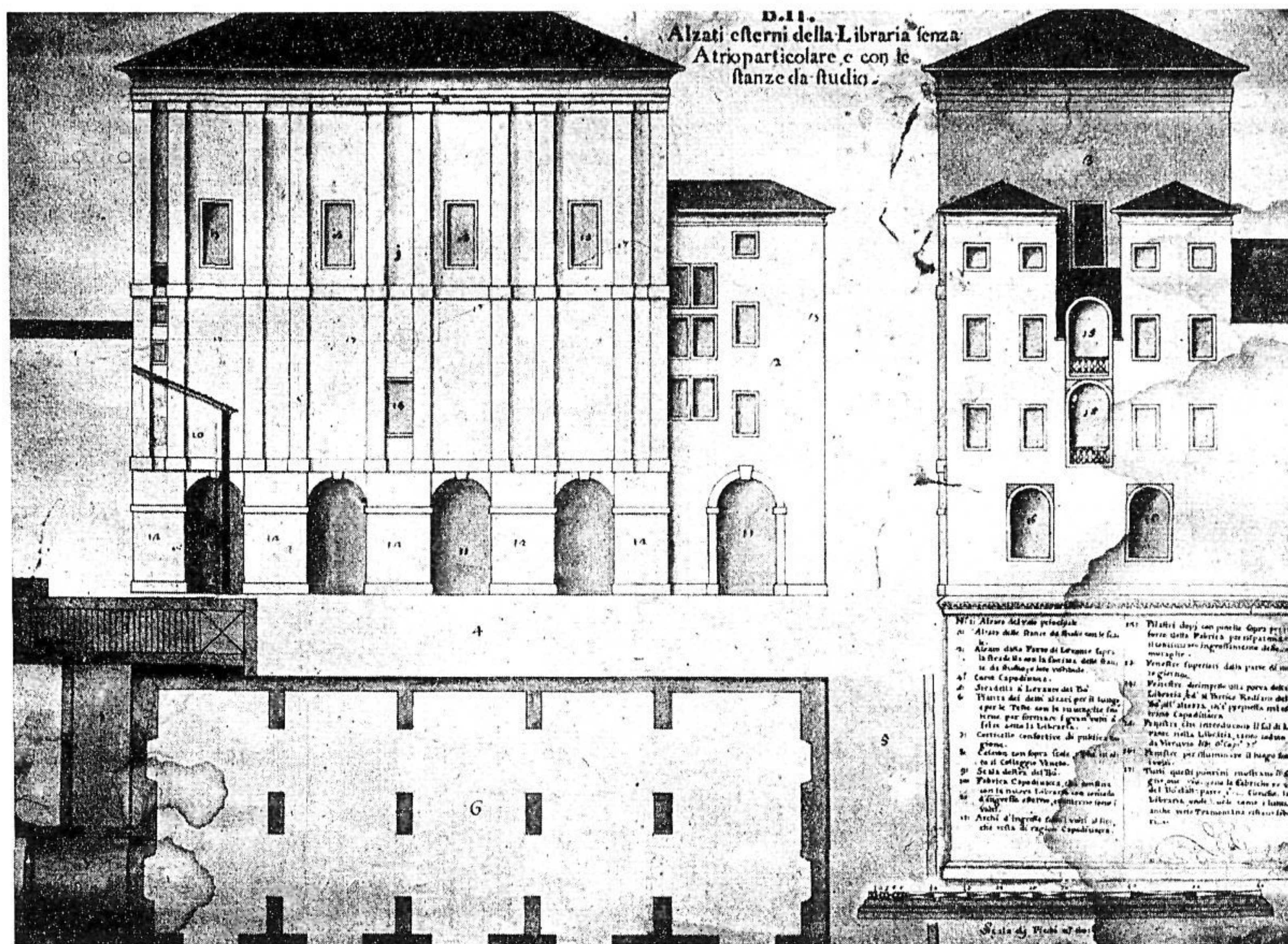


FIG. 44 - G. FRIGIMELICA - PADOVA - ARCHIVIO UNIVERSIT. - PROGETTO PER LA LIBRERIA TUROLA

Gli oeci egizi — secondo la spiegazione dello stesso autore — erano costituiti da una grande sala divisa in tre parti da file di colonne architravate e sormontate da un secondo ordine inferiore nel quale si aprivano le finestre. L'architrave era congiunto alle pareti laterali da un ballatoio che girava allo scoperto, terminato da una balaustrata.

L'idea di Vitruvio fu appunto ripresa nel progetto per la Biblioteca dal Frigimelica: il quale, nell'ampia relazione che ne diede ai Ri-

formatori, riconobbe di averla tratta dal « principe degli Architetti » ma, rivendicando la stessa originalità che s'era attribuito Palladio nella costruzione del Teatro Olimpico, affermò di aver modificato alquanto il concetto informatore, « adattandolo opportunamente al sito e all'occorrenza ». Egli ridusse infatti il corridoio esterno a galleria interna per riporvi gli scaffali: e « perchè molti libri potessero essere contenuti nella Biblioteca », introdusse una seconda galleria (e quindi un terzo ordine di pilastri). A tale scopo dovette aumentare il limite dell'alzato proposto dal Margutti e già accettato dalla commissione: il che fece rilevare anche nelle didascalie alle sue tavole. Ma questa trasformazione, non nuocendo per nulla alle proporzioni consigliate da Vitruvio, avrebbe permesso lo sfruttamento d'una maggiore quantità di spazio e avrebbe quindi reso ancor più pratica la funzione della grande sala. Sempre allo scopo di meglio sfruttare lo spazio, l'artista aumentò il numero degli scaffali, sostituendoli anche alle nicchie e alle statue nel piano inferiore.

Tutto questo progetto, descritto minutamente nella spiegazione del Frigimelica, appare chiarissimo nella tavola B III (fig. 45) su accennata, dove gli armadi, divisi fra loro dai pilastri e prospicienti i ballatoi sono artisticamente e variamente ornati: al primo piano da semplici cornici destinate a reggere « cartelloni e bassorilievi eruditi », al secondo da archi chiusi con medaglioni, al terzo da archi aperti, reggenti mensole nel mezzo: mentre, a terminazione del secondo ballatoio, appaiono alcune statue, « alla foggia con cui gli antichi terminavano i colonnati de' loro Anfiteatri e de' loro Archi ». Nell'ordine superiore sta una fila di finestre alternate agli armadi, atte a consentire ottima illuminazione alla sala.

Nel disegno B III, ideato senza l'atrio e con le sale da studio, oltre la porta di Levante un vestibolo dà adito agli stanzini per le scale: i quali da una parte introducono ai differenti ordini d'armadi, dall'altra alle stanze distribuite in tre piani, in modo che « ogni ordine d'armari, piano, mezzano, superiore » abbia « un luogo per parte da studiare ».

Manca la soluzione interna dell'atrio, contenuta nella tavola A III oggi perduta; ma un'idea ne conserva un disegno particolare esistente

oggi all'Archivio dei Frari a Venezia: eseguito forse in epoca più tarda, ma inteso a riprodurre per l'atrio le forme volute dal Frigimelica. (fig. 46). Esso rappresenta una porta, fiancheggiata da paraste doriche posanti su brevissimo zoccolo e da due semplici finestre rettangolari. Sopra porta e finestre corre un fregio composto di motivi classici alter-

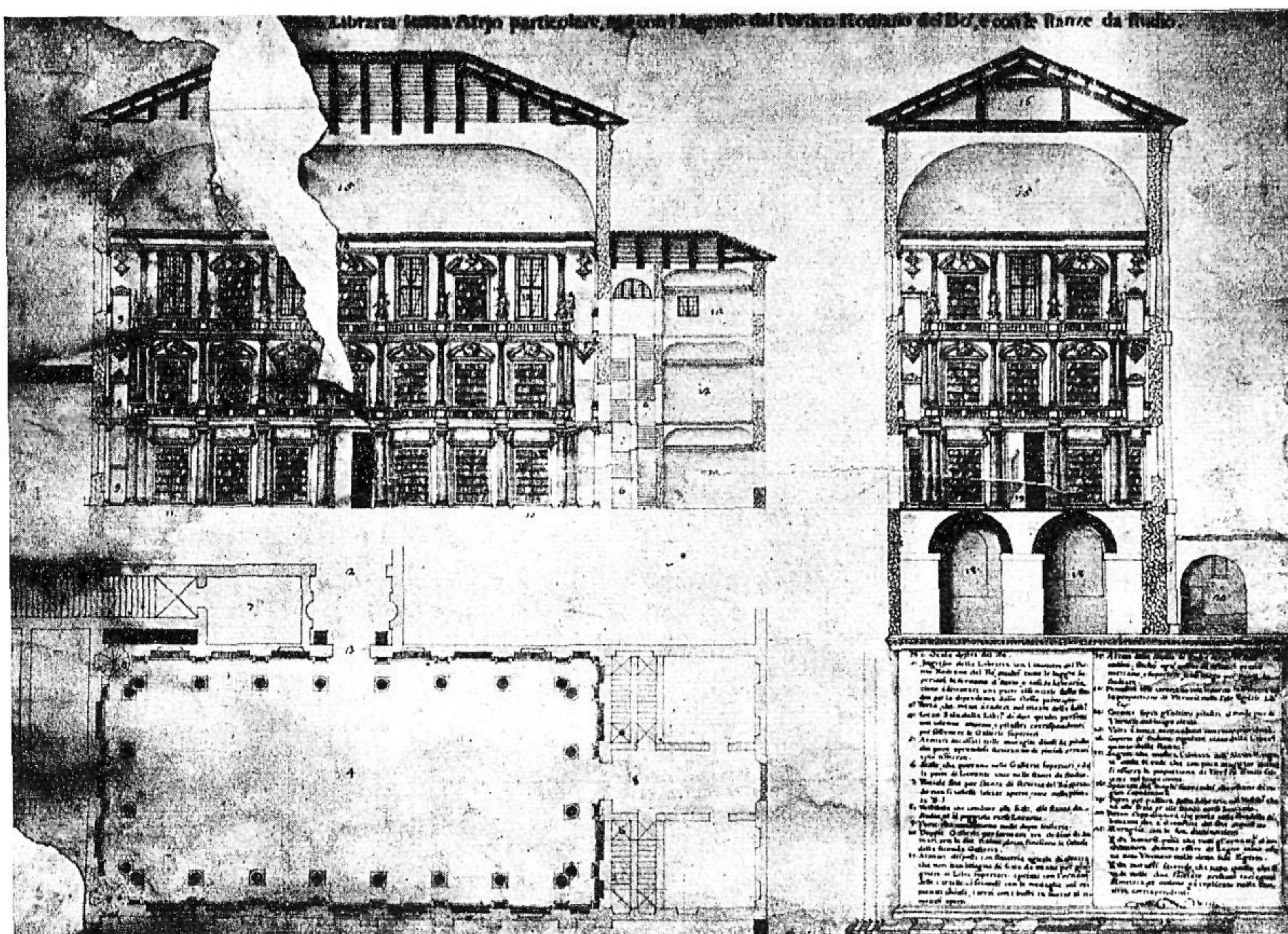


FIG. 45 - G. FRIGIMELICA - PADOVA - ARCHIVIO UNIVERSIT. - PROGETTO PER LA LIBRERIA TUROLA

nati a stemmi nobiliari⁴³ e interrotto al centro da una lastra « per iscrizioni ». Ai lati delle finestre, verso il margine del foglio si intravede il principio di due altre paraste — segno di una continuazione del motivo — mentre, oltre il fregio si scorge l'inizio dello zoccolo atto a sostenere l'ordine minore di paraste, secondo il disegno della sala fe-

⁴³ cfr. Documenti, pag. 168.

delmente riprodotto nell'atrio. L'insieme doveva essere costruito, come accennai, per la maggior parte di legno lavorato a finto marmo bianco. L'effetto della sala — se il progetto fosse stato applicato — oltre alla grande praticità che le veniva dalla buona illuminazione, sarebbe stato di grande decoro ed eleganza: e di ciò era più che persuaso l'architetto quando caldeggiava e chiariva la sua proposta: « un tal composto sarebbe antico nell'origine, novissimo nella composizione, sicchè distinguerebbe codesta Pubblica Libreria dalle Claustrali e da ogni altra d'Europa ».

Dalla spiegazione del Frigimelica appare anche chiara l'intenzione di usare nell'interno della Biblioteca uno stile più ricco e nobile di quello dell'architettura esterna. « Anche gli antichi — dice l'architetto — solevano adornare in modo migliore gli interni delle loro sale ». E del resto come comportare una sproporzione stilistica troppo notevole fra il cortile del Bò che avrebbe dovuto essere atrio ed ingresso alla Libreria, e la stessa sala?

Se dunque all'esterno l'architettura — anche in grazia alla posizione secondaria della facciata, era stata limitata al puro necessario, era ben giusto che l'interno fosse maggiormente curato e trattato con senso, oltre che pratico, artistico. E possiamo dire che qui l'architetto delle ricche costruzioni di Stra e di Venezia mostri d'essere coerente al suo stile. Il grande vano della Libreria, distribuito simmetricamente ed armonicamente, ma arrivato nella grazia degli ornamenti e dei particolari, ci appare buon esempio di quello stile barocco veneto che fu caratteristica del Frigimelica e che distinse questo architetto dal novero degli artisti veneti contemporanei. Questa ricchezza di ornamenti e questa libertà d'interpretazione delle regole antiche fu cagione anzi di critiche e di commenti sfavorevoli all'opera A: ⁴⁴ dovuti più che altro al preconconcetto iniziale dagli scrittori del periodo neoclassico, per

⁴⁴ Altra critica che il Selvatico muove al Frigimelica nella descrizione della Libreria è quella di aver attinto, secondo il suo gusto per l'arte francese, anzichè all'interpretazione paladiana di Vitruvio, a quella meno corretta dell'architetto francese François Perrault (cfr. *Selv. Archit. pad., cit., pag. 10*).

i quali già sembrava licenziosa ed ardita l'espressione di uno stile sostanzialmente ancora così sobrio.

Invece fu proprio merito del Frigimelica — e questo dà in certo modo ragione della sua vittoria sul progetto Margutti, esteticamente forse superiore al suo — di aver saputo temperare la necessaria se-

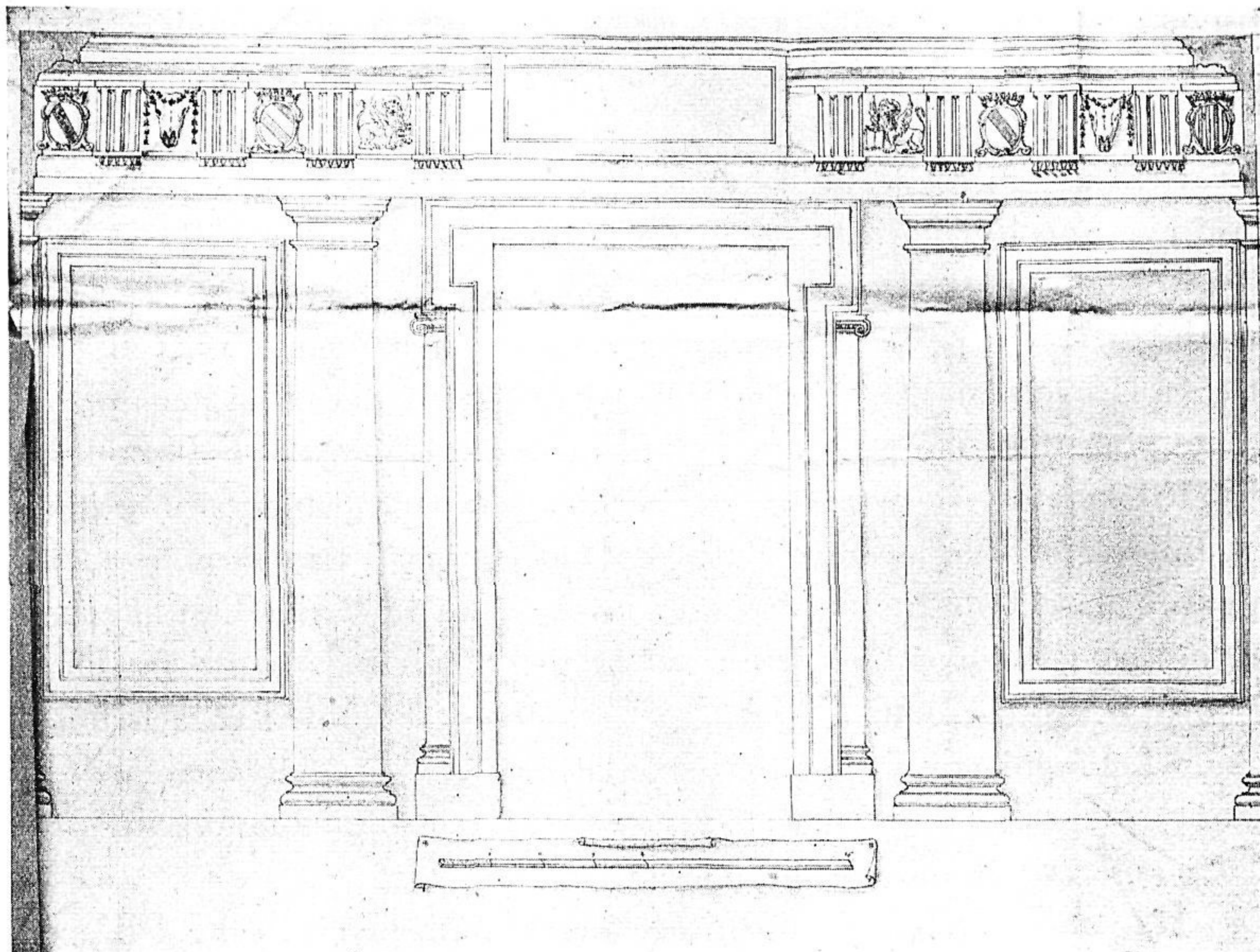


FIG. 46 - G. FRIGIMELICA (?) - VENEZIA, ARCHIVIO DEI FRARI - PROGETTO PER LA LIBRERIA DI PADOVA

FIorentini

verità dell'ambiente con una notevole fantasia e vivacità: rimanendo personale nello stile, anche dove limitazioni esterne non indifferenti sembravano ostacolare le sue possibilità.

Come accennai, al progetto senza l'atrio si preferì quello con l'atrio e la costruzione si iniziò con quell'indirizzo. Pareva da principio che i lavori procedessero con ritmo celere e che i risultati fossero sod-

disfacenti. Il Senato Veneto se ne mostrava contento e non trascurava occasione per esprimere le più ampie lodi all'architetto.⁴⁵ Nel Febbraio 1719 già eran terminate le fondamenta, nel Giugno era inalzata la facciata fino all'altezza del primo piano dello Studio.⁴⁶ Ma da allora si rallentò notevolmente la costruzione. Le spese per la fabbrica erano gravi e continue e la cassa dello studio non era in grado di continuare ad affrontarle. Il Frigimelica, che per la sua maniera troppo sbrigativa e personale di agire, non si trovava mai pienamente d'accordo con gli altri due Deputati,⁴⁷ era d'altra parte distratto da nuovi incarichi che richiedevano molta della sua attenzione: già infatti i Pisani avevano iniziato con lui le trattative per la famosa Villa di Stra e per i restauri al Palazzo di Venezia. I lavori procedettero così con ritmo assai più calmo per altri due anni, quando nel Maggio 1721 il Frigimelica ricevette dalla Corte di Modena l'invito di recarvisi per due anni come precettore del principe Gianfederico. Ottenuto nel Febbraio 1722 dai Riformatori il permesso di lasciare temporaneamente il posto di Bibliotecario, l'architetto partiva da Padova dove non sarebbe tornato mai più, lasciando tuttora sospesi i lavori della Libreria. Egli affermava sì, nel congedarsi dallo Studio, che l'opera avrebbe potuto facilmente seguire il suo corso anche durante l'assenza dell'autore: chiarissimi essendo i disegni con le spiegazioni allegate, e operai di singolare diligenza, per es. il noto discepolo Giovanni Gloria, restando sul posto per cooperare al felice compimento dell'impresa.⁴⁸

Ma come avrebbe potuto procedere lontana dagli occhi dell'architetto un'opera che già in sua presenza così faticosamente avanzava?

La commissione di Deputati rimase costituita dai due soli membri Poleni e Bombardini, al quale ultimo, che venne a morire nel 1726, fu sostituito in quell'anno il pubblico professori Giovanni Battista Morgagni. Si facevano inchieste sui lavori, si sorvegliava il personale, si

⁴⁵ cfr. Docum. pag. 169 e segg.

⁴⁶ cfr. Docum. pag. 166 e segg.

⁴⁷ cfr. Docum. pag. 167 e segg.

⁴⁸ cfr. Docum. pagg. 166, 167.

pagavano le polizze agli operai. Nell'anno 1724, secondo informazioni date dal Tentori, pubblico perito e addetto principale all'esecuzione del progetto, già era compiuto il porticato inferiore e s'erano iniziati i lavori per l'interno della grande sala: nell'atrio poi s'andavano eseguendo alcuni particolari, come le due finte porte laterali in pietra

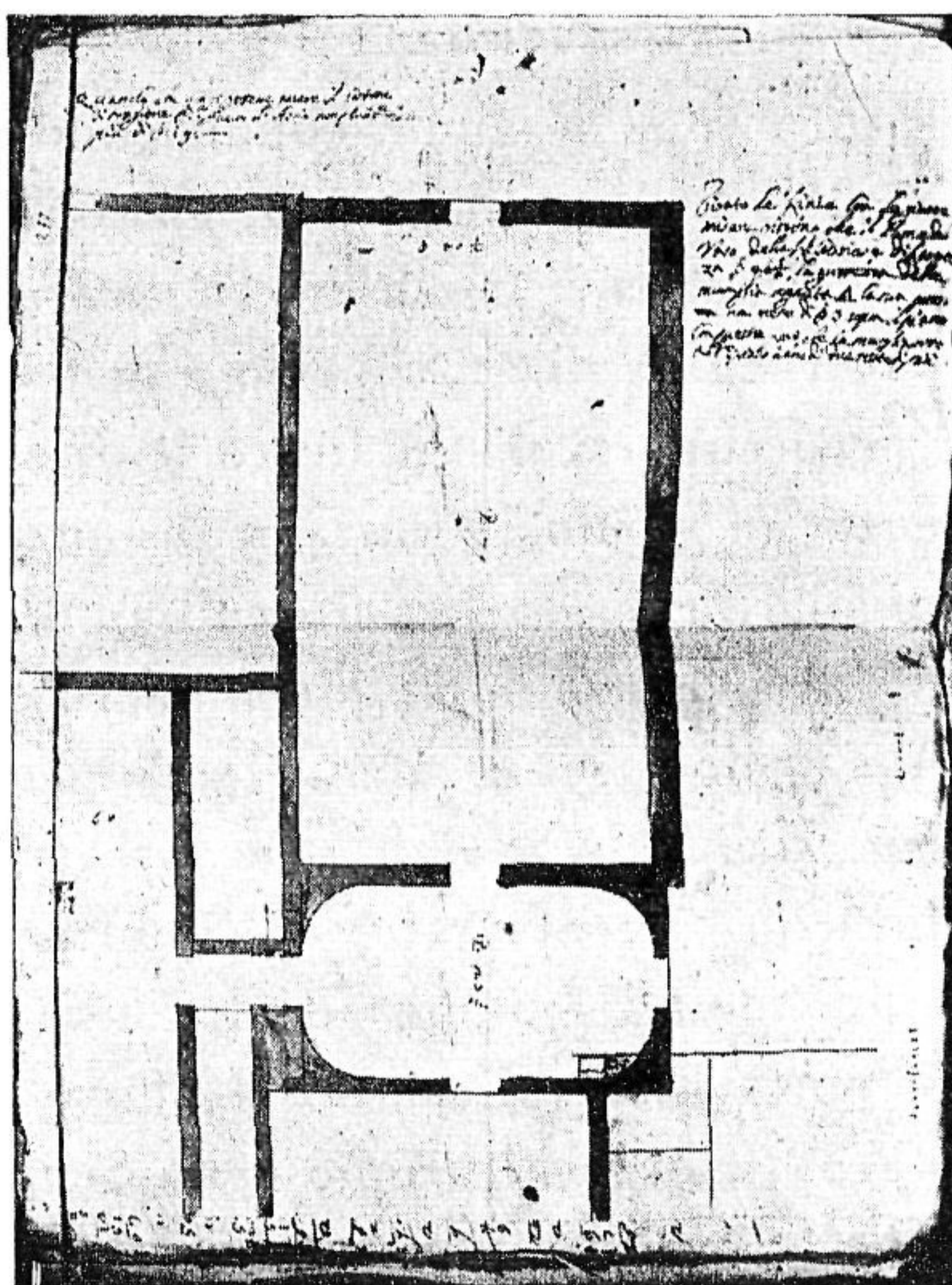


FIG. 47 - PADOVA - ARCH. COMUNALE, DISEGNO DEL TENTORI PER UNA NUOVA PIANTA DELLA LIBRERIA GIORDANI

d'Istria con cornice spezzata e semicolonna emergente tra lo zoccolo e la cornice, conservate fino allo scorso anno nell'ex aula di Fisica Sperimentale e corrispondenti perfettamente al disegno particolare dell'atrio cui dianzi accennavo.⁴⁹

A tal punto la costruzione secondo il progetto Frigimelica dovette restare effettivamente sospesa. La cassa dello Studio si trovava in dif-

⁴⁹ cfr. Documenti, pag. 168.

ficoltà sempre maggiori. Il Tentori, chiamato a compiere i lavori su proprio disegno, che semplificasse alquanto il progetto primitivo, ne tentò la modificazione, riducendo ad ovale la forma dell'atrio — secondo la vecchia idea del Margutti — e semplificando notevolmente gli ornamenti dell'interno (fig. 47). Ma invitato a far varie perizie sulle eventuali spese occorrenti all'esecuzione, dichiarò una somma sempre troppo forte.

Si tergiversò ancora qualche anno, conducendo innanzi la fabbrica con estrema lentezza: finalmente, nel 1730, visto che quanto s'era fino ad allora costruito cominciava a deperire, si incaricò il Tentori stesso di provvedere alla costruzione di un coperto e di terminare alla meglio i lavori, senza più preoccuparsi di applicare il disegno primitivo.

La fabbrica venne ad assumere così, in sostanza, l'aspetto dell'insipido edificio rettangolare che sorgeva fino all'anno scorso sul lato sud del cortiletto Capodivacca, con finestre più numerose, aperte nel primo oltre che nel secondo ordine, senza alcuna scompartitura di paraste e senza differenza alcuna tra l'alzato dell'atrio e il corpo principale. Col tempo, il portico inferiore fu otturato, e l'interno della costruzione, suddiviso in più vani, venne destinato ad altri usi.

Già nel 1734 si parlava di collocare nel nuovo edificio il « Museo Vallisnieri »; e nel 1739, con l'istituzione della Scuola di Fisica Sperimentale, al Poleni che la presiedeva furono assegnate per sede proprio quelle stanze della Pubblica Libreria che si erano dovute infelicemente abbandonare.

La Biblioteca Universitaria conservava così la sua antica sede in Piazza del Capitano, dove sarebbe rimasta ancora per lunghi anni, ampliata già nel Settecento⁵⁰ e modificata poi via via attraverso il sec. XIX con l'acquisto di fabbriche adiacenti, per il continuo affluire di volumi manoscritti e stampati provenienti da doni o lasciti o dall'incorporazione di Librerie di monasteri soppressi.

Ma al principio del nostro secolo, diventando quest'antica sede più che mai inadatta ed impari alle esigenze sempre crescenti degli studi e

⁵⁰ cfr. A. FAVARO - L'Università di Padova.

degli studiosi, fu necessario riprendere l'idea che già s'era affacciata e aveva incominciato a realizzarsi all'epoca del Frigimelica: di costruire appositamente dalle fondamenta un edificio atto ad accogliere esclusivamente la Biblioteca Universitaria.

Iniziato nell'Ottobre del 1906 e compiuto in circa tre anni, il nuovo edificio, ampia e comoda sede di studio in posizione prossima al Palazzo Centrale dell'Università, realizza finalmente quell'aspirazione che fin da epoca lontana avevano avuta i Rettori dello Studio e che, se non s'era potuta realizzare, aveva tuttavia sagacemente percorso un'istituzione di così vasta e profonda utilità, di così singolare importanza.

— 1940.

MARIA ZACCARIA

APPENDICE

I. DOCUMENTI SUL FRIGIMELICA

I

ATTO DI NASCITA

Sacrestia del Duomo di Padova - Registro sec. XVII (1653 Genaro) — Gierolimo Domenico (et) Antonio figliolo dell'Ill.mo sig.r Antonio Frigimelica e dell'Ill.ma Sig.ra Giulia sua moglie è stato batt.o da me D. Giovanni Carraro in casa per necessità — per compadre l'Il.lmo et Rev.mo sig.r Marsilio Papafava — sotto il Domo sono state fatte le altre cerimonie. Compadri sono stati l'Ill.mo sig.r Marin Sagredo nobile veneto e l'Ill.mo sig.r Francesco Cavaliere Grimaldi Genovese per nome dell'Ill.mo sig.r Gio. Giacomo Brignolo Genovese — nacque adì 10 Genaro a hore 12.

II

NOTIZIE SULLA FAMIGLIA DEL FRIGIMELICA

Esse si ricavano in gran parte dai volumi dell'Archivio Frigimelica-Selvatico, depositati presso l'*Archivio Comunale di Padova*.

Il N. 65, ove si trovano i *Testamenti*, ci dà notizie sulle persone degli zii del Frigimelica, Girolamo il Vecchio professore allo Studio di Padova, e Anna Alvarotti sua moglie, sposa in prime nozze a un *Roberti* il cui cognome fu per disposizione testamentaria della stessa Alvarotti, aggiunto al primitivo cognome della famiglia.

Il N. 65 porta il contratto di matrimonio fra Gerol. Frigimelica e Chiaretta Zacco, prima moglie dell'architetto.

Il N. 128 porta il contratto del secondo matrimonio del Frigimelica, con la nobil donna veronese Maddalena Falier.

Il N. 404 ci informa delle cariche sostenute dai più notevoli membri della famiglia Frigimelica.

Ai N.N. 218-407-489 appartengono numerosissimi documenti riguardanti le questioni familiari di Girolamo e le sue liti con la madre, col fratello, coi figlioli. *Il N. 407* in partico-

lare contiene un'abbondante raccolta di lettere di Girolamo a familiari, amici, agenti di affari: molte di esse ci parlano distesamente del soggiorno dell'architetto a Modena.

Il N. 65 già citato porta anche il *Testamento* di Girolamo Frigimelica, con ampie spiegazioni sulla natura delle sue questioni familiari, con notizie particolari sulla sua vita, con allusioni dirette all'attività di architetto.

III

DOCUMENTI SUL PALAZZO FRIGIMELICA A PONTE DE' TADI

Essi si trovano in alcuni volumi dell'Archivio privato Frigimelica e dell'Archivio Notarile di Padova.

Il Testamento di Francesco Frigimelica q.m Giacomo (1349) ci informa che già in quell'epoca la famiglia possedeva la casa al Ponte Tadi. Un livello del 1453 informa dell'acquisto da parte di Paolo Frigimelica q.m Giacomo di una casa « parte de muro e parte di legname ... con corte orto teraza posoposta in Padova in contrà del Ponte di Tà dentro » esistente presso la prima dimora dei Frigimelica.

Il testamento di Girol. Frigim. il Vecchio (Arch. priv. Frigim. N. 128) parla espressamente dell'opera svolta da lui nella ricostruzione del Palazzo [già sistemato nel '500 da Francesco Frigimelica]: « e perchè nella mia casa di Padova ho speso in più volte ottomila ducati in circa, in stabilirla come al presente da molti viene comendata ..., imploro coi più riverenti e più devoti spiriti del cuore la pietà, la bontà generosa del mio adorato elementissimo Principe, se alcuno in questa casa depravasse ne' costumi, degenerasse con l'opere del sangue dal cognome Frigimelica ... imploro se mai cadesse disgratia sì grande, in questo caso che sia castigato in merito il rio, ma per memoria del mio attuale incessante servizio ... che le mie sudette case in Padova e in Villa di Brugine a castigo di qualunque delitto o per qualunque altra causa mai siano demolite, ma conservate sempre intatte à comodo degli heredi e successori a me — ornamento della città e per esempio grande agli altri principi di conservare affettuosa memoria d'un suddito che vorrebbe essere quello che desidera essere, non quello che veramente io sono, per maggiormente servire e più habilitarmi alla gratia preggiatissima della Pubblica Maestà ».

Il N. 426 (*Giornale di casa Frigimelica*) contiene continue annotazioni di spese per « murari, marengoni, fabbri; calzina legname ecc. » compiute negli anni 1668-1669. Il che concorda col Testamento di Girolamo il Vecchio e con la lapide citata dal Selvatico nel ms. sul Frigimelica:

« Haec quam spectas viator in aede maiorum aemulator et heres co. Hieronymus Frigimelica Robertus mente aequavit atque ampliavit avorum. Quod cumque senseris intelliges illud uno eodemque conatu se et Nepotes et Avos Magnifice commendasse » (A. MDCLXIX).

Al N. 218 una « *Scrittura con conversi del Sig. Co. Girol. Padre* », ci parla di « denaro impiegato nella fabbrica del Palazzo di Padova ... per maggior comodo et ornamento del me-

desmo » (11 nov. 1720). Questa scrittura si riferisce evidentemente alle successive modificazioni introdotte da Gerol. Frigimelica il Giovane (il Vecchio non fu mai *padre*) ed è chiarita da una Perizia di Ant. Ruberti (10 febr. 1733) in cui si parla di « miglioramenti fatti fare parte dal Sig. G. Frigimelica senior e parte dal Sig. Girolamo giunior ». (N. 410; *inventari perizie e stime*).

Ma che la parte più notevole dei lavori spettasse al Co. zio è confermato da un documento dell'*Archivio Notarile di Padova* redatto dal perito Fr. Vincenzo Pasini (Libro delle Perizie di F. V. P. N. 6424):

« Laus Deo 8 luglio 1684 in Pad.e - Peritia di stima fatta da me Fr. Vincenzo Pasini Perito e Proto Pub.co di Pad.va di tutti li miglioramenti fatti dal Nob. Co. Sig. Prof. Gerolamo Ruberti Frezimeliga nella sua casa dove abita al presente il Sig.r Co. Girolimo suo nipote ... Da me benissimo osservato il sito e stato ... che si atrovano la sud.a casa avanti che fosse fabricato e veduto che li miglioramenti fatti sono di utile alla soprad.a casa, mentre nel stato che essa si atrovava vi era di necessità il fabricarvi mentre era in buona parte inabitabile, e veduto esser stato fatto molte fatture di muri solari coperti soffiti porte scale et altre diverse fatture ... dico che tutti li sopradetti miglioramenti [possono valere] ducati mille e seicento.

« Avertendo che vi è molte fatture fatte per abelimenti che sono stuchi statue et altro, le quali dame non son stimate e comprese nella sud.ha stima ». [Segue una lista dettagliata delle varie fatture, col calcolo della spesa; fra l'altro si nominano:

« portoni di nanto a volto; 3 portoni con quatro colon a cornice; colone della scala; pilastri di deta; pilastri in sala di sopra; pilastri di costosa a bugne N. 13 con base e capitelo; portone della scala; due pilastri con due altre colone a bugna, volta sopra di costosa; scala larga p.di 8 1/2 di scalini 32; pilastri di costosa alla scala 15 con capitelo e base; pilastri in sala nanto 16; adornamenti con quatro nicchie in sala; cornison del palazzo »].

Una perizia simile, ma senza il minuzioso elenco, è riportata anche in *Arch. fam. Frigim. N. 147*, dove si trovano parecchie altre notizie sulle varie fasi di costruzione del palazzo.

Finalmente, il N. 473 dell'*Arch. Frig.* (*Libro delle Spese per il Restauro del Palazzo*) ci informa delle ultime modificazioni compiute da Ant. Frigimelica nel 1777 anno in cui fu costruita anche una Prospettiva in fondo al giardino.

IV

DOCUMENTI SUL DUOMO DI ROVIGO

Consistono in numerose polizze contenute in: *Miscellanea di Carte e Documenti per la Fabbrica del Duomo di Rovigo*, ms. *Silvestriana N. 442* e *Conto delle spese fatte per la fabbrica del Duomo di Rovigo* ms. *Silvestriana N. 8-5*; presso la *Biblioteca dei Concordi di Rovigo*. E contengono atti di pagamento, descrizioni di fatture e materiale impiegato nella costruzione, tra gli anni 1696-1740.

V

DOCUMENTI SUL PROGETTO PER LA FACCIATA DEL DUOMO DI PADOVA

Appartengono all'*Archivio Notarile di Padova* e consistono in alcune perizie del Proto Francesco Tentori (voll. IV e VII) sulle modificazioni della facciata e del Vestibolo. In data 26 nov. 1707 (vol. IV) il Tentori dice di presentare « un modello delle cose che restano a fare nella Cattedrale », [fra cui, al n. 6] un « vestibulo il quale forma bell' ingresso e si cava il sito per la scala che condurrà sopra le voltature della chiesa ».

In data 1708 aggiunge: « Sarà più che necessario farvi N. 6 archi, cioè che ogni cappella abbia di micontro il suo arco, e nel fine delli sei archi sudetti componesi un Vestibulo *come dalla pianta e Modelo*, che dalle parti laterali s'entra nel medemo, che con questa maniera darebbe pretioso e comodo ingresso nel quale vestibulo si potrà componervi « un andito » in « gresso che condurrà nella mezzaria del Battisterio. Oltre questo comodo si potrà levare un « sito per le scale, che servirebbe per salire sopra li volti delle cappelle laterali, come si può « comprendere *dalla pianta* »

In data 1716 il Tentori, in mezzo alle molte perizie per lavori di fabbrica del Duomo parla di « facciata e voltature » (Arch. notar. di Pad. Franc. Tint. Vol. VII).

VI

DOCUMENTI SU PALAZZO PISANI E VILLA PISANI

Alcune notizie sulla famiglia Pisani si trovano all'*Archivio del Museo Correr di Venezia* (Cod. Cicogna 34-26 II); ma i documenti più interessanti sono all'*Archivio Comunale di Padova* (*Racc. priv. Frigimelica*). Il N. 218 oltre a svariati accenni a rapporti del Frigimelica coi Pisani contiene una lettera ove si parla diffusamente delle grandiose opere intraprese per quei nobili veneti.

« A di 21 Luglio 1721 in Venetia.

« L' ill.me ed Ecc.mo S. Almorò Pisani fu del Ecc.mo S. Franco si è degnato valersi da « alcuni anni in qua della mia casa di Padova posta dietro al Domo, ove è la mia ordinaria « abitazione, pei diversi usi concernenti alle magnifiche cose delle sue sontuose fabbriche sì « di Stra che di Venetia; io mi sono sempre honorato di questo favore et ho desiderato che « continui per tutto il tempo di mia vita. Ora occorre che io debba partire per la Corte di « Modena, secondo la permissione clementissima dell'Ecc.mo Senato, di recarmi per due anni « all' ubbidienza di quella serenissima altezza; conosco esser di servitio notabile alle disposi- « tioni della sud.a Camera che la mia casa resti assegnata al suo arbitrio; in questa vi sono « vari modelli, molti disegni, materiali ed altro che servono per le operationi presenti e ven- « ture a Stra et in Venetia; in questá si lavorano da intagliatori e falegnami alcune opere di « Cupole e Prospetive destinate nel suo giardino et se ne dovevano disporre delle altre forse « maggiori; in questa si devono raccogliere gli Operarij tutti a conferenza per la buona dire-

« tione dei travagli loro importanti e per ricevere i viglietti di pagamento di loro giornate
« et altre occorrenze dal Paleotti mio agente assegnato da S. E. a tal funzione in cargo mio.

« Ciò stante, prima della mia partenza già imminente, sono in obbligo di dichiarare nella
« forma più autentica che mi sono inteso col soprad.o Ecc.mo S.r Almorò ad effetto che per
« gli avvenuti due anni dalla mia assenza da questi paesi, resta la soprad.a mia casa domini-
« cale disposta al serpitio di S. E. e si intenda in virtù delle nostre intelligenze per tutto il
« tempo delli due anni di ragione di valersene come più le parerà e piacerà sì per lavori per
« radunanze di Operarij e per qualunqu altro uso ed arbitrio di S. E. transferendo in lui per
« d.o tempo l'intiero dominio d'ogni parte della soprad.a casa, da servirsene come potrei fare
« io med.mo in forma tale ch da alcuno non possa esserli impedito

.

« E questa mia privata scrittura debba aver vigore come se fosse fatta per mano di pub-
« blico notaro di questa città. Sotto obligatione in forma et per sua validità maggiore sarà
« sottoscritta da me e due testimoni ed in Publico contrassegno di questo contratto sarà espo-
« sta sopra la porta principale del cortile di d.a Casa.

« E in fede di che

« Io Gierolamo Frigimelica Roberti ho steso la qui presente tutta di mia mano

« Io Iseppo Farmetta qui presente e testimonio

« Io Antonio Crivelari qui presente e testimonio ».

Il N. 528 contiene esclusivamente i mandati di pagamento e le polizze relative ai lavori per la Villa Pisani di Stra (dal Febbraio 1720 al 18 Aprile 1721).

VII

Alla Biblioteca Comunale di Padova è finalmente conservato un manoscritto in data 1823 (segnato CM860) composto da Pietro Selvatico Estense, contenente un'ampia se non abbastanza precisa notizia sulla vita e sulle opere di Girolamo Frigimelica.

II. DOCUMENTI INTORNO ALLA BIBLIOTECA

Essi si trovano per la maggior parte nell'Antico Archivio dell'Università di Padova e all'Archivio dei Frari a Venezia, e in quantità tale da non potere dare il testo completo se non dei principali. Documenti interessanti si trovano anche all'Archivio Notarile e alla Biblioteca Comunale di Padova.

VENEZIA - ARCHIVIO DEI FRARI - *Filza dei Riformatori dello Studio di Padova* - Busta 514. - Questa busta contiene quasi esclusivamente documenti interessanti la fabbrica della Pubblica Libreria:

Avzitutto una *relazione anonima* che informa sommariamente delle vicende della Libreria, dalla sua istituzione fino alla metà del sec. XVIII; poi molti altri documenti particolari.

In data 5 Ottobre 1716 troviamo accordi dei Riformatori dello Studio col Conte Capodivacca per la demolizione di alcune fabbriche sul luogo della erigenda Libreria.

Il 20 Maggio 1717 Domenico Margutti si porta « sopra luogo alle fabbriche distrutte per erigere la Publica Libreria per lo Studio », e fa una stima del materiale vecchio proveniente dalle demolizioni Capodivacca.

Il 18 Agosto 1717 lo stesso Margutti presenta ai Riformatori dello Studio la seguente relazione:

« Ill.mi ed Ecc.mi N.li Riformatori dello Studio di Padova.

« Havuto l'onore distinto de' venerati comandi delle E.E. V.V. perchè dovessi concepire « ed esporre in disegno il mio pensiero per erigere una Publica Libreria sopra il fondo acquistato dal S.r Conte Capodivacca, amnesso al Bue di Padova, in lunghezza di p.di 108, in « larghezza di p.di 40 in c.a, nel quale fondo riservandosi il S.r Conte sud.o l'uso e comodo « delli luochi terreni, viene a cadere la Libreria superiormente al primo piano delle Scuole « Pubbliche dello Studio del Bue; sopra questa idea prodotta dalla sterilità del mio ingegno, « umilio due piante di disegni, formate sopra le misure consegnatemi del Fondo e che riguardano la sussistenza e decoro della Fabbrica con il riflesso di chi la erige e del luogo « in cui deve essere erretta...

« da una prima pianta terrena segnata A ho formato cinque luochi, quattro sotto il piano « della Libreria, ripartiti ugualmente di p.di 18 in c.a di luse, dritti con tresse de muro, « quali potrieno anche servire di sicurezza alla muraglia vecchia delle scole di già aperte a « causa delle fondam.te deboli. Sopra queste tresse di muro doveranno esser formati volti di « cotto che stabiliranno il piano della Libreria, con quattro archi o Portoni che entreranno « in d.ti luochi terreni e che serviranno al comodo et uso riservatosi dal sud.o S.r Conte. Il « quinto luoco sarà quello sotto l'Atrio, nel quale, per esservi una larghezza di c.a p.di 28 « hò formato quattro pilastroni con suoi mezi pilastri, con idea di formarvi sopra di questi « Archi di cotto per l'Atrio. L' ingresso in questo luoco sarà per una sola porta e vi saranno « li suoi balconi per lume; e questo luoco pure come terreno resta a dispositione del S.r Co. « sopradetto.

« Nella seconda pianta, segnata B, vi è delineata la grandezza del Vaso della Libreria. di « lunghezza di p.di 76, larga p.di 40; e l'Atrio in forma ovale di lunghezza di p.di 38, largo « p.di 28.

« In questo per ornamento vi saranno due portoni e due pergoli con Fori eguali che ri- « monteranno li Portoni, ornati con colonne di due terzi, tra le quali vi sarà un riparto di « pilastri di o° 6 di rilievo, con quattro Nicchi per statue e quattro riquadri per iscrizioni. in « caso volessero farne. Il tutto d'ordine corintio, volti di cotto riquadrati e con sfondo nel « mezzo dà porsi quadro di pittura. Avrei nel mezzo di detto vaso, dello sfondo formato un « Feral con Fori per ricevere dal cielo lume maggiore all'Atrio stesso; ma fatto riflesso al di- « spendio, lo ho solo finto di lapis et ho sospeso il delinearlo, cosa che si potrà sempre fare

« ad ogni comando dell' E.E. V.V., non alterando ciò punto la fabbrica da farsi di d.to Atrio.
« L' ingresso poi di questo Atrio per il quale si passa nel vano della libreria, per quanto è
« stato divisato, deve essere il patto della Scala Maestosa che per un portone largo quanto è
« detto patto, ascende nella Loggia del Bue. Veniva divisato in faccia di questa di far altro
« portone che entrasse nell'Atrio, ma accortomi sopra loco di un considerabile errore che
« succederebbe, come anche di presente il difetto mi scopre, cioè che una colonna della Log-
« gia viene a cadere nel mezzo del Portone che ha da servire d'ingresso a d.o Atrio, ho tra-
« vagliato per levare così notabile difetto e nello stesso tempo procurar più maestoso il Por-
« tone, e potervi introdurre qualche ornamento, essendo troppo ristretto un assai augusto pa-
« to. Che però stimo indispensabile per il decoro della fabbrica e per levar l'inconveniente
« della colonna della loggia che è inalterabile, di restringere p.di 3 in c.a il loco delle Recite
« e ingrandire il Pato della Scala Maestosa e poi trasportare il Portone che entra nella Loggia
« alla metà del Pato, che così venirebbe a cadere il Portone in faccia dell'Intercolunnio e poi
« all'incontro di questo si farebbe il Portone dell'Atrio e manendo un piccolo ingresso fra
« l'Atrio e il Pato, stimerei bene in questo formarvi due Nicchi per statue che decorassero
« ancone l'interno dell'Atrio.

« Dal Disegno segnato C, comprenderanno il spacato di d.o Atrio con gli ornamenti so-
« pra espressi e del Vaso della Libreria. Tutto di tinta giala sarà il loco per poner gli armeri
« per li libri ripartiti dai due ordini; in un primo tutto unito che circonda il Vaso tutto della
« fabbrica e in un secondo ripartito vi ha Balconi nei quali si ascenderà con scalette; e dalla
« parte opposta, dov'è la muraglia delle Scale si faranno gli Armeri stessi e dirimpetto alli
« Balconi Nicchi per pitture e statue. E poichè è stato pattuito con il S.r Conte Capodivacca
« di non far balconi sopra la sua corte facili all'Appoggio, ho quelil delineati sopra il primo
« ordine delli Armeri e per dar maggior luce a vano così vasto, ho formato sopra il primo
« ordine dei Balconi altro ordine di altra Semetriva che venga a cadere nelle Lunette del vol-
« to e che dia maggior Lume al Volto et alla Libreria.

« Il disegno segnato D dimostra la facciata esteriore in Mezzogiorno sopra la corte del
« d.o S.r Conte Capodivacca con volti per entrare nelli lochi terreni e con pilastri che servi-
« ranno per far pezzo di una muraglia di p.di 70 di altezza, senza delli quali bisognerebbe te-
« ner la muraglia assai più grossa, oltre di che serviranno anco d'ornamento. Eteriormente si
« vedranno li Balconi corrispondenti alli interni e con li stessi riparti di pilastri e Pergolo
« nel vano corrispondente al Pato dell'ingresso dell'Atrio; simile facciata di simile ordine
« doverà farsi sopra la strada dalla parte di Levante. Tanto l'una quanto l'altra si potranno
« per minor dispendio far di pietra cotta et anco gli ornamenti delli balconi essendo facciate
« vevoli a resistere alle ingiurie de' tempi..... ».

Il 27 Settembre 1717 il cancelliere dello studio Bartolomeo Sellari informa con la seguen-
te lettera:

« Nell'esame che dai Riff.ri fu fatto de' Disegni del Sig. Marguti vi trovò qualche diffi-
« coltà il procuratore Tiepolo sopra quello che rappresenta la Facciata della Pub.ca Libreria,
« come in quattro ordini, e fu allora che si ocerà di formarne uno nuovo con diversa disposit-

« tione d'Architettura ... Gli ill.mi prof.ri Bombardini e Poleni s'uniranno domani con « l'ill.mo Co: Frigimelica per stabilir la giornata del sopraloco e dell'esame de Disegni del « S.r Marguti ».

Un Sommario degli scritti per la Fabbrica della pubblica Libreria, che giunge fino al 31 Agosto 1732 ci dà notizia delle varie vicende della Biblioteca in quei primi anni:

Nel 1712 un decreto del Senato Veneto stabilisce l'erezione della fabbrica presso il Bo; nel 1717 si fa l'acquisto del fondo. Il 3 Settembre 1717 sono deputati all'assistenza o soprintendenza della Fabbrica Antonio Bombardini e Giovanni Poleni pubblici professori e il Co. Girolamo Frigimelica Roberti bibliotecario; cancelliere, Bartolomeo Sellari.

Il 24 Settembre 1717 i Deputati sono incaricati di esaminare il Disegno Margutti e riferire. Il 30 Settembre 1717 i deputati esaminano il disegno Margutti e cominciano la « disapprovazione di d.o disegno ».

Il 2 Ottobre vien mandato ai Riformatori un « Modeletto » del Frigimelica con uno « scritto firmato dal S.r Conte » dove si propongono modificazione al progetto Margutti.

Il 9 Ottobre 1717 i Riformatori ordinano « habbia a darsi mano [alla fabbrica] sul piano del disegno Marguti ». Si riservano quando sia stabilita la Libreria, di deliberare sopra il trasporto delle Porte delle Scale. Ma in una lettera spedita il 22 Novembre 1717 il progetto Margutti viene nuovamente criticato e il Frigimelica propone nuovi mutamenti.

« Agradi clementemente l'Ecc.mo Magistrato le applicazioni dei Deputati e con lettera « p.mo Xbre 1717 ordinò che si lasciasse da parte il disegno Margutti e che si esibisse altro « disegno » a norma del prescritto da Vitruvio ».

Il 13 Dicembre 1717 si prendono accordi con Fran.co Gazzetto Tagliapietra da Monselice, perchè somministri Macigne per Fond.ti, e con Dom.co Salvagnan altro Tagliapietra. Il 14 Dicembre una lettera degli Ill.mi Dep.ti alla Fabb.ca partecipa che « si va lavorando al disegno a tenor de precetti di Vitruvio ».

Il 3 Gennaio 1718 i Deputati « trasmettono all'Ecc.mo Magistrato » due disegni in cartone. Il 7 Gennaio i Riformatori « accusano la Riceputa delli due sod.ti Disegni ed eccitano i Deputati a spiegare i loro sensi sopra l'uno e l'altro disegno per poi deliberare.

Il 18 Gennaio in una lettera i Deputati Bombardini e Poleni spiegano i loro sensi sopra li due disegni l'uno segnato A con l'Atrio, l'altro segnato B senza l'Atrio e « sostengono per più ragioni più proprio il disegno segnato A con l'Atrio ». Trasmettono insieme « scritta del Sig. Co. Frigimelica » che descrive « ambi li disegni » e sostiene il disegno B senza Atrio. »

Il 21 Gennai i Riformatori « prescielgono il disegno segnato A con l'Atrio »; « comandano che sul piano di d.to Disegno si vadano stabilindo le ulteriori disposizioni per l'incominciamento dell'opera ».

Con lettera del 28 Gennaio i Deputati « avvisano l'Ecc.mo Mag.to come pensano invece di « Modello di ridurre il Disegno in tavole con la più ristretta spesa ». Descrivono quali debbano essere queste tavole « che si conserveranno nella Cancellia Leggista perpetuamente ». Affermano « che si sono esperti per provvedere di calcina, Pietre e Sabbia e che si va impiegando M.ro Fran.co Tintori in figura di Capo Mastro perchè somministri lumi e vantaggi ».

Il 7 Febbraio i Riformatori « replicano la scelta fatta dalle E.E. del disegno A con « l'Atrio ». Escludono espressamente il Modello, per la riduzione del Disegno in Tavole, perchè siano perpetuamente custodite, « e della spesa sia avvisato il Mag.to ».

Il 21 Febbraio i Deputati avvisano che va avandosi il Trasporto dei Disegni in Tavole e ne trasmettono la spesa.

Il 15 Marzo 1718 il Co. Girolamo Frigimelica invia « alli SS.ri Bombardini e Poleni di lui Colleghi una scritta circa la disposizione del disegno A, ad uso facile e durevole in pratica ».

Il 2 Maggio dopo vari altri incitamenti al lavoro, accordi e perizie si pone la prima pietra della Fabbrica.

Da questo giorno incominciano le polizze di pagamento per i lavori.

Il 19 Febbraio 1719 « li fondamenti sono terminati ». L' 8 Giugno i Deputati « avvisano alzata la facciata che guarda la Corte Capod.ca di mezzodì sopra 20 piedi che eguagliano il piano dello Studio, che deve esser quello della Libreria ». « Le Teste di Levante e di Ponente saranno alla metà di tale altezza. Le traverse di dentro per i volti del Pavimento sorgono anch'esse notab.te dal suolo ».

Dopo varie altre lettere concernenti l'avanzamento dei lavori il 26 Maggio 1721 il Sellari scrive ai Deputati Bombardini e Polleni:

« Rillevano i Proc.ri necessario prima che il Co. Frigimelica parta per Modena siano in Libreria consegnati disegni e Modelli esistenti in di lui casa ... [I Deputati] li recuperino perchè in Libreria siano conservati e custoditi ».

Il 4 Febbraio 1722 i Deputati informano che sono già stati coperti i due primi volti. Il 12 Ottobre si lavora al terzo, il 15 Dicembre al quinto ed ultimo volto.

Il 14 maggio 1723 un Decreto dell'Ecc.mo Senato concede al Sig. Co. Ger. Frigimelica, « che possa fermarsi per altri anni due al servizio del Duca di Modena, senza discapito dei suoi emolumenti », ma che dopo due anni debba destituirsi dall'impiego.

Il 30 Maggio 1723 i Deputati partecipano « elevata la muraglia, costruito e fiancheggiato l'ultimo volto, formate le divisioni dell'Atrio, uguagliata la fabbrica al piano delle scuole in modo che la Scala del Bo serve anche alla Libreria, abbattuto un angolo del muro del Luogo delle Recite. »

Infine, una lettera del Morgagni e del Poleni in data 1729 dichiara compiuti nell'atrio i pilastri del I° Ordine con vasi e capitelli di pietra d'Istria.

Busta 82 — 23 Aprile 1717. - I Riformatori scrivono al Cancelliere Sellari che il Margutti verrà a Padova « servendo l'Ecc.mo Sig. Proc. Vincenzo Gradenigo, per passare a Bassano ». Il Sellari si recherà col Margutti a vedere la località dove la nuova fabbrica dovrà sorgere.

Il 24 Settembre 1717 l'incarico di dirigere la fabbrica è dato al Frigimelica.

Busta 195 — 18 Marzo 1718. - Una lettera del Bombardini e del Poleni ai Riformatori informa delle prime vicende dei progetti per la pubblica Libreria:

« Ill.mi et Ecc.mi SS.ri PP.ri - Da che la provvida attenzione dell' E.E. V.V. deliberò a « decoro di codesta Università ed a profitto di studiosi d' erigere la nuova pubblica Libreria « caddero i riflessi elementiss.mi delle V.V. E.E. sopra le nostre persone e ne destinarono alla « esecuzione della regale Idea onorandoci della colleganza del S.r Conte Ecc.mo Frigimelica « Roberti Bibliotecario. Versarono i primi esami sopra il disegno Marguti, in cui scopertesì « alcune cose non corrispondenti all'oggetto ed alle circostanze, s'esibì il Sig. Co. di spiegare « il suo pensiero sul sodo fondamento che tiene il suo raro e celebrato talento », anco nell'architettura segnalato ed insigne. « Condescese la nostra prontezza al suo zelo, e senza cer- « car di divider seco la gloria di nuovi suggerimenti, ci siamo astenuti dal concepir altro di- « segno ma solamente habbiamo umiliati all' E.E. V.V. i due di lui pensieri espressi nell'A. « e nel B. Accompagnandoli con quell'encomio che valesse a comprobare la nostra stima ver- « so l'illustre Autore e la nostra moderazione in lasciare ad esso il merito intatto. Scielto il « disegno A dalla sapienza infallibile di V.V. E.E. ci siamo applicati a meditare l'esecuzione « con quelle formalità che di tempo in tempo furono rassegnate all' Ecc.mo Mag.to coll'umil- « tà dei nostri fogli sottoscritti concordemente da tutti e tre i Deputati... ».

Continua la relazione lamentando presso i Riformatori come l'Architetto troppo trascuri l'aiuto e il parere degli altri due Deputati e come, non contento di aver avuto la preferenza nella scelta del disegno, voglia continuamente agire di sua testa, senza render ragioni del suo operare.

[A questa lettera, come rileviamo da *Busta 514* in data 24 Marzo 1718, il Frigimelica risponde per giustificarsi:

« I Sig.ri miei colleghi hanno scritto all' Ecc.mo Mag.to separati da me, ecco la necessità di scrivere io pure separato da essi ». Allega alla sua lettera « un pacchetto di carte necessarie alla... difesa », protestando la sua « antica divozione ». Nel fascioletto spiega i motivi del suo disaccordo con gli altri due deputati, riguardante la scelta e l'impegno di certi Capomastrri e Operai.

In data 29 Marzo 1718 (*Busta 514*) una lettera dei Riformatori a tutti e tre i Deputati li eccita « a passar tra loro con buona armonia ».

Busta 515 — Contiene una interessante e dettagliata Relazione di Simone Stratico professore e bibliotecario dello Studio, in data 28 Febbraio 1773. Tale relazione, contenuta anche nella *Busta 596 A*. Arch. Univ. descrive le vicende dell'antica libreria, dai suoi inizi; e informa dell'esistenza dei « modelli » e degli « spaccati » per costruirla, conservati ancora nel 1773 nella Scuola grande dei Leggisti ».

La stessa busta contiene poi una lettera del Morgagni e del Poleni in data 28 Aprile 1734. ove si dichiarano già eseguite « quattro porte in Pietra d'Istria dell'Atrio ».

Gli stessi deputati, in data 20 Giugno 1787 esprimono il dubbio di non poter finire in tutto il lavoro della Pubblica libreria perchè troppo gravoso: « Basterebbe forse porre in

opera l'Architrave et il preggio del primo ordine già compito di pilastri con loro capi belli ». Riguardo alla decorazione dell'Atrio, i due Deputati decidono « di scolpire nelle metope del Fregio Dorico, in luogo di Scudi, le Armi gentilizie di tutti li cavalieri ... a norma dell'illustre esempio del Fregio Dorico del Cortile ».

[Questa modificazione al primitivo progetto Frigimelica trova riscontro in un Disegno per l'Atrio contenuto nella *Busta 97* dello stesso Archivio].

In data 13 Agosto 1792 si trova la descrizione di alcuni progetti per l'adattamento e l'ampliamento della Sala dei Giganti (progetti esibiti da M.o Domenico Ciotto muratore e Giacomo Ceroni falegname), secondo l'antica idea del Frigimelica.

Busta 97 — 9 Gennaio 1737. - Il muraro Bernardo Squarzina informa della spesa per la trasformazione dell'Atrio della Libreria quale era stato concepito dal Frigimelica.

8 Luglio 1739 — Il Poleni riceve l'ordine di non eseguire il disegno per l'Atrio, mancando i fondi di cassa, e di lasciare ogni ornamento.

21 Luglio 1739 — Si parla del Coperto dell'Atrio, ormai destinato alla nuova « Cattedra di Filosofia Sperimentale » e si accenna ad acquisti di macchine.

Busta 9 — 8 Maggio 1721. - Federico di Modena, figlio secondogenito del Duca, giovane molto promettente d'ingegno, chiede al Frigimelica di recarsi presso di lui per due anni, a completare l'educazione.

ANTICO ARCHIVIO DELL'UNIVERSITA' DI PADOVA - N. 596. - In questa busta sono contenuti tre Rapporti del Frigimelica ai Rettori dello Studio, in data 1693, 1699, 1701, nei quali il Bibliotecario, oltre a dare informazioni pratiche concernenti la sua professione, propone miglioramenti ed ampliamenti nella Sala dei Giganti per rendere più comoda la Libreria. Nel rapporto 1699 dice tra l'altro:

« ... ora, potendo con l'entrata perpetua accrescersi di molto col tempo, pare indispensabile la provizione d'un Vaso stabile e capace di dare un miglior ordine ai Libri già raccolti e a quelli s'andaranno raccogliendo. ... Non mancano mezzi e luoghi alla pubblica prudenza ed alla suprema autorità. La stessa Sala dei Giganti rassembra indicare il sito più opportuno. Essa nel mezzo appunto ha una porta che sta sempre chiusa, perchè va a mettere nei tetti di certe case di ragion pubblica che si estendono quanto la suddetta Sala p. il lungo e con tal larghezza che darebbe comodo ad un capacissimo vaso p. allogarvi quanti Libri vi sono, e si potessero adunare p. l'avvenire sino ad un numero degno della pubblica magnificenza Tanto mi suggerisce il mio zelo e l'obbligo della mia carica ».

Con l'anno 1718 incominciano le polizze di pagamento agli operai e ai sovrintendenti alla fabbrica presso lo Studio del Bue, regolarmente firmate fino al 16 Novembre 1720 dai tre deputati Frigimelica, Bombardini e Poleni. Dopo tale data firmano solo il Bombardini e il Poleni (e talvolta solo quest'ultimo) fino al 7 Luglio 1726. Col 30 Gennaio 1727, dopo la morte

del Bombardini incomincia a firmare l'altro Deputato eletto, l' 11 Gennaio dello stesso mese a Venezia, cioè Giambattista Morgagni. Alla morte del Bombardini si accenna in data 3 Gennaio 1727, in una polizza nella quale si sollecita anche la preparazione delle pietre che devono essere impiegate nei contorni delle Finestre dell'Atrio e nelle nicchie di Pietra d'Istria.

In data 23 Luglio 1739 si parla di eseguire una Copertura per l'Atrio, evidentemente danneggiato dalle intemperie

Busta 596 — Contiene altre polizze di pagamento per i lavori della Libreria, a partire dall'anno 1721.

Busta 599 — Vi sono contenuti i disegni del Margutti, relativi alla progettata biblioteca e corrispondenti alla relazione dell'Arch. dei Frari cit.

Busta 737 — Contiene notizie interessanti sulla fabbrica della Libreria, fra cui la seguente relazione: 4-VIII-1719 - « Prescelto dagli ill.mi ed Ecc.mi Si.ri Riff.ri dello Studio di Pad.a fra li tre soggetti che per credito e per prudenza han creduto necessario di destinare alla direzione della Fabbrica della pub.ca Libreria il Co: Gir.mo Frigimelica Roberti Bibliotechario, ha egli con l'unione benemerita diligente e fruttuosa delli due Colleghi supplito nella più desiderabile maniera all'incombenza tutte appoggiate con terminaz.ne del Mag.to 17 Marzo 1717. Consumati dal med.mo Co. Girol.o nell'incaninamento della grande opra e nel laborioso incarico, con l'abbandono totale dell'applicazioni e cure domestiche, distratto da ogn'altro impegno, sin qui anni due nella figura di Bibliotecario in uff.o di Deputato et in opera d'Architetto, ben si raccoglie dal riverente memoriale ch'Egli umilia al Mag.to medesimo e dalle lettere di tempo in tempo pervenute, il considerabile vantaggio e profitto riportato dalla facitura del disegno, uscito dalla sua mente e dalla sua mano, à scanso del dispendioso modello e dal risparmio notevole di eccedenti spese, prodotto dalla sua giornaliera assistenza e nell'aver egli supplito alle frequenti gravose uscite e mercenarie funzioni di protti e Capi Mastri; riguardandosi però con giusto egualmente che con benigno riflesso il suo onesto ricorso et il fruttuoso servizio che con indefesse ed incessanti fatiche hà prestato, hanno l'Ecc.ze Loro con la facoltà ... dell'Ecc.mo Senato ... terminato che in testimonio di gradimento e per atto della pubblica gratitudine siano ad esso co. Gir.mo in dono assegnati D.ti Doicento dalla cassa dello Studio, onde resti non men suffragato che animato alla continuazione dell'opera stessa che sommamente influisce al decoro et ornamento dello Studio e della litta di Pad.a.

Alvise Pisani canc.r Proc.r

Gio. P.o Pasqualigo

Michiel Morosini

} Riff.ri dello Studio di Padova

Agostino Gadaldini segr.rio ».

Seguono altre carte ove spesso si loda l'opere del Frigimelica e si parla di compensi assegnatigli.

Busta 727 — In essa sono contenuti ancora accenni a fatture *per il coperto* della Pubblica Libreria, destinata ormai a Scuola di Fisica Sperimentale (a. 1749). In data 1756 si parla già di *restauri* alla fabbrica della Pubbl. Libreria, per i quali si consiglia di associare la *solidità* della costruzione con la *minima spesa*.

Busta 642 — Contiene due lunghe « informazioni » sulla Pubblica Libreria simili a quelle dell'Arch. dei Frari cit. e una copia della relaz. di Simone Stratico cit. (20 Febbraio 1773).

Busta 641 — Contiene un Inventario di tutto ciò che esiste nella Cancelleria Leggista redatto il 15 Settembre 1792 e accenna, oltre all'esistenza dei « sei Rottoli o sieno disegni » del Frigimelica di cui oggi restano soltanto quattro, ad un « modello della pubb.ca Biblioteca in legno » esistente « sopra la così detta Libreria »: modello che oggi non conserviamo più.

ARCHIVIO NOTARILE DI PADOVA — *Libro di Perizie di fr. Vincenzo Pasini* — N. pgrs. 6438.

In questo volume, in data 1697 e 1707 sono contenuti alcuni preventivi di « fatture per fare la nuova Libreria » accrescendo la Sala dei Giganti in Piazza Capitaniato. Allegato a queste note si trova uno schizzo che, anticipando l'idea che sarà più tardi ripresa nella costruzione della Biblioteca presso lo Studio del Bue, delinea la nuova fabbrica in cinque archi di portico al piano inferiore; al superiore invece porta alcune semplici finestre ai lati e nel centro un poggiolo.

Pubblico Perito Francesco Tentori — Libro VII° N. pgrs. 5810 — Una serie di fogli dal 1° al 17 Marzo 1718 contiene verifiche di « pietre ricevute per li fondamenti » e perizie fatte sul terreno prima di cominciare i lavori e le fondamenta.

Libro VIII° N. pgrs. 5811 — Agosto 1723 — « Nota fatta da me Francesco Tintori della spesa che in circa anderà per mettere in coperto la fabbrica della Pub.ca Libreria di Padova ... (segue un'ampia descrizione di vari membri).

— 14 Settembre 1723 in Pad.va — Notta di spese che anderà a fare li armari et molti altri adornamenti nella Pubblica Libreria che si va facendo nello Studio del Bue (si nominano: colonne doriche e ioniche di legno scanalato, porta, cornice, vólto »).

11-12-14 Febraro 1724: Si nominano in varie liste fatture per l'Atrio e ornamenti nella Libreria.

[Accanto a queste liste sta un grande foglio contenente una pianta molto approssimativa della Libreria, ove appare la trasformazione dell'Atrio da rettangolare in ovale].

Adì 12 Febraro 172; in Pad.a — Nota fatta da me Fran.co Tintori della spesa che in circa anderà per fare li ornamenti nell'*Atrio* della Pub.ca Libreria di Pad.a ... (si parla di: pilastro d'un sol pezzo con suo regolone dietro la dedema ... 2 porte finte ... 6 nichì alti p.di 8 1/2

larghi p.di 4 1/2 ... piane o sogiari in dove che doveranno appoggiare le figure ... 4 cantoni per li pilastrini, ... attiche ecc.; capitelli sopra i pilastri con suoi colommini di ordine dorico; due finestre riguardanti nella libreria, svasate come li nicchi ... architrave sopra li pilastri lavorato come nel disegno ... fregio lavorato come nel disegno).

29 Febr.o 1724 — Nota ... per le porte e li ornamenti che devono farsi nell'*Atrio* della Pub.ca Libreria in conformità delli disegni fatti sopra le tavole e conservati nel Bue, i quali ornamenti devono essere fatti nella pietra d'Istria più bella che si possa trovare ... (si parla di « cornice senza modiglione ..., basi delli pilastri del secondo ordine ionico ...; segue un'ampia descrizione degli ornamenti della Sala, fra cui « pozzoli, finestre » ... ecc.).

29 Febr.o 1724 — Nota delle Spese che anderanno fatte (si accenna a « 9 finestre nella Libreria sopra il colonnato »).

8 Marzo 1724 — Nota dettagliata del Tagliapietra Giovanni Fasolato (in questa, come in molte altre note esistenti nel vol. VIII^o e in altri volumi di Francesco Tintori si ripete la descrizione di particolari architettonici dell'*Atrio* e della Sala. Tali particolari sono naturalmente ricavati dai *disegni*; il verbo messo sempre al futuro indica chiaramente che essi non andarono mai effettuati).

Pubbl. Perito Paolo Tintori — Libro I^o - N. pgrs. 5800.

A. 1728 ? - « Trovo le muraglie alzate fino ad uguagliare il piano dello Studio, con le sue Traverse e Sottarchi da formarsi i volti che formeranno il pavimento della Libreria ».

10 Ottobre 1728 — Polizze di pagamenti per « giornate fatte nella Pub.ca Libreria ».

Libro V^o - N. pgrs. 5803 - 22 Marzo 1734 — Si accenna a « fatture da compiersi nella Pub.ca Libreria ».

15 Aprile 1734 — Si parla già di « adattare » i locali della Libreria a « Museo del prof. Antonio Vallisnieri ».

ib. s. d. — Si parla di fatture da farsi nella Libreria « perchè la fabbrica è pericolante ».

BIBLIOTECA COMUNALE DI PADOVA — Scrittura allegata al ms CM860 contenente notizie sull'architetto Frigimelica.

*Ill.mi Sig.ri Colleghi nella Deputazione
p. la Fabrica della Libreria mie d.ri e P.ni Col.mi*

« Il comandato disegno della nuova Libreria è delineato in sei gran tavole. Trè portano il nome di AI AII AIII. E le tre altre di BI BII BIII. Due di queste (per parlar con la « lingua di Vitruvio nostro Direttore nella grand'opera intrapresa) sono Iconografiche; e « mostrano in pianta la disposizione del sito. Due Ortografiche e rappresentano la elevazione « esterna di tutta la machina. Due Scenografiche in parte ed effiggiano l'interno aspetto della « Biblioteca con qualche aria di Prospettiva. Tutte sei sono lavorate con la stessa scala e con « la proporzione medesima che dovrebbe avere l'edificio qualora si avesse a mettere in prat-

«tica. Tre per sorte sono le Tavole suddette perchè pongono sotto gli occhi due maniere di-
«verse di unire la nuova all'antica Fabbrica dello Studio. La diversità dell'unione dipende da
«due differenti modi di costituire l'ingresso nel Vaso principale della Libreria. Ciascheduna
«delle Tavole si va spiegando da sè coi numeri sparsi nei luoghi più notabili, ma con quella
«poca chiarezza che è permessa dalla necessaria brevità di simili Annotazioni. Quindi è noto
«il costume tra gli Architetti di supplire alla mancanza della lor voce con separata scrittura,
«affine di agevolare la comunicazione dei loro pensieri, à chi lor fa l'onore di prendersi a
«considerare i Lavori. Io pure mi attengo al lodato esempio e premetto in favor del mio as-
«sunto. Che oggetto della presente informazione in P.o luogo sarà d'indicare come l'Idea
«della commessa Libreria espressa dalla Pub.ca Sapienza nel Sovrano comando dei Decreti,
«e delle Commissioni sia stata ben'intesa, e ben eseguita. Per secondo di esporre in confron-
«to i due Progetti sopra accennati per farne meglio risultare la differenza sì del comodo sì
«del dispendio, sì d'ogni altra lor qualità.....

« Per l'esecuzione disegnata nelle Tavole m'è stato Maestro il Principe degli Architetti
«nel Lib.o 6° al Cap.o 5° del Vitruvio illustrato ed impresso a Parigi dal valente Monsieur
«Perault, ove discorre delle Sale Egizie, e nel Cap.o seguente, ove si trova qualche particola-
«re precetto spettante alla costituzione delle Biblioteche.

« E per cominciare dal P.o: L' ecc.mo Senato e gli ecc.mi Riff.ri dello Studio ordinano
«l'erezione di una Pub.ca Libreria nell'insigne Università di Padova, con li riguardi del
«magg. comodo, ed uso dei Pub. Professori e degli Studenti. Libreria in cui con la Maestà e
«decenza resti conciliato il maggiore possibile risparmio.

...
« Fra tante specie di Sale il Salone Egizio solamente è quello che meglio s'accomoda
«al bisogno ed al sito. Vitruvio ne registra la forma e le proporzioni nel cap. V del Lib. VI.
«Salone con Lumi nella Parte Superiore, con Gallerie sopra colonne di legno, con Nichie e
«statue nelle muraglie corrispondenti agli spazi che restano fra le colonne. Ecco l'Idea bra-
«mata. Ed eccola ritrovata in Vitruvio, e dall'autorità di uomo cotanto insigne autenticata ed
«assistita. Or più non occorre se non accomodare il Salone Egizio in funzione di Biblioteca,
«col comodo, e decente maestà che vien comandato, senza dimenticarsi il maggiore possibile
«risparmio.

« Andrea Palladio impiegato a fabbricare il bellissimo Teatro Olimpico in Vicenza, vi ha
«cavato il pensiero dal Lib. V° di Vitruvio al Cap. VI et VII. L' ha agustato al luogo ed alle
«occorrenze della mirabile machina con singolar merito. Egli se ne gloria col porvi in fronte
«il suo nome, e col pubblicarsene per Autore. A somiglianza di Palladio ho studiato d'ap-
«plicare al sito, ed alle occorrenze di pub.ca Biblioteca la Sala Egizia, con tal'arte. In vece
«d'un ordine di Gallerie, ne ho poste due per aver tre file d'Armari. L'altezza assegnata da
«Vitruvio me ne suggerisce il comodo senza danno delle Proporzioni, nè del tutto nè d'alcu-
«na parte. Nel luogo delle Nichie cavate nelle muraglie dirimpetto agli Intercolunnij, io vi
«destino incassati gli Armari, disgombrando così la gran sala, ed alternando, con notevole ri-
«sparmio la grossezza de' muri, senza che ne patisca la robustezza dell'edificio. E perchè

« gl' Intercolumnij per le statue bastano di misura più ristretta, io senza allontanarmi dalle or-
« dinazioni del Mastro, lascio l'Intercolumnio Sistilo ed il Diastilo, e mi appiglio all'Arestilo,
« anzi alquanto lo amplifico secondo la licenza pure concessa da Vitruvio nel caso che s'ado-
« perino Architravi di legno. Tutto ciò risulterà più chiaro dal confronto fattone con le Ta-
« vole già formate. Si troverà la Bibl.a Pub.ca capace di imenso numero di volumi. Gli Ar-
« mari che si vedono sono molti; i contropilastri che gli dividono per dar comodo alla divi-
« sione degli Autori secondo la diversità delle Materie serviranno aprendosi d'Armarii na-
« scosti per manoscritti, Libri piccoli o gelosi.... Tutti gli Armari sono di tale altezza che
« non abbisognano di scala da mano per giungere alla sommità; son anche di tale larghezza
« che non dispiacciono all'occhio, e la loro separazione fa perder pochissimo sito. La scala si
« riconoscerà luminosissima per la luce introdotta da ogni lato e sparsa con arte e che viene
« con aria e sole conferente alla conservazione dei Libri.

« Per le stanze da studio, il progetto A si ravvisena defficiente, il progetto B al contrario
« ne amette una per ogni parte in ogni parte in ogni ordine, tanto nel P.mo Piano, quanto
« d'ogni una delle due Gallerie superiori. Comodo grande per Libreria comune a Prof.ri ed a
« Studenti, e si fatto che non se n'incontrerà forse un simile in nessuna Biblioteca del Mondo.

« Quanto all'Ornam.to che nasce dalla Simetria s'è osservata scrupolosam.te l'uniformità
« nello scompartim.to delle Fenestre, delle Porte, degli Armari, delle Colonne, e loro contro-
« pilastri... L'aspetto interno di tramontana rappresenta a puntino quello di mezzodì. Il capo
« verso ponente è il ritratto esattissimo di quel di Levante. Nulla vi si vede dipinto di for-
« zato o di ricercato sia per supplire o per accompagnare nè fori nè ornati di quel si sia parte.

« Circa l'altro ornam.to che procede dall'Architettura basta notare, che si sono impiegati
« quegli ordini de' quali si serviva la magnificenza Greca, e Latina ne' Teatri, nelle Basiliche,
« nelle Curie, ne' Tempij; ordini anche usati dalla Magnificenza Veneta nelle Suntuose sue
« Fabbriche Sacre e Civili; e quel ch'è più osservabile sono di quelle stesse specie che ha
« posto in opera l'architetto di que' tempi nel mirabile peristillio dell Bò. Gli Armari del
« p.mo piano sono abbelliti con semplici cornici, con sopra cartelloni da incastrarvi ò bassi-
« rilievi eruditi ò le Memorie de' Liberali donatori alla Libreria ... Quei del 2º hanno gli archi
« chiusi detti volgarmente remenati con medaglioni nel mezzo; quei del 3º portano altri re-
« menati aperti con mensole e busti. Più che gli ordini s'inalzano più s'ornano con divise di
« mag.r rilievo. Sopra la seconda Galleria che non va più in alto si posano per finim.to delle
« colonne sopra de' Piedistalli interrati ne' Balaustri, statue isolate, alla foggia con cui ter-
« minavano gli Antichi i colonnati de' loro Anfiteatri e de' loro Archi... Quel gran Vaso così
« regolato e dipinto tutto di finto marmo bianco, renderebbe alla vista un composito di Salone
« Egizio, di Civile Basilica, e di romano Teatro. Un tal composito sarebbe antico nell'origine,
« novissimo nella composizione, sicchè distinguerebbe cotesta Pub.ca Libreria dalle Claustra-
« li, e da ogni altra d'Europa; e mi lusingo che ogni buon occhio giudice delle Proporzioni
« vi troverebbe la Maestà e la decenza, imposta dai Supremi Comandi; e la giudicherebbe non
« indegna dell'insigne Università di cui diventa parte tanto essenziale, mercè alla Pub.ca Ma-
« gnificenza.

« Come poi la sontuosa Mole s'accordi col magg.r possibile risparmio ordinato dalle ossequiate commissioni, non sarà difficile il dimostrarlo....

« Per P.^o Le facciate sopra la stradella laterale e la corte Capodivacca non hanno altro ornamento che quello viene dalla schiettezza e dalle proporzioni degli Archi de' Pilastri e de' necessari Rinforzi. Ogni altra decorazione sarebbe vana. Il Bò da quelle parti non ha di parte nemmeno una semplice intonacatura di malta sulle Pareti e mostra ancora aperti i Bucchi delle Armature, che servirono nel fabricarle. E questo è un notabilissimo possibile risparmio.

« Per 2^o: Nell'interno della Libreria erano necessari gli Ornamenti convenevoli. Non ve ne sono però di superflui, cioè a dire che altro non facciano che ornare, e che levar si possano senza guastar l'opera. Senza le Gallerie non s'avrebbero tre ordini d'Armi e senza le Colonne gli Architravi le Balastrate non sarebbero praticabili le Gallerie ... Che se [poi] questo salone fosse non meno adornato, ne seguirebbe un inconveniente dannoso alla Pubblica Magnificenza, ed è che il Cortile del Bò sarebbe più bello e più adorno della Libreria, a cui non serve quello che d'introduzione o di passaggio o di portico. Dunque non meno per questo conto se ne può risentire la notevole economia.

« Per 3^o: Non ha bisogno cotesta Libreria di nobilitarsi con materie preziose. Architettura maestosa di legno finto marmo

« P. 4^o: La disposizione de' Fori e degli Armi di dentro e de' Rinforzi di fuori e sotto per le Volte danno a vedere quanto riguardo vi sia di conciliare con la spesa puramente necessaria la sicurezza della Fabrica

« Per 6^o: I disegni ben concepiti in carta e le Alzate di rilievo ne' Modelli diligenti assicurano il buon ordine nell'esecuzione delle Fabriche. Leon Batta Alberti con la scuola de' Migliori Maestri l'insegna. La spesa impiegata in simili preliminari è una grande investimento a beneficio degli edifici e del dispendio.

« Ora più non manca al compimento del mio impegno che un breve paragone de' due Progetti, ch'è il secondo ed ultimo punto della parte Scrittura.

« L'A è formato con Vestibulo, Atrio ed Ingresso Particolare. Ma non devo dissimulare che vi sarà dell'imbarazzo nell'illuminare tutti questi Vasi, e nell'accordarsi coi Coperti, e con le Acque della Media Fabrica dello Studio. Il B, per dire il vero, ha l'ingresso più naturale e si può dire non fatto ma ritrovato dall'Arte. Le logge sontuose del Bò gli servono d'Atrio e massime il Portico Maggiore detto il Rodiano. La sala resta di due quadri perfetti, più capace d'Armi, meglio connessa allo Studio, meglio illuminata. E quel che più importa avendone stanze comodissime dalla parte di Levante, e riuscirà di assai minore dispendio, e la ragione far evidente. Costeranno molto meno le stanze da Studio ... di quello che costerebbe il Vestibulo e l'Atrio dell'A, parti non necessarie alla Libreria e che richiedono i loro ornamenti dispendiosi, come indica il disegno A III.

« Tanto detta il zelo del Pub.o servizio alla mia ubbidienza rassegnata alla miglior Opinione degli Ill.mi Deputati Colleghi, ed umiliata con intera venerazione di volontà, e d'intelletto à supremi Comandi degli Ecc.mi Riformatori.

« Pad.a li 11 Gennaio 1718.

« Girolamo Frigimelica Roberti dep.o alla
Fab. della P.a Libreria ».

[Copia di questo manoscritto si trova anche all'Archivio dei Frari - Riformatori dello Studio di Padova; Busta 514].

BIBLIOGRAFIA PRINCIPALE

- Argan C. G.* - Andrea Palladio e la critica neoclassica; in « L' arte » 1930.
Bartoli F. - Le pitture sculture architetture di Rovigo - Venezia 1793.
Brinkmann A. E. - Die Bankunst des 17. u. 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern - Berlin 1915.
Campori G. - Artisti italiani negli Stati Estensi.
Delogu Giuseppe - L' architettura italiana del '600 e '700 - Firenze, Nemi 1935.
Dvorak M. - Geschichte der italienischen Kunst (Vol. II) - Monaco 1927.
Fiocco G. - Andrea Palladio Padovano; in « Annuario della R. Università di Padova » - Padova 1933.
Fortune e sfortune di Palladio, in « Rivista Padova » N. 2, anno 1935.
Fraschetti S. - Il Bernini - Milano 1900.
Frigimelica Roberti G. - Epigrammi italiani - Padova, Seminario 1697.
Frigimelica Roberti G. - Tragedie per musica - Venezia 1702.
Grinzato F. - Memorie storiche della chiesa del Torresino - Padova 1852.
Gurlitt C. - Geschichte des Barockstils in Italien - Stuttgart 1887.
Hempel E. - Francesco Borromini.
Moschini V. - Giorgio Massari architetto veneto; in « Dedalo », Marzo 1932.
Pallucchini R. - Vincenzo Scamozzi e l'architettura veneta; in « L' arte » 1936, fase. 1^o.
Pietrucci N. - Biografie degli artisti padovani - Padova 1858.
Selvatico E. P. - L' architettura padovana, dalla sec. metà del sec. XVI ai nostri giorni; ms. 1830 circa in Opusc. Padov. B. P. 126, Bibl. Com. Padova.
Notizie sull' architetto G. Frigimelica; ms. ined. della Bibl. Com. di Padova 1823.
Telluccini A. - L' arte dell' architetto F. Juvara in Piemonte - Torino 1926.
Wölfflin E. - Rinascimento e barocco - Firenze 1923.
Zanotto F. - Nuovissima guida di Venezia e delle isole della sua laguna - Venezia 1856.

R E C E N S I O N I

*P O E T I E F I L O S O F I D I G R E C I A*¹

Poeti e filosofi di Grecia: ma meglio ci si troveranno, in questo volume, i filosofi o i poeti? Certo i poeti. Non solo perchè l'Autore stesso in un momento di confidente abbandono — fra i tanti che un sorriso spontaneo diffondono nell'opera e un profumo più delicato d'umanità — ci dichiara di rendersi conto e di rammaricarsi del suo « scarso e indotto filosofare, ch'è sempre un po' provvisorio, e solo quel poco che giova a dar chiarezza o illusione di chiarezza »; non solo e non tanto per questo. Quanto perchè il tono che ravviva il bel libro e il respiro che lo avvolge e lo solleva è veramente assai più della poesia che della filosofia. E così ci piace di ritrovare — poeta squisito e critico finissimo — questo nostro Maestro il cui ricordo è e sarà sempre legato a certe indimenticabili lezioni universitarie nella vecchia aula B: quando quel suo parlare intelligente e ispirato (ci leggeva l'Elettra, ma la traduzione quasi creazione pareva) scendeva nel nostro cuore commosso, come la voce schietta della poesia.

Saffo, Omero, Socrate, Platone, Aristotele; e poi Sofocle ed Euripide: ed ultimo — perchè non sembra, come l'Autore dice, fuori di casa sua — Francesco de Sanctis. E dunque poeti, filosofi e anche critici, ma tutti considerati e ripresentati attraverso la luce della loro poeticità: ma tutti sentiti nel loro tono e goduti nella loro eterna creatività.

Poi ci sono altri due capitoli che chiariscono — se mai occorresse — questo modo di interpretazione; e aiutano ad entrare nell'aura che l'Autore

¹ MANARA VALGIMIGLI, *Poeti e filosofi di Grecia*, Bari, Laterza 1940.

respira e ad avvertire nei grandi poeti e filosofi i motivi che egli ha indovinato.

Mi piace di riscrivere qui le ultime righe del primo di questi (*Cultura e sensibilità critica*) « Così è della poesia. Non bastano tante cose, troppe cose a vederla, a udirla, senza quell'una (l'anima). Certo che cosa è quest'anima che ode la poesia; che dentro suoi concavi silenzi ne accoglie e distingue le multiple voci, io non ho definito; nè altri forse, saprebbe; ma c'è: e a questa siamo più che ad altro, obbedienti attenti e devoti. »

In questo atteggiamento di attenta devozione mi par di cogliere volta a volta l'Autore sui suoi poeti e filosofi: e poi nel desiderio di comunicarci certe sue gioie, di farci partecipi di tanti attimi di consolazione e di poesia. Da noi agli antichi è un abisso di tempi e d'usi e di pensieri e di forme; ma questo vuoto si colma e in questo sforzo « di avvicinare gli antichi a noi e noi agli antichi, superando ogni exteriorità caduca, c'è qualcosa di intimo » e qualcosa « come di velato e pudico è in questo desiderio, anche se vano talora per fragilità nostra, di ridestare nell'eterno che è in noi guardando su pagine mute, parole di risonanza umana, senza tempo e senza storia ».

Solo chi sappia avvertire in se stesso questo desiderio e quasi scoprire dietro il velo del suo animo questa umile disposizione, potrà dire di aver letto e compreso la grande poesia: non certo troppa schiera di filologi o scienziati, preoccupati di cogliere il particolare realistico o archeologico o scientifico. Tutta questa è ancora tecnica: e vile tecnica, perchè rimane assolutamente estranea alla poesia.

Certo ben altra disposizione occorre di fronte alla poesia di Saffo: e anche occorre che l'animo sia libero di troppi pregiudizi o abusati giudizi. Chi ben legga Saffo, troverà che non proprio l'amore o il dolore sono i motivi centrali della sua poesia: piuttosto noterà — come l'Autore dice — un senso di « abbandono gioioso alle cose belle con la fresca commozione di chi le scopre a se medesimo ogni giorno e ogni ora la prima volta ». E sempre in quell'atmosfera di « leggerezza limpida » ritroverà motivi di luce chiara, mai di passione cupa o violenta o, anche solo, intensa; e cieli azzurri e fioriti giardini e innocenti gioie più che amori profondi e sentimenti di soave tristezza piuttosto che d'ansia e di morte. Poesia purissima; che a toccarla, occorrono mani delicate e quasi sfioranti.

Di Sofocle è interpretato ed esaminato il Filottete.

In questa tragedia, sul tema della quale composero anche Eschilo ed Euripide, c'è da cogliere una scoperta poetica: quella che costituisce il « segno e il centro della ispirazione e il nucleo della creazione »; la scoperta è l'aver affiancato ad Odisseo la figura di Neottolemo; la quale, come viene a contatto colla dolorante realtà di cui Filottete è espressione e quasi carne straziata —

là, in quella desolata solitudine, di fronte al mare sconfinato e alle rocce mute — sprigiona, come da una lontananza, un senso di « profondissima simpatia umana » che già nel prologo e nella pàrodo si era annunciata (e in quella luce già s'immergeva la figura di Filottete).

Intorno al personaggio di Neottolemo veramente si svolge il dramma: che è fra il dovere e il sentimento, la ragione e l'animo. Di fronte all'odio di Filottete che sempre più profondo diviene, si sviluppa, per converso, mosso da una forza irresistibile, quel senso di pietà e di carità, che fa cedere Neottolemo all'irremovibile resistenza di Filottete.

La stessa soluzione della tragedia, per l'intervento ultimo di Eracle, non contrasta, anzi favorisce e conclude questo sviluppo: riporta la figura di Filottete, così scolpita nel suo atteggiamento di odio, e in quello poeticamente conclusa, in una luce anche più vasta di serenante bontà. Ed è la pietà consolatrice che rischiarava in ultimo tutta la tragedia e diffonde fino a noi un sentimento eterno di bontà e di poesia.

Un problema critico di natura alquanto delicata, è affrontato per l'Alceste di Euripide: Valgimigli lo risolve in modo netto e sicuro, rigettando ogni compromesso e ogni sistemazione che possa restare comunque estranea alla poesia. Perchè l'Alceste è opera di alta poesia e anzi, meno di altre, denuncia quelle preoccupazioni razionalistiche e filosofiche, colle quali troppo spesso si volle affliggere il tragico Greco. Il problema essenziale è quello che si imposta intorno alla figura di Admeto; come ci possa muovere un senso di umana simpatia per quest'uomo che « piange e si dispera di un male che da se medesimo si è procurato, e per sua propria viltà si è procurato ». I critici si danno da fare: e trovano che lo stesso Euripide ha avvertito la difficoltà e ne ha insinuata la soluzione denunciando nelle parole di Ferete al figlio (« tu sei il suo assassino ») un sostanziale cinismo ed egoismo di Admeto. Così l'unità del dramma si spezza e una coerenza si riconosce soltanto alla prima parte di esso. Perchè? Perchè non si è saputo intendere o sentire la poesia. Ci si è rivolti al mito senza pensare che quello è dato di partenza e su quello poi il poeta intesse, con tono suo proprio, (che in questa tragedia è essenzialmente fiabesco) nuovi motivi e nuovi sviluppi e nuove situazioni. E veramente mi pare che sia questa l'unica felice intuizione del dramma: quella che non nega o soffoca il centro vitale della poesia, per una inutile preoccupazione di razionalità o di verosimiglianza; ma che anzi verso quel centro si muove e in quel fuoco dirige l'occhio e più l'animo e il cuore.

Esaminando la teoria estetica di Francesco De Sanctis, il Valgimigli riconosce appunto a quel genio la novità di una scoperta critica: perchè primo il De Sanctis riconobbe nella situazione — così egli la chiamò e con insi-

stenza amorevole ne raccomandò lo studio ai discepoli — l'incontro, il contatto tra il momento soggettivo e quello oggettivo dello spirito.

Occorre che un gettito del primo momento (che è facoltà creatrice, mimesi, fantasia, espressione, intuizione, liricità, sentimento) percuota e ferisca una particella del secondo (il mondo, le cose, la realtà) e la feconda, perchè dalla molteplicità nasca l'unità, dall'infinito il finito, dall'indistinto il distinto; dall'informe la forma.

Però questa convinzione estetica — che è di molti — non basta averla: occorre viverla e rifonderla nella interpretazione dell'opera d'arte: e nei saggi su Saffo, sul Filottete di Sofocle e sull'Alceste di Euripide, abbiamo la espressione viva di questa realizzazione: per cui con animo delicato e con mano sempre lieve l'Autore passa dal suo mondo, pur popolato di immagini e anche di cognizioni, a quello dei grandi Poeti: e in questo itinerario espande quasi una gioia di intuire che a noi comunica e — si può dire — generosamente largisce.

E i filosofi? anche questi — dicevamo — sono avvolti nel calore di una interpretazione essenzialmente artistica. Dal Fedone, dal Critone e dall'Apologia, in fondo, il Valgimigli riporta un'impressione eguale e quasi sintetica; non perchè manchino i rilievi e gli aspetti che ciascuna di queste opere pongono nella loro eterna singolarità: ma perchè un soffio unico le muove e quasi le sostiene. Nello studio sul Fedone è detto (pag. 77) che Platone ha un « suo modo di porre e agitare i problemi dentro una commozione di così intima e vivida umanità, che sempre se ne diffonde nel nostro cuore un'incantatrice dolcezza ».

Il problema posto da Platone nel suo Fedone scaturisce oltre che da una esigenza filosofica, anche da una concezione artistica: e tutti gli elementi che preparano la soluzione sono quei motivi che in un'opera d'arte fondendosi, e reciprocamente determinandosi, costituiscono il tono; e sono tutti nello stesso modo necessari non solo e non tanto perchè rappresentano i punti di un ragionamento, ma anche e più perchè obbediscono e seguono uno sviluppo di richiami e di risonanze proprio come in un'opera di musica o di poesia.

Poesia e filosofia si raccolgono in un « unico fluire » e in questo magico flusso, dove le formule diventano immagini e le parole si riempiono e quasi si nutrono di luce, è la sostanziale unità dei dialoghi platonici; e può dirsi che veramente in essi si snodano e quasi respirano per una loro intima e autonoma capacità, quelle situazioni che il De Sanctis si preoccupò di cogliere nelle creazioni e nei capolavori dell'arte.

Queste profonde e lucidissime intuizioni ebbero i grandi dell'antichità: questa teoria estetica intravvide e divinò il sommo Aristotele. Del quale il

Valgimigli ha appunto studiato con amorevolissima cura la *Poetica* ed ha — primo fra tutti — compreso ed annunciato i nascosti tesori d'universale ed eterna sapienza. I critici — che son venuti dopo — hanno voluto contrastare o diminuire la portata di questa interpretazione: hanno detto che ha il difetto di modernizzare, con intenzione pregiudizialmente idealistica, l'opera del filosofo greco. Resta però che anch'essi hanno dovuto riconoscere in Aristotele certe verità e certe intuizioni che proprio il Valgimigli aveva fin dal 1916 tratto dall'ombra di un modo critico chiuso e sordo ai richiami di quell'opera estetica; e che insomma certi «sintomi» e certi «barlumi» che questi critici si preoccuparono quasi di isolare e di contenere nei limiti della loro potenzialità sono un'autentica scoperta del nostro Maestro.

Ed è appunto in questa «Introduzione alla *Poetica*» che ritornano e meglio si sviluppano e si illuminano quei principi d'arte così ben rilevati nell'opera di Saffo di Sofocle, di Euripide e anche di Platone; e si può dire che questo moto spontaneo che porta l'Autore verso i suoi classici — e il cuore e l'anima sua verso il centro vivo ed eterno delle loro opere — costituisca quasi il legame che tiene uniti, nel fondo, tutti questi capitoli. Sempre c'è questo incontro fra il critico e i poeti: veramente una corrispondenza di impressioni, di intuizioni e di forme poetiche, che dà al libro un'atmosfera costante, un tono continuo, una linea diritta e sicura.

E certo tutti questi miei apprezzamenti vengono piuttosto dal cuore che dalla mente esperta: sono solo effervescenza di sentimenti, calore di impressioni e di immagini. Ma questa volta del tutto non mi dispiace che sia così: e credo che non guasti — chi voglia anche godere o respirare l'aria di questo volume — questo abbandono confidente e un poco sentimentale.

Certo è sicura e degna della massima fiducia, questa guida che ci porta verso il pensiero e l'anima degli uomini grandi.

VITTORIO ZACCARIA

*IL TRIONFO DI CESARE DI ANDREA MANTEGNA — a cura di
Alessandro Luzio e di Roberto Paribeni — Roma - 1940-XVIII.*

La Reale Accademia d'Italia ha da poco dedicato un superbo volume a questo capolavoro di Andrea Mantegna, in cui i due dotti studiosi si sono diviso il compito d'illustrarlo; il Luzio riserbandosi il commento storico, il Paribeni quello archeologico. Più che il bimillenario augusteo, ne fu evidentemente occasione il nuovo restauro dei dipinti, condotto nel 1931-1934, sulla base della magnificazione fattane nell'ultima stesura del fascicoletto che si usa vendere per pochi soldi ai visitatori di Hampton Court, dove si trova custodito. Fascicoletto edito, come al solito, dal Lord Chamberlain, cioè dal Ciambellano di Corte, da non confondersi beninteso con il ministro inglese da poco defunto.

La magnificazione in parola era stata preceduta da un ampio studio, apparso nel Burlington Magazine, marzo 1934, diviso in tre note del Waterhouse, del Collins Baker e del Macintyre; e seguita, per quanto riguarda il chiarimento delle avvedutezze tecniche usate nella ripulitura e i metodi della preservazione, da un articolo dei Technical Studies, editi dal Fogg Art Museum di America, nell'aprile 1937.

Per presentarci il Trionfo, come è uscito da cotesti restauri, il Luzio ci rifà, con la sua ben nota competenza archivistica, la storia esterna dei pannelli insigni, i quali essendo stati condotti su carta stesa su tela, e dipinti a tempera, erano purtroppo soggetti ai danni che infatti il tempo non risparmiò loro, sia nei trasporti da palazzo a palazzo a Mantova, sia nel viaggio fangiato verso l'Inghilterra, sia per ultimo a causa del clima nordico e dei restauri. Come documentale, si appella infatti il Luzio, oltre che alle sue molte ricerche, al diligentissimo registro del Kristeller, sia pur tacendo di quello aggiornato che fa seguito al mio volume edito dallo Hoepli, a Milano, nel 1937, dove se si è dimenticato il piccolo apporto di Maria Pia Resti Ferrari, apparso negli Atti dell'Accademia Virgiliana del 1927, si è tenuto conto di tutti quelli, spesso preziosissimi, della Rigoni, dei Lazzarini, del Gerola, del Cottafavi, aggiungendo una serie di nuove notizie.



A. MANTEGNA - TRIONFO DI CESARE - CESARE SUL CARRO TRIONFALE (PRIMA DEL RESTAURO) - (HAMPTON COURT)

L'opuscolo ufficiale ricordato avrebbe dovuto togliere il cosiddetto sconcio dei restauri del Laguerre, a cui sulla fine del XVII secolo, regnando Guglielmo III, erano stati sottoposti i famosi cartoni. Non c'è chi non dica male di questo lavoro, specie oggi; perchè, quando era stato fatto, ci attesta un manoscritto del Vertue, essendo « quei dipinti in condizioni assolutamente deplorabili », il Laguerre aveva pensato di « mimiked », di imitare cioè, il Maestro « in modo da completarli, con viva soddisfazione del Re e di tutti ».

Il Kristiller li dichiarava « eine stolze Ruine », senza inveire sopra questo restauratore d'altri tempi, il quale non poteva avere i metodi di oggi, che



A. MANTEGNA - TRIONFO DI CESARE - CESARE SUL CARRO TRIONFALE (DOPO IL RESTAURO) - (HAMPTON COURT)

si dicono scientifici e che speriamo migliori, e non si faceva quindi scrupolo di ripassare e accentuare palesemente l'opera malandatissima. E' il traduttore inglese del Kristeller che la dice « painted over in the most shocking style »; e più il Law e l'opuscolo citato calcano la dose, dichiarando « rozze » e « inabili mani » quelle del Laguerre, come « tragico scempio » il loro risultato. Dai quali giudizi dipendono quelli, non meno severi, del Luzio e del Paribeni.

Certo i dipinti erano in condizioni deplorabili, come bene espresse con cognizione di causa, da critico e da teorico insigne, Roger Fry, il quale tentò, nel 1919 di procedere a una saldatura del colore, labente, anche per la tecnica

a tempera usata, limitandosi al primo cartone. Dopo il quale esperimento, che gli faceva ben constatare quanto i dipinti avessero sofferto, concludeva *raccomandando non si tentasse di ripulire gli altri otto, se non si voleva distruggere l'opera intera.*

E' considerando che non si è tenuto conto di questa diretta esperienza e di questo saggio giudizio, che dobbiamo dunque leggere quanto dice l'opuscolo, preso come base della monumentale pubblicazione accademica.

Che cosa si è fatto, o per lo meno si sarebbe dovuto fare, dirò con le parole del Collins Baker, soprintendente alle opere d'arte della Casa Reale, tornato a esaminare i dipinti nel 1930, prima che s'intraprendessero i nuovi restauri. Secondo il Collins le superfici dei dipinti erano tanto intaccate che il minimo sfregamento avrebbe provocato caduta del colore; che avrebbe potuto essere prodotta anche dalla sola siccità dell'ambiente. In quanto alle tele su cui s'adagiavano le carte dipinte, apparivano raggrinzite, sfrangiate agli orli, talora staccate; stese poi sopra telai tarlati. Non era il caso di pensare a una pulizia, perchè qualsiasi tocco avrebbe asportato la pittura accartocciata e pulverulenta, condotta con impasto di tuorli d'uovo; e avrebbe fatto non minor danno applicare vernici. Era in fondo conclusione non meno disperata di quella del Fry.

Nonostante tutto ciò si affidava l'incarico di un nuovo restauro al Sig. Kennedy North, con la condizione che non si sarebbe eseguita ridipintura alcuna, anche se molto del dipinto fosse andato distrutto durante la ripulitura.

I lavori eseguiti, secondo il Collins Baker, furono i seguenti:

- 1) Protezione delle superfici friabili dei cartoni.
- 2) Rimozione delle vecchie tele di rifoderatura.
- 3) Sterilizzazione di quelle che non si potevano togliere dalle tele di lino usate dal Mantegna a sostegno dei cartoni.
- 4) Detersione dalla polvere delle superfici.
- 5) Raggiungimento di una superficie omogenea per i dipinti.
- 6) Conservazione dei cartoni da ulteriori danni.
- 7) Montaggio su nuove tele di lino e su nuovi telai.

Naturalmente non si chiariva come si sarebbe potuto compiere tanto lavoro attorno a cartoni, di una cute malandata così che al minimo tocco sarebbe caduta in polvere. Mentre si diceva che tele di Bruxelles si erano usate, e quale legno, resistente persino al fuoco e al tarlo per i telai, e perfino la cera selezionata occorsa per i lavori, non si spiegava la cosa più interessante: cioè come si era proceduto al fissaggio del colore corrotto e ammalato.

Il Collins Baker esalta il rassodamento delle superfici, ridotte ora tanto solide, dice, da sopportare qualsiasi strofinamento; e possiamo credergli; te-

miamo però molto non sia stato seguito il saggio proponimento di non eseguire ridipintura alcuna. Innanzitutto i dipinti si presentano tutti di un'intonazione annebbiata, viscida, mortificata e mortificante; se poi procediamo al confronto fra le riproduzioni dei cartoni, eseguite prima del restauro, con quelle tratte dopo, dobbiamo concludere che, qualsiasi beneficio tecnico si sia ad essi apportato, è certo che oggi i dipinti si presentano molto meno comprensibili e vivi di quanto erano prima.

Bastino due confronti (figg. 1 - 2 - 3 - 4) che lascio al discernimento dei lettori di condurre alle conseguenze del caso. Se ci soffermiamo al nono cartone non potremo non provarne una stretta al cuore. Il dipinto è ora una povera opera sorda, priva di quei risalti che si notavano chiaramente prima del restauro. Si veda la vittoria che incorona Cesare, e i bimbi agitati fronde di lauro: dove sono andati quei giuochi di ombre e di luci che li rendevano prima tanto ben risaltati? E, nella scena degli elefanti, dove è andato il bel cielo, acceso dai riflessi delle faci fiammeggianti?

Avevo parcamente notato nel mio volume (pp. 60 - 62) cotesta rovina; ma visto che le mezze parole non bastano ho presentato dei confronti, i quali essendo oggettivi, non potranno essere tacciati di errore o di malevolenza. E vorrei fosse ancora il Fry, come nella mia casa, nell'ultimo suo viaggio in Italia a dire, quanto egli solo poteva dire, del rimpianto per questa rovina; la quale volle sanare l'insanabile, e non si ridusse che ad un peggioramento evidente del male. Non consiglierai quindi mai abbastanza di ricorrere alle magnifiche riproduzioni del Braun, come anch'io ho fatto, per rendersi conto di quello che era il Trionfo di Cesare, anche dopo il deplorabile, quanto si voglia, restauro del Laguerre, perchè a quale miseria sia ridotto ora bastano a testimoniare le stupende riproduzioni del volume edito dall'Accademia d'Italia. Per tranquillità dei lettori dirò che quelle offerte qui come saggio sono state tratte da copie dirette per ottenere il migliore risultato e più onesto che può offrire la zincotipia.

Lodiamo dunque pure incondizionatamente gli accorgimenti adottati per la conservazione dei cartoni, nella sala che attualmente li ospita, creando condizioni costanti di temperatura e di umidità, ma senza sottoscrivere agli osanna elevati per il risultato di un restauro tanto discutibile; del resto in contraddizione con le premesse stesse di quelli che lo hanno voluto.

Non c'è quindi, per consolarsi del male fatto, che ricorrere alle incisioni tratte dal magnifico lavoro del Mantegna, le quali sebbene non autografe, come ormai tutti convengono, sono per lo meno vicine al capolavoro martoriato. Eccellono quelle attribuibili a Gian Antonio da Brescia, ma più sarebbero state interessanti, se proprio fossero state fatte, come ha lasciato supporre



A. MANTEGNA - TRIONFO DI CESARE - I TROFEI (PRIMA DEL RESTAURO) - (HAMPTON COURT)

al Kristeller una oscura frase del Gaurico, le altre attribuite al Campagnola, contemporaneo e famoso per il suo genio imitativo. L'intera opera è stata fedelmente riprodotta solo nel 1599 da Andrea Andreani.

Si comprende da questo con quanta gioia avremmo salutato come un importante recupero quella scoperta degli affreschi di via Mazzini 15 a Mantova, in quella stessa casa che già il Kristeller aveva dimostrato essere stata temporanea abitazione del Mantegna, se non si trattasse di povera cosa, seppur fedelissima, che conviene appena ricordare. Riapparso nel 1932, furono proposti nel 1936 per la compera al Ministero dell'Educazione Nazionale, che, appunto



A. MANTEGNA - TRIONFO DI CESARE - I TROFEI (DOPO IL RESTAURO) - (HAMPTON COURT)

per il poco valore artistico, ne declinò l'acquisto, nonostante la modicità del prezzo richiesto. Si deve solo al pietoso grido del Luzio quindi e alla munificenza del Prof. Prassitele Piccinini se sono almeno entrati nel Palazzo Ducale di Mantova a ricordare, come possono, il gran bene perduto. In quanto al tempo della loro esecuzione, mi valgo delle acute osservazioni di Nino Giannantoni per poterlo fissare; e lo ringrazio di avermele liberalmente trasmesse.

« Nella fascia di un fregio chiudente in basso i dipinti, correva una leggenda scritta in bei caratteri latini della quale purtroppo poco o nulla rimane: un nome e una data: *Tullius Petrozannus - MDCLXXXIII.*

Il nome ha evidente riferimento a colui che fu proprietario dello stabile dalla seconda metà del Cinquecento al 1610, anno della sua morte. Incomprendibile quindi sarebbe la data, di tanto posteriore alla morte del Petrozzani stesso. Vero è che, su testimonianza del D'Arco, il Petrozzani avrebbe ridotto la casa acquistata « guasta e malconcia » « in speciosum aedificium » come scrisse il Ciriaco nella sua monumentale opera.

Ma questo non ci autorizza a dedurre che fosse stato Tullio stesso a far dipingere il Trionfo. Avrebbe proprio lui in casa sua, sotto un'opera da lui voluta, fatto dipingere a chiare lettere un'epigrafe elogiativa di se stesso? Quella lunga scritta, per pochi segni rimasti e poi scomparsi completamente (c'è chi ricorda d'aver letto tra altri gli attributi *cubicularius et consiliarius Vincentii*), doveva solo ricordare ai posteri Tullio Petrozzani con tutti i suoi titoli, quel Tullio che, si può ben dire, fu il capostipite della casa, per le benemerienze acquistatesi presso il suo Signore, dal Duca Vincenzo insignito del titolo comitale trasmissibile ai discendenti. Qualcuno di questi nel 1674 potrebbe aver fatto dipingere sia la copia del Trionfo mantegnese, come la sottostante epigrafe elogiativa del proprio avo.

L'esame dei dipinti, che pure voleva la sua parte, non consente però di portare tanto addentro al secolo XVII la loro esecuzione. Perciò si volle studiare se l'intonaco sul quale stava la scritta, e la fascia su cui era dipinta, nonchè quello su cui erano le decorazioni intercalate fra scena e scena, fosse il medesimo di quello delle scene dei trionfi, e si constatò tale identità. Un ultimo saggio fu tentato per vedere se i dipinti dei riquadri decorativi, e dell'epigrafe non fossero stati rimaneggiati in epoca posteriore, e mentre si constatò che i putti reggistemmi, e gli stemmi stessi non erano mai stati ritoccati, si vide invece che la scritta era stata ripassata, ripetendo le lettere una per una poco discosto da quelle originali. Si scoprì così una data differente da quella dapprima rilevata. Disgraziatamente, per quante cure si sian usate non fu possibile leggere con precisione quella originale. Le lettere ben decifrabili sono le seguenti: M.D..XXVIII; manca una cifra fra il D ed il primo X. Volendo integrare la lettera mancante, tre sarebbero le soluzioni: un X, un L, o una C. Nel primo caso si avrebbe la data 1538, nel secondo quella del 1578, nel terzo un 1628.

La prima è insostenibile, sia perchè a quel tempo la casa non era ancora passata dai Malatesta ai Petrozzani, sia per ragioni stilistiche; le quali ragioni stilistiche non ci consentirebbero neppure la data del 1578. Il fregio infatti è dipinto con una tecnica più secentesca che cinquecentesca; il colore è grasso, denso tanto da formare sull'intonaco una superficie ondulata, ed è steso con

pennelli larghi in ampie zone, con pennellate lunghissime giranti, per seguire il piegare nei panneggi o il tondeggiar delle nubi.

La tecnica delle copie di Ludovico Dondi di Monaco, di Siena, di Brescia etc., per quanto quei dipinti siano stati eseguiti già nel seicento, è molto più vicina alla tecnica mantegnesca. Si potrebbe dire che il copiatore, in questo caso sia stato più fedele ai suoi modelli; e così può essere infatti, giacchè se si considera il dipinto della sagrestia di S. Domenico in Siena, firmato dal Dondi stesso, si vede come ben altra sia la tecnica usatavi, tecnica che s'avvicina a quella dei manieristi mantovani post-giulieschi come si avvicina ad essi lo stile enfatico. In ogni modo però, all'esame stilistico, l'autore delle copie di Mantova si manifesta posteriore tanto al Dondi, quanto all'autore delle copie di Vienna, il quale disegna con molta cura rilevando i piani delle scene con acconce ombreggiature: copie che avrebbero dovuto servire per i legni dell'Andreani sul finire del secolo XVI.

Resta quindi come data più probabile quella del 1628. E se consideriamo che in quei tempi era prefetto delle fabbriche ducali Anton Maria Viani; che egli esercitava, oltre all'architettura, anche la pittura; che di lui si era valso il Petrozzani nella sua qualità di Primicerio di S. Andrea, sia per far decorare la volta della sacristia dal Viani stesso costruita, sia per ornare la sua cappella gentilizia di recente costruzione, con due scene della vita del protomartire Santo Stefano, non crediamo d'andar errati se proponiamo quale autore delle copie mantovane del Trionfo mantegnesco appunto il Viani, che le avrebbe eseguite nel 1628.

Esecuzione avvenuta dopo la morte di Tullio Petrozzani e forse voluta da uno dei suoi figli o più facilmente da sua moglie. Infatti uno degli stemmi rimastici raffigura appunto quello di Anna dei conti Pozzo-Crema maritata Petrozzani; tale stemma è quello partito recante a destra l'arma maritale dei Petrozzani (unicorno nascente dalla sbarratura) ed a sinistra quello dei Pozzo-Crema (il vaso rosso fiancheggiato da due dragoni verdi e sormontato dal sole col filatterio dal motto « Per un dixir »).

Curioso il fatto che gli altri due stemmi superstiti siano pur essi due stemmi femminili; stemmi che appartennero a due donne entrate nella famiglia Petrozzani: Ludovica Dalla Torre, e Ginevra Massinelli.

Anche tralasciando di considerare il modo di dipingere le scene del Trionfo, esame sempre difficile per una copia, se volgiamo la nostra attenzione alle figure reggitemma, e agli stemmi stessi accartocciati fra festoni di verzura, dipinti questi sicuramente stesi tutti sullo stesso intonaco sul quale giacciono le scene del Trionfo, e giunti a noi senza alcun ritocco, e li poniamo a raffronto con dipinti del Palazzo Ducale certamente eseguiti dal Viani, come

quelli della Loggia d'Eleonora, come le vittorie alate sui pennacchi degli archi della Galleria dei Mesi, come i festoni di verzura pendenti dalle spallette delle vetrate della Galleria della Mostra, vediamo che una è la concezione, una la mano del pittore.

I diretti eredi di Tullio Petrozzani, dopo la di lui morte avranno voluto ricordare il loro grande scomparso facendo dipingere in una sala del loro palazzo quelle scene del Trionfo mantegnese che in quel tempo erano divenute tanto di moda, come attestano le numerose copie del Dondi, e ponendovi sotto la lunga scritta elogiativa del defunto.

Il lavoro fu affidato al pittore allora a Mantova più accreditato, a quell'Antonio Maria Viani del quale tanto si servì Tullio Petrozzani. In proseguo di tempo, forse in occasione di restauri alla sala, la primitiva data fu cambiata in quella del 1674.

Il pittore per eseguire il suo compito si valse di modelli che doveva avere sott'occhio, come è dimostrato dal reticolato d'ingrandimento che tuttora si vede graffito sull'intonaco delle scene. Il modello usato non è alcuna delle copie note, le quali tutte differenziano fra loro per segni talor minimi, talor molto più facilmente percettibili, come nelle stampe dell'Andreani: forse il Viani stesso, data la dimestichezza che aveva col Palazzo Ducale, ritrasse dagli originali, copie oggi scomparse, per valersene ». Certo la serie mantovana, sebbene pittura dappoco e malandata, è fedelissima agli originali mantegneschi e fu quindi ventura fosse salvata e donata al Palazzo Ducale ove starà a testimoniare di quella che fu una delle più importanti opere della Rinascenza italiana.

Con quanto abbiamo detto sarebbe stata compiuta la fatica del Luzio, visto che non si era voluto risalire ai precedenti del Trionfo di Cesare, che avevo pur indicato, specialmente nello splendido cassone di Klagenfurt, con la Giustizia di Traiano, eseguito per le nozze di Paola Gonzaga con l'ultimo conte di Gorizia; nozze avvenute nel 1477. Volle però aggiungere un « escursus » su Mantegna scultore, al quale, esulando dal tema, ho dato risposta in un articolo della Rivista d'Arte di prossima pubblicazione. Basti accenni qui, giacchè siamo in sede padovana, che l'esplicita testimonianza dello Scardeone intorno all'appartenenza del bellissimo busta di Sant'Andrea a Mantova allo stesso Mantegna è ravvalorata dalla conoscenza della data di morte dello scrittore, la quale prova che Bernardino ebbe notizia diretta di quanto scrisse avendo almeno ventott'anni alla morte del Mantegna.

Non resta quindi che ricordare il commento antiquario del Paribeni a quell'*archeologia divinata* che è il famoso Trionfo di Cesare. E godo davvero di dedurne che esso poco trova di positivi confronti per chiarire le possibili

derivazioni dirette da monumenti antichi. Solo per il nono cartone, l'ultimo, può citare una sicura cognizione da parte del Mantegna del fregio del tempio di Vespasiano, e della famosa Gemma Augustea, ora nel Museo di Vienna.

Tutto ciò conferma che l'ideazione della serie sbalorditiva, in cui l'antichità è proiettata nello spazio rinascimentale, era stata quasi completamente fatta prima del viaggio a Roma, avvenuto nel 1488.

Il Paribeni non dice naturalmente ciò che io avevo potuto concludere a proposito degli effetti di quel viaggio. Che, più d'incitarne la fantasia, esso aveva servito a dettare alle sue posteriori rievocazioni classiche, quali il Trionfo di Londra, che pare un cammeo in grande, la soppressione di quello spazio che dà tanto respiro ai Cartoni di Hampton Court. L'esperienza diretta e larga dell'antico gli consiglia di foggiarli a guisa di bassorilievi, a monocromato, su fondi chiusi di marmi preziosi senza più aria intorno.

Nella libertà del suo centro mantovano Andrea Mantegna aveva quindi creato il suo capolavoro, che rimarrà una delle più eroiche e originali interpretazioni del nostro passato glorioso.

GIUSEPPE FIOCCO

I. MODERNI E LIVIO.

Attorno al nome, all'opera, d'un solo antico — di Livio — quale fervere d'attenzione e di ricerca! Tante pagine, tante intelligenze, tanti nobili palpiti gli si consacrano; e se, nell'ora che volge, si può dire solidale tutta la cultura a celebrarlo e a discuterlo una volta di più e con afflato di coro, è ben vero tuttavia che il consenso a Livio abbraccia le generazioni di due millennii, rifluendo via via, pel più modesto addottrinamento così come attraverso la più alta ricerca storiografica, che da Livio (volente o nolente) non può prescindere, come da fonte storica principalissima, quand'anche non unica.

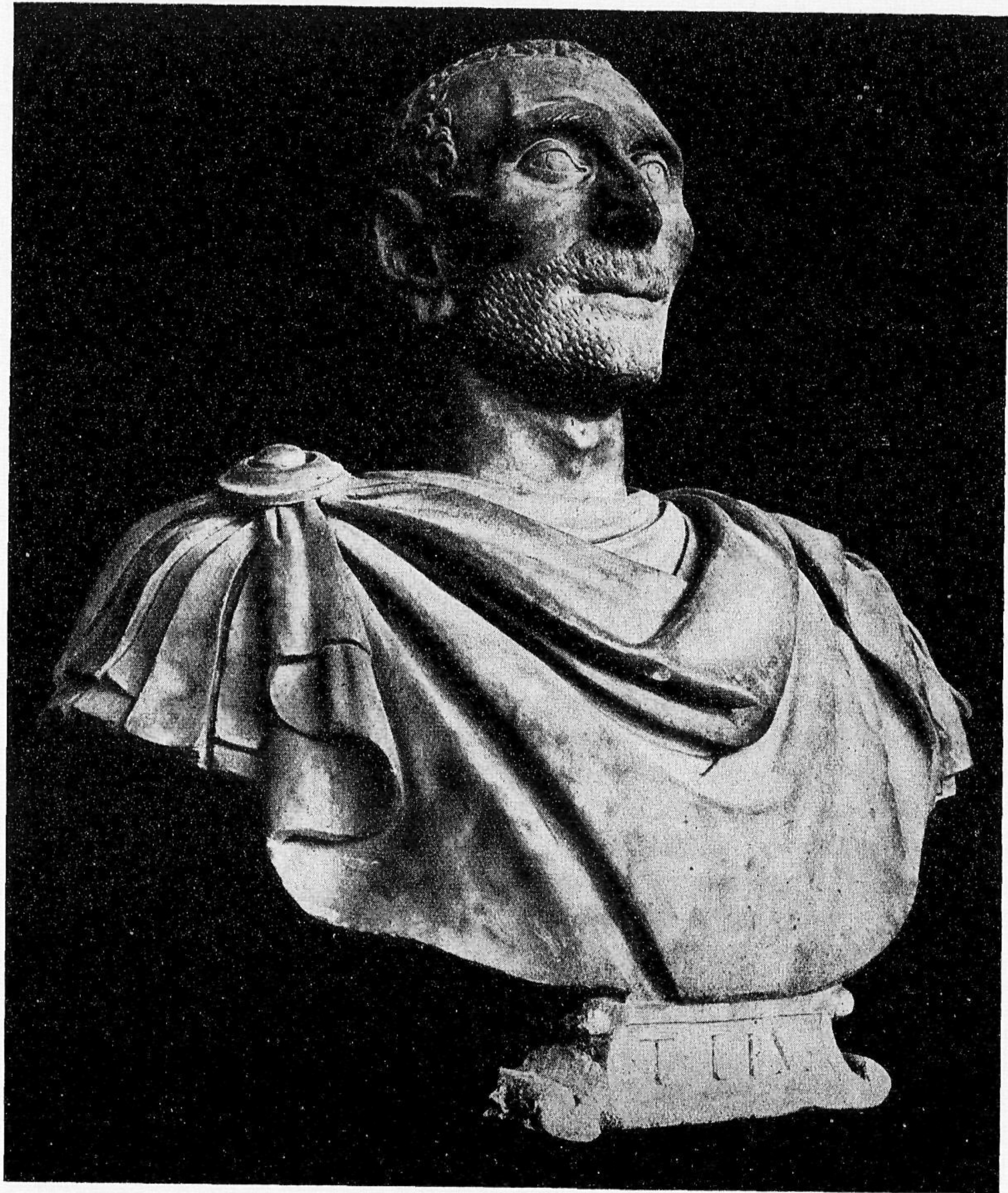
Un libro, fra gli altri, appare distaccarsi ed imporsi: il saggio su Livio di Paola Zancan¹, attorno al quale si pronunciò un plauso tanto solenne, un consenso tanto autorevole, che non tocca a me se non ricercarvi gli elementi di un problema: di quel problema d'eterno e caduco, che m'appare la non schiarita contraddizione che vizia e affanna la nostra cultura.

E il problema, non foss'altro implicito, vi dovrebbe essere; ma v'è esplicito, arricchito com'è, il saggio, d'una vitalissima parte: « Il problema liviano ». E, su su con le generazioni e il ricorrente o il dialettico individuarsi del problema di Livio nelle intelligenze umane, ecco prospettarsi con evidenza lucida (quando non addirittura eloquente) il sorgere e lo svolgersi di questa modernità; e pronunciarsi il distacco di noi da Livio, di Moderni e Antichi.

La « quéréelle » è posta.

Questa pagina suggella il problema e il libro: « La storia romana, così come almeno dal Niebuhr in poi si viene atteggiando presso i moderni nei lavori di quella scuola che suol dirsi la scuola storica scientifica, è una storia ora giuridica ora economico sociale, sempre antiquaria ». Indaga il caduco, verte sul caduco, insiste e sottolinea la metamorfosi, ottimistica o pessimistica, comunque concepita...

¹ PAOLA ZANCAN, *Tito Livio (saggio storico)*, Milano, Mondadori, 1940.



Ma v'è l'eterno?

« Livio, in confronto di questa storia, ha la funzione di riproporci, col magistero dell'arte, l'altra visuale: la visuale d'una storia umana che, incarnandosi sulla volontà, è perciò stesso la storia perenne dell'uomo d'ogni tempo passato presente e futuro. Così Livio continua ad opporre il sentimento dell'eterno al nostro sentimento della labilità. Appunto in ragione del contrasto che si è determinato tra i moderni e Livio, questi può essere ai moderni una lettura proficua ».

Il drammatico contrasto, confessato e proclamato, appare simultaneamente risolto e illuminato: ed è una parola di fiducia gioiosa che suggella di luce il più vasto dramma umano. Non palliata né obliterata v'appare la contraddizione, anzi chiarita col vigore d'un intelletto d'un animo indomiti; eppure, nell'atto medesimo, superata e convertita di disperazione in speranza. È questo, appunto questo è a me prezioso: che la parola che s'oppona a disdire la nostra ansia nasca da uno di noi, che dell'ansia intellettualmente sentimentalmente è capace e partecipe e anzi — perchè l'ha risanata — tutta intera la fissa e definisce con imperterrito sguardo, con intera risolutezza: ecco, e siamo condotti per le nostre stesse vie « ai campi eterni », appunto nello stesso districarsi di questo umano intrico della storia che si scrive e della vita che si vive, acque e cieli che si rispecchiano e si confondono.

L'eternità che ci è promessa, tale eternità — è detto — vive nella immobile pagina liviana.

Quasi ponte d'eternità sopra gli abissi dei tempi labili, v'è dunque una umanità perenne, trionfatrice degli stessi nostri problemi animata della stessa nostra anima: incardinata in sè col vigore d'un sempre ch'è immutevole sede spirituale dell'uomo...

Forse. Perché ciò sia, due condizioni è necessità che sussistano. L'una, che Livio manifesti un riscatto dalla labilità che valga per un principio sottratto al tempo che scorre, al mondo che muta, all'uomo di passione. L'altra: che quella stessa che noi sperimentiamo, vitale morbosa contraddittorietà, identica la sperimentasse la patisse la cultura degli antichi e la loro vita, onde questa eternità di Livio ne appaia riscatto; non già innocenza, non già ignoranza.

E anche questa seconda condizione appare consaputa e rispecchiata in vivida luce dalla scrittrice moderna: appunto mentre ella si fa a indagare il problema della vita storica in Platone e Aristotele e gli Stoici e gli Epicurei, e in Polibio anche, e poi in Cicerone... Tutta la meditazione degli antichi, suscitata in magistrali saggi a fronte a fronte di Livio, di Livio che non ignora il problema anzi lo pone e lo risolve con vigore logico che lo innalza accanto

ad Aristotele e sopra a Platone a Polibio agli stoici e a Epicuro, accanto a Cicerone. « Su tale linea Livio si trova certamente a continuare e rinnovare Aristotele e Cicerone. Da Cicerone si stacca per un maggiore rilievo dato alla differenza tra la forza dell'animo e la fortuna delle vicende. Da Aristotele, per un più caldo e ricco senso di queste vicende... ».

Mai forse ci era accaduto di pensare Livio tanto lontano e tant'alto, né di sospettare nelle sue pagine una così inaudita ricchezza umana e logica, di là dall'arte del racconto, norma essa e sostanza del racconto in cui palpita e si cela.

E dire che Livio si confessa tutto — con una evidenza che appare così piana e così ricca in questa lucida analisi del prologo alle *Deche*, con cui il saggio s'apre! La presenza di due dinamici termini ci scopre la scrittrice; ci scopre l'inverso rapporto che li avvince, codesti due elementi estremamente avversi e indivisibilmente congiunti (e tutto l'altro, frammezzo, ora assorbito e sommerso, ora rischiarato e umanato): « vita », « viri ».

Un palpitar ricco, tumultuario, mutiforme è in questa « vita »: d'uomini e dèi, di tutte insomma le note o ignote forze del mondo che ci fa vivi, dalla terra al cielo, dall'uomo alla fortuna. E la vita si dispiega nella mole fluttuante dei suoi casi varii, nell'alternanza perpetua indiscriminata volubile delle nascite e delle morti, onda su onda, senza fine, di tutti e del tutto. E nella vita che li fa vivi, immersi e come perduti gli uomini.

Così è della mole enorme dell'Impero che, dilatandosi « dall'esiguo principio » all'immensità dell'ora che volge — ampio come nessuno —, è insidia e pericolo, « iam magnitudine laborat sua »: preludio e minaccia di naufragio.

Anche più: frammezzo alla copia delle memorie, che pare ricchezza, si celano la fatica e l'insidia, ancora ed ancora: sicché la ricerca è dubbio, la varietà delle testimonianze proietta lunghe e intricate le ombre alla luce incostante e perplessa dell'investigazione, che mira a conoscere, a toccar fondo: né tocca; si perde.

Peggio: lo scrittore stesso, lo stesso Livio scopre a sé tesa la prima insidia nella mole varia (che qui è la moltitudine degli storici, che sono folla): fra cui egli, e il suo nome, e il suo faticare di scrittore naufragare possono, e sperdersi: « in tanta scriptorum turba... ».

Ma dunque, dove che sia, dovunque si volgano lo sguardo l'animo il volere, per tutto è il dilagare smisurato del numero, il crescere inesausto d'una materia che non ha fine, onde l'attività del vivere e operare si convertono effettivamente nella passività (o passionalità), e nel morire.

Tanta ricchezza — ma non è pur anche dei moderni? — tanta ricchezza d'ombra ci viene scoperta in Livio, perché in Livio è il palpitar tumultuoso

e multanime della « vita », intrisa tutta di morte. Comune all'antico e ai moderni, dunque. E dunque il riscatto — se v'è — non può essere operabile se non per una potenza medesima, che non dall'esterno, ma dall'intimo della vita nasca, da quell'essere umano in cui è la forza che sa definire pluralità infinità moltitudine, e passione anche, e affanno; di quell'uomo, in cui è, per ciò, vigore d'opporre il limite all'illimito, anzi d'impedirglielo, quale suggello suo proprio e trasfiguratore.

Ed ecco, simultaneamente, rivelarsi in Livio, di contro a quest'angoscia universale, drammaticamente, l'altro e differentissimo termine, e opporsi, e costringere nelle forme pure del volere e del pensare quel mareggiare immenso: dal fluttuare sorgono e s'impongono i « viri ». Sorgono, come parti nel tutto materiale; ma interi, come singoli: e, singolari solitudini di pensiero e di senso e di potenza, appaiono, ciascuno e tutti, sospesi sopra un duplice abisso, per la necessità interiore ineliminabile della loro umana volontà cui è offerta duplice e simultanea scelta: o l'adesione all'onda che rapisce e sommerge, traverso l'abbandono alla passione; o l'adesione alla potenza animosa dell'intelletto che è energia di conoscere per riscattarsi e riscattare.

Se non che in Livio — e nella pagina della scrittrice — alla nettissima opposizione umana e logica non appare accompagnarsi un'accentuazione né così drammatica né così romantica: ché l'accento, se mai, tutto è portato a significare non l'angoscia del perdersi ma l'energia l'evidenza la fede del riscatto. E da quel sublime vertice ogni dispersione e manchevolezza appaiono quasi altrettanti gradi d'una lontananza che infinita e irreducibile mai non può essere; né mai è posta o creduta possibile una dispersione intera dell'umana virtù nelle trame di quella passionalità e pluralità in cui s'apre discontinua e cieca la possanza negativa della fortuna.

In ciò il più intimo aspetto e la più tipica consistenza romana di Livio, per cui riscatto non è fuga dal mondo, superamento non è rinnegamento. Anzi è come se due piani di vita simultanei s'offrissero, due piani di storia: l'un dentro l'altro, sicché l'evasione è tutt'insieme una immedesimazione maggiore e più intima; e, per converso, l'immedesimazione è tutt'insieme energia che trasferisce la vita — la storia — dal piano del perdersi opaco a questo del riscattarsi lucido. Energia intima al cosmo, propria dell'animo razionale, in questo senso edificatrice, che sposta dall'esterno all'intimo il mondo labile, dal tempo che passa e trasforma alla immanenza eterna del concetto.

Molteplice « trasposizione da uno ad altro piano », identicamente operata: onde Livio distacca né dalla folla degli storici, dalla folla degli uomini, di cui è tuttavia — e si riconosce — elemento e parte; distacca il fine della sua sto-

riografia dal naufragare dei tempi, a cui pure reagisce; distacca Roma da quanto in Roma perisce, mentre immanente a Roma e all'Impero e insomma alla nazione italica egli stesso si riconosce e si vuole, per essa operando il miracolo delle deche monumentali; e via e via.... « Livio non si pone tra essi — gli storici —, né tra quelli che ricercano una maggiore certezza, né tra quelli che menano vanto d'una forma migliore. E pure non li denigra; entra anzi nella loro folla (« in tanta scriptorum turba »), come uno d'essi, perché di tutti ha in comune l'interesse medesimo alle « res gestae » del popolo romano; ma nella loro folla rimane diverso perché, rifiutando la competizione così nel campo della erudizione ansiosa del certo come nel campo dell'arte che vive del bello, la competizione accetta nell'ordine dei valori che toccano l'animo, grandezza e nobiltà: « se in tanto gran numero di storici la fama mia abbia a essere sommersa, avrò tuttavia consolazione nella grandezza e nobiltà di coloro che oscureranno il mio nome ». In questa trasposizione da un piano a un altro, dalla tecnica storiografica all'animo dello storico, il criterio liviano è già posto ».

Allo stesso modo dirime Livio il contatto e il contrasto fra sé e i lettori: « ... A questo suo pubblico, che presente sordo e distratto, Livio non cede; anzi di fronte a esso si erge in solitaria grandezza, l'animo colmo di fede nell'opera già concepita. « Io all'incontro ancor questo prenderò in premio della mia fatica che, assorta la mente nella contemplazione di quella età prisca, distrarrò almeno lo sguardo da quei mali che per tanti anni l'età nostra vide, libero io da ogni cura e passione ». Tra sé e il pubblico (soggiunge la scrittrice) Livio pone un distacco maggiore che non ponesse tra sé e gli altri storici; ma il criterio secondo cui postula nell'un caso un'intesa possibile e nell'altro un netto divario è sempre quell'uno che sopra abbiamo detto, quello che nella « mens omnis expertis curae » riconosce il principio cui le cose stesse del presente, calde ancora d'affanni e di passioni, debbono finalmente riferirsi per trovare temperamento ».

E poi ecco sorgere — (nella pagina moderna seguace all'antica) — la mole dell'Impero e la mole delle memorie, mole che cresce e cresce settecent'anni e più... E accanto e dentro — anzi: prima — ecco il dilagare e smarrirsi inverso, non delle singole memorie nella mole delle memorie, sì il perdersi della memoria stessa documentata nell'alone di fumida luce della leggenda. Quale l'atteggiamento di Livio? « Questa poetica tradizione Livio accoglie qual è, senza accettarla come veridica, senza respingerla come mendace. « All'antichità questo privilegio è concesso che, mescolando umano e divino, faccia più augusti i primordii delle città. E se v'è popolo al quale debba essere lecito di consacrare le origine sue, facendone autori gli dèi, tal

è la gloria bellica del popolo romano che ad esso, e a Romolo suo fondatore, Marte medesimo possa esser padre; ancor questo i popoli della terra sopportino, con quell'animo stesso con il quale sopportano l'impero ».

La consapevolezza del problema è evidente, e così ci viene lumeggiata: « Trattando di Roma fin dalle origini, Livio non poteva trascurare del tutto, come se l'ignorasse, il problema di critica storica che dalla corrente erudita (Varrone, Attico) era ormai stato posto e che inevitabilmente si sarebbe ripresentato a chiunque si accingesse a narrare di nuovo quegli eventi lontani. Leggenda o storia? valore poetico o valore documentario? o l'uno e l'altro insieme? e allora fin dove la leggenda, da dove la veridicità? e via e via... ».

Perplessità irresoluta, o opzione che sceglie?

« Al problema Livio non accenna direttamente; è lontana da lui ogni curiosità erudita. Ma l'eco se ne risente nelle sue pagine che leggenda e storia, poesia e realtà, compongono in un nesso reciproco; onde la favola poetica desume la esistenza stessa e il proprio valore dalla realissima e inesausta serie delle vittorie e conquiste romane, e la potenza romana s'appaga e si placa in quella luce di leggenda che nobilita le sue origini prime; il divino segue l'umano e ad esso si conforma, ma l'umano splende d'una luce più augusta entro quell'alone divino.

« In questa più alta visione, in cui il divino e l'umano si conciliano e il divino trova una sua propria giustificazione storica, Livio oltrepassa senza dubbio la posizione erudita che restava chiusa nel cerchio del veridico e non veridico, del documentato e non documentato. Ma tanto non gli basta. S'interrompe infatti bruscamente e discopre d'un tratto l'animo suo più profondo e insieme qual sia l'interesse più schietto dell'opera. « Ma a quelle e simili cose io non darò gran peso, comunque siano per essere intese e giudicate. A questo invece vorrei che ciascuno per parte sua volgesse intentamente l'animo: qual fu la vita, quali i costumi, attraverso quali uomini e arti, in pace e in guerra, si formò e si accrebbe l'impero ». Nelle quali parole è, aperto e spiegato, il piano dell'opera. Non le res gestae del popolo romano; non il formarsi e l'accrescersi dell'impero (o non solo questo); bensì la vita i costumi gli uomini le arti. Con ciò, di nuovo, anche per riguardo al soggetto, quella trasposizione da uno ad altro piano, che già sopra abbiamo rilevata: analoga trasposizione dall'esterno all'intimo, dall'impero che nacque e s'accrebbe agli uomini che di esso impero furono artefici consapevoli.

« Vita costumi uomini e arti: sono qui raccolti in un 'climax' che va dal più al meno esteso, dal meno al più individuato, tutti i valori che concorsero alla grandezza di Roma. Dalla « vita », della quale il popolo tutto è partecipe, con quel calore di sentimenti e di passioni, più o meno nobili, più e

meno consaputi, con quella intensità di affetti e di risentimenti che è propria dello stesso slancio vitale; — ai « mores », che di quel popolo esprimono le tradizioni e le consuetudini fondamentali, elaborate di generazione in generazione, sino a costituire la sua seconda natura; — ai « viri », che di quelle consuetudini sono i maggiori artefici e insieme i più sicuri interpreti, come quelli che le coordinano secondo i fini superiori della ragione umana; — alle « artes », in cui la ragione umana si determina e individua dando alla ragione operosa di quei migliori e più valenti fra i cittadini i modelli perenni e costanti; — gli elementi per cui Roma è umana, e dell'umanità partecipa e comprende errori e dolori; gli elementi per cui Roma è romana, e all'umanità diventa modello imitabile: questo è per Livio il soggetto dell'opera... ».

Trasposizione metodica dunque. L'effetto ultimo e apicale — storiografico: per chi scrive e per chi legge storia — è d'una conversione intera dal piano della perplessità a quello immoto e medesimo della certezza umana, etica, razionale, dove al problematismo filologico e all'ideologismo filosofico si sostituisce la gioia luminosa del vero, il palpito della più alta poesia umana in cui la stessa arte del bello si redime, divenendone strumento efficace. « Questo è soprattutto salutare nello studio della storia; che in esso, come in un monumento illustre, si conservi memoria, per la contemplazione dei posteri, d'ogni genere d'esempio; così di quello che potrai imitare per bene tuo e della tua patria, come di quello che dovrai fuggire, turpe nell'intento e nell'effetto ». Gioia del vero e del sublime, che però non appare confinata nell'immoto del contemplare, ma ne sgorga e si versa dal singolo sulla società in energia operatrice, conoscere il vero per operare il bene: donde, all'ultimo, il valore prammatico e umano della storiografia.

« L'ampiezza della concezione consente allo storico di prospettare in un unico quadro l'intera storia di Roma, da Romolo a Augusto; perciò tutta, monarchia e repubblica e principato, tutta può offrire al popolo e ai singoli, per la potenza dello Stato e la salute dei cittadini, esempi innumeri, da imitare e da fuggire. Questo è pertanto, nel concetto di Livio, il fine ultimo dell'opera sua; quale egli stesso ci esprime nelle brevi pagine della sua prefazione ».

E poiché tal prefazione contiene « in nuce » il soggetto e il fine dell'opera, quel concetto e lineamento la scrittrice assume a criterio e guida nell'analisi della organicità della storiografia liviana. In questo senso — e qui è la portata non esagerabile del metodo d'analisi assunto e impiegato —: che « L'indagine mirerà appunto a trarre in luce quell'animo riposto; a discernere, entro il variare dei casi molteplici che sono materia al racconto, il criterio

che ad essi dà forma; a discernere insomma fin quando fin dove lo storico serbi fede a sé stesso, libero l'animo da pregiudizi e passioni, *omnis expertus curae.* »

' Animo ', ' criterio ', ' coerenza tra fede e opera ': il rispetto della trasposizione liviana da lei scoperta è evidente e intero nella scrittrice e tale si rivela a chi legge, di pagina in pagina, di problema posto in problema risolto. Onde tocca a noi di riconoscere con duplice commozione la fedeltà dello scrittore moderno allo scrittore antico, poiché in tanta fedeltà d'animo ad animo, in così lucido coincidere di intelligenza con intelligenza, ci si rivela in atto e la eternità di Livio e la universalità di quel metodo; l'umana poesia di quest'opera moderna e la inesausta ricchezza logica d'una unica posizione di pensiero. E infatti, non risana lo scrittore moderno le aporie del nostro mondo, come l'antico quelle del suo?

Certo; e in tale puntuale analogia di problemi vari che metton capo a soluzioni analoghe e univoche perché uno n'è il metodo, è una pienezza di luce, è una certezza che assurge a razionale fede. Ma non è dato a me di seguire il libro nella sua molteplicità, nella ricchezza dei problemi che danno, al convergere e al riecheggiarsi delle soluzioni analoghe, una solennità straordinariamente grave e persuasiva, sotto l'apparente monotonia imposta dalla medesimezza stessa liviana; non mi è dato. E sfuggono i concetti singoli fissati via via, sfugge il colore e il pathos di quelle lotte inesauste di classi e di popoli; la commozione poetica di quel grandeggiare dell'animo indomito da fortuna e passione, dai magnanimi, che s'impongono sul fluttuare dei pochi e dei molti, dei cittadini e degli stranieri, emergenti solitudini perfezionanti il loro mondo contingente per una virtù non contingente: dove la razionale « virtus » dei « viri » coincide col sentimento sublime del distacco e del superamento interiore, l'arte politica colla ' magnitudo animi '... Ci sfugge: ma tuttavia chi legge il libro ne coglie appunto questa emozione complessa, di sentir risuonare di pagina in pagina la nota costante, nell'armonia pur varia di mobili e nuove situazioni drammatiche; e sia l'arte sia la necessità di documentare cospirano a darci, frammentato e palpitante, tutto il mondo di Livio, tutta la mole delle storie, in scorci che accrescono potere all'evidenza poetica delle pagine, ricche, per arte della scrittrice, d'una seconda luce a specchio della liviana lucentezza. E sorgono i forti; l'intesa, di quei forti; e insomma al mondo dell'impero che cresce sta dentro (e tuttavia sopra) il mondo intatto dei magnanimi, di là dal nascere e morire delle persone e dal pericolare dell'impero che, pur nel suo culmine, Livio sa condannato al decadere e al dissolversi, non dissolta la coscienza.

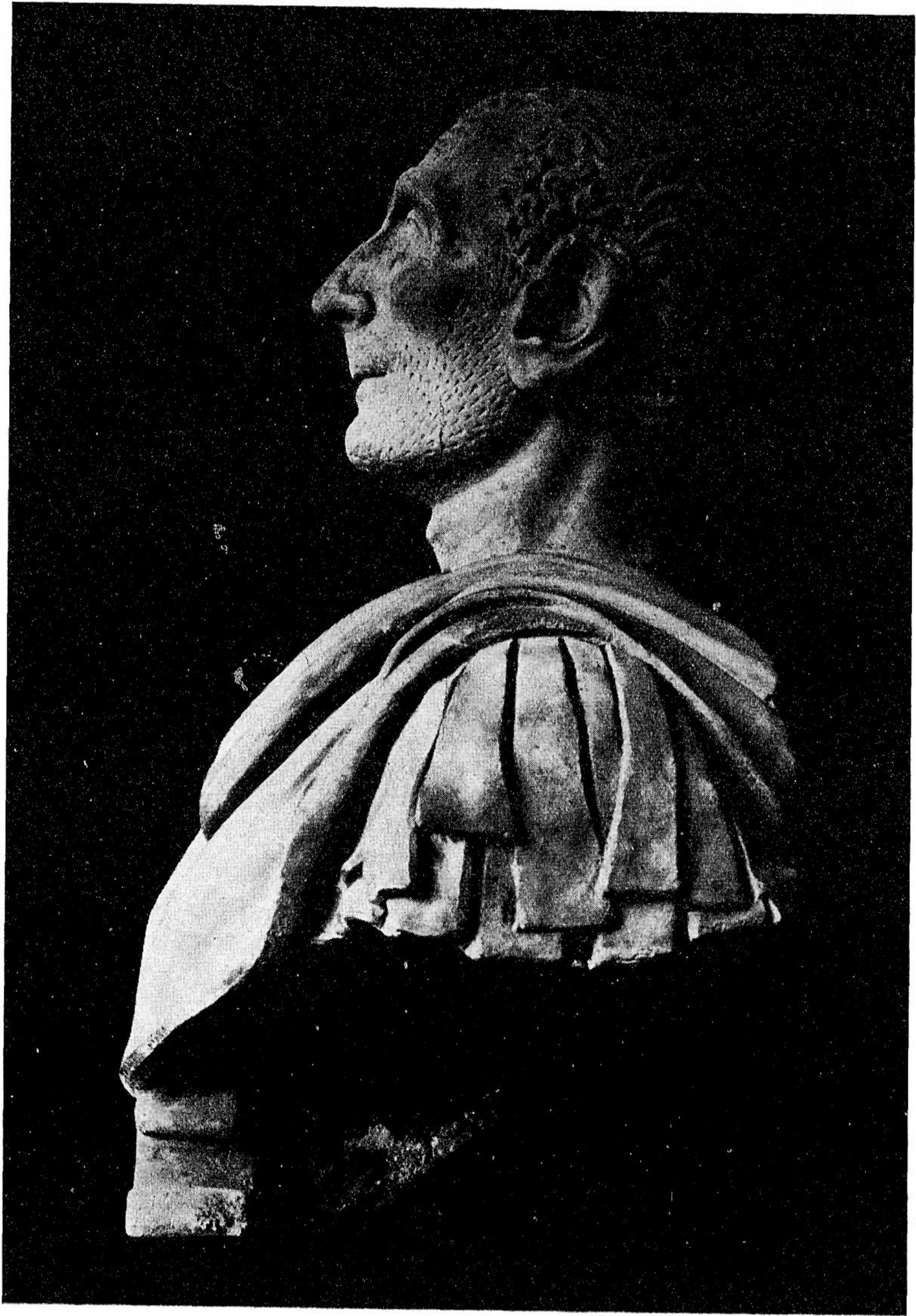
Solenne e amplissimo armonizzare, che colpisce l'intimo del lettore meglio

e più che il gusto estetico: emozione di riscoprire Marco Furio Camillo in Publio Scipione o in Fabio Massimo, rivivente e pur novo; splendente senza misura e con ritmo immutato traverso tanta distesa di tempi, in Augusto stesso. Ché anche Augusto è ricostruito per razionale miracolo d'analogia pur là dove la pagina di Livio ci è strappata dalla sorte.

Ultimo e più personale motivo poetico del « Livio » di Paola Zancan è questo appunto, questa arcana musica ch'è del trasfigurare in poesia — livianamente — ogni mole, ogni varietà, ogni difficoltà e problema; e ogni cognizione, e ogni copia di dottrine, e tutto intero, infine, l'immenso che è nella ricchezza culturale, affanno e fatica dei giorni, della mente, del cuore: tutto traendo per vigore d'arte ricreatrice ad elemento e motivo d'armonia, da caos a cosmo.

Trasfigurarsi dell'impulso stesso e del fine ultimo della lettura e della meditazione: da occupazioni del vivere — commiste pur sempre di patimento di fatica di perplessità — in esultanza di coscienza che scopre il criterio e avverte il palpito della vita eterna.

GIAN ANGELO DE FRANCESCO





NUOVI INGRESSI

ANNO 1939 (II. SEMESTRE)

CERAMICHE E PORCELLANE

Ciotola, ceramica graffita padovana (?) sec. XVI (?); alt. m. 0,055, diam. m. 0,127. All'interno sul fondo giallino rozzamente graffiti due cespi verdi al centro in un cartiglio « verze ». Acquisto Licudis.

Chicchera, porcellana, fabbrica Ginori; alt. m. 0,105, diam. base m. 0,100. Bulbiforme a basso collo di piede e base rotonda, labbro sagomato e dorato, volute e conchiglie e motivi floreali di gusto rococò; davanti fra due rami fogliati d'edera « Pedrocchi » in caratteri gotici, manico dorato. Dono Melchior.

Piattino, porcellana fabbrica Ginori; alt. m. 0,031, diam. m. 0,051. A bordo sagomato e decorazione analoga a quella della chicchera. Sul fondo esterno ad impressione F et M. Dono Melchior.

Chicchera, porcellana, fabbrica Ginori; alt. m. 0,072, diam. base m. 0,072. Forme e decorazioni analoghe a quella della chicchera precedente. Sul fondino all'esterno in color verdino: « Ginori - E. ». Dono Melchior.

Piattino, porcellana, fabbrica Ginori; alt. m. 0,025, diam. m. 0,131. Forma e decorazioni analoghe a quelle della chicchera precedente. Sul fondo all'esterno ad impressione F: et M - 5. Dono Melchior.

Ceramica policroma; alt. 0,28. Lavoro di Enrico Parnigotto: La Modella. Testa di fanciulla dagli occhi azzurri. Acquisto.

Alzata da frutta, ceramica così detta di Candiana, sec. XVII; alt. m. 0,062, diam. m. 0,312. Fondo in monocromato grigio azzurrino; attorno al tondo decorazione floreale stilizzata in azzurro. Acquisto.

COSTUME

Bouquet della sposa, secolo XIX, seconda metà. Zoccolo rotondo dipinto in nero, campana di vetro, vaso di vetro a modo di cornocopia, e mazzo di fiori artificiali di stoffa; alt. m. 0,600, diam. zoccolo m. 0,228. Dono prof. C. Cimegotto.

DIPINTI

Pulzone Scipione, sec. XVI. Ritratto di cardinale, mezzo busto, di fronte. Tela ad olio, alt. m. 0,90, largh. m. 0,70. Acquisto Dianin.

Dandolo Giovanni. Natura morta. Mazzo di fiori in vaso e vari libri sul tavolo. Anno 1939. Tela ad olio, alt. m. 0,55, largh. m. 0,45. Acquisto.

Pendini Fulvio. Il mercato. Anno 1939. Cornice di legno d'abete e vetro. Cartone ad olio. Alt. m. 0,46, largh. m. 0,61. Acquisto.

Tabiano Giuseppe. La collana di perle. Ritratto di fanciulla, mezza figura di fronte. Pastello. Cornice di legno e vetro. A. 1927. Alt. m. 0,64, largh. m. 0,49. Acquisto.

Lazzaro Dino. Piccola religiosa. Figura di donna in piedi. A. 1939. Tela ad olio, cornice di legno dorato. Alt. m. 0,80, largh. m. 0,74. Acquisto.

Zancanaro Antonio. I colli alti di Solagna. Inchiostro su carta. A. 1938. Cornice di legno naturale e vetro. Alt. m. 0,245, largh. m. 0,290. Acquisto.

Pisani Angelo. Il giovane bagnante. Disegno, matita su carta. A. 1938. Cornice di legno dipinto e vetro. Alt. m. 0,44, largh. m. 0,54. Acquisto.

Brunello Luigi. Caricatura di quattro frequentatrici del celebre caffè Pedrocchi. A. 1938. Disegno policromo su carta. Cornice di legno argentato e vetro. Alt. m. 0,35, largh. m. 0,52. Acquisto.

Anonimo (Ba... L.), sec. XIX: Ritratto femminile. Mezzo busto di profilo a destra. Tela ad olio. Cornice di legno intagliato. Alt. m. 0,74, largh. m. 0,56. Dono Garagnini.

Pajetta Pietro. Ritratto femminile. Mezzo busto di tre quarti a sinistra. A. 1910. Firmato e datato. Tela ad olio. Alt. m. 0,71, largh. m. 0,50. Dono Garagnini.

Gazzotto Vincenzo. Ritratto di Antonio Pedrocchi (?). In piedi di tre punti a sinistra. Sec. XIX. Disegno a penna su carta. Alt. m. 0,287, largh. m. 0,200. Acquisto.

Gazzotto Vincenzo. Interno di famiglia. Sec. XIX. Firmato. Disegno a penna su carta. Alt. m. 0,20, largh. m. 0,138. Acquisto.

DISEGNI E LITOGRAFIE

Piante del Palazzo di Adele Sartori Piovene, in Prato della Valle. Dim. cm. 30 x 40. Numero 8. Dono.

Progetti per la facciata del palazzo di proprietà della signora Adele Sartori Piovene in Prato della Valle. Dimens. (1 a 6) cm. 28 x 40; (7) cm. 40 x 47; (8) cm. 34 x 44. Dono.

Progetti acquarellati di riduzione dei locali del Palazzo di proprietà già Sartori Piovene. Dimens. cm. 55 x 40. Numero 2. Dono.

Tomba della famiglia Sartori Piovene. Disegno acquarellato. Dimens. cm. 50 x 56. Dono.

Piante e spaccati del Palazzo Sartori Piovene. Dimens. (1 a 3) cm. 25 x 25; (4) cm. 28 x 32; (5) cm. 64 x 45; (6) cm. 41 x 60. Doni.

Mapa dimostrante il confine di proprietà della ditta Giuseppe Cecchini Pacchiarotti coll'alveo abbandonato di svolta Colombara a Limena. Disegno acquarellato. Dimens. cm. 56 x 85. Dono.

Carta topografica della Provincia di Padova. Litografia. Dis. F. Naymiller, inc. Allodi. Edit. Vallardi. Dimens. cm. 41 x 59. Dono.

Pianta della Città di Padova. Litogr. Ed. Vallardi. Dimens. cm. 42 x 52. Dono.

Dôme de Padue. (Chiesa di S. Antonio). Disegno Chapuj. Litogr. Bichebois. Ed. Lemercier. Paris. Dimens. cm. 52 x 49. Acquisto.

Belzoni G. B. Ritratto dal disegno fatto da vivo da Catone Perlotto. Litografia. Inc. Guzzi. Dimens. cm. 17 x 27. Acquisto.

Piazza S. Antonio. Corretto a penna. Litografia. Dis. S. Prout. Inc. E. Ronar-gue. Ed. Audot. Rifulata. Dimens. cm. 16,5 x 26. Acquisto.

Place Galone (Piazza dei Frutti). Litografia. Dis. Girard. Inc. Desmond. Dimens. cm. 27 x 18. Acquisto.

Pianta di Trieste. 1841. Litogr. Linassi. Ed. Mollo. Dimens. cm. 49 x 64. Acquisto.

Zantedeschi. Da una fotografia di Borlinetto in Padova. Dis. Hoffmann, ed. Haller. Litografia a. 1856. Dimens. cm. 25,7 x 21,2.

Peri Giorgio. Bambini. Mezzo busto di fronte. Esemplare n. 3. Cornice di legno. Dipinto e vetro. A. 1939. Alt. cm. 35 x 50. Acquisto.

INCISIONI E STAMPE

D'Azeglio Massimo. La disfatta di Barletta. Inc. in legno di G. B. Zambelli. Dimens. cm. 56 x 71. Dono.

Aladar Edvi Illes. Buoi in riposo. Puntasecca policroma. Alt. m. 0,345, largh. m. 0,545. Acquisto.

Andreini Isabella. Da ritratto inciso da Badler. Inc. rifilata. Dimens. cm. 25 x 15. Acquisto.

Andreini Isabella. Da ritratto inciso da Badler. Inc. rifilata. Dimens. cm. 25 x 12 x 17. Acquisto.

Mantegna Andrea, pittore. Da G. Vasari, t. I, Inc. Colombini. Dimens. cm. 12 x 17. Acquisto.

METALLI

Guastadetta per latte. Metallo bianco. Sulla parte anteriore ad incisione uno scudetto triangolare con una P in carattere gotico. Alt. m. 0,120, diam. m. 0,667, peso kg. 0,312. Acquisto.

Strazzabosco Luigi. Ritratto di signora. Testa su zoccolo, di legno impellicciato. Bronzo. Alt. m. 0,37. Acquisto.

Mercurio. Bronzo di epoca romana imperiale. E' mutilo di una delle luce del petaso, trovato in una scavo occasione ad Abano. Alt. m. 0,122. Acquisto.

Chiave. Sec. XVII (?). Lunghezza cm. 11. Fermette a croce. Acquisto.

Chiave. Sec. XVI (?). Con opera formata da sei fascie di greca e alta cm. 0,5, lunga cm. 24,2, peso kg. 0,650. Acquisto.

Chiave. Sec. XVI (?). Opera lavorata a stella e impugnatura artistica. Canna a tre buchi. Lungh. m. 0,150. Acquisto.

VETRI

Bicchiere di vetro, incisi presso l'orlo due cerchi sovrapposti e sotto una P maiuscola in carattere gotico. Alt. m. 0,130, diam. bocca m. 0,092. Dono Melchior.

Bicchiere di vetro. Costolato nella parte inferiore; sulla parte superiore incisione a mola: due rami di rosa affrontati ed uniti in basso; nel campo « Pedrocchi » in carattere gotico (dono Melchior).

Bicchiere di vetro. Bulbiforme con base rotonda espansa, manico cilindrico; nella parte anteriore ad incisione una « P » in carattere gotico. Dono.

Bicchiere di vetro. Tronco di cono rovescio con collo dal piede e base costolonati, quest'ultima espansa. Manico cilindrico. Sulla parte anteriore fra due rami d'alloro una « P » in carattere gotico incisa. Dono Melchior.

Bicchiere di vetro. Cilindrico a bocca molto espansa a base costolonata, manico cilindrico; sulla parte anteriore due rami fioriti di rose salienti. Dono Melchior.

ANNO 1940 (I. SEMESTRE)

OGGETTI ARCHEOLOGICI

Coltellino di epoca imperiale romana, con lama ondulata a un solo taglio, con costa tondeggianti, con manico a tre rigonfiamenti terminante con anello. Dim. cm. 16, peso gr. 40. Acquisto.

CERAMICHE

Scodella graffita a zone con motivi geometrici, colore giallo, ocre, e verde. Esterno di terra naturale giallastra senza vernice con cercine pronunciatissimo. Diam. cm. 21,5; alt. cm. 8. Acquisto.

COSTUME

Tabacchiera in legno laccata nero e foderata di pergamena con dipinto sul coperchio una testa di vecchio turco. Principio sec. XIX. Diam. cm. 11,5. Dono prof. Cimegotto.

Pietro Longhi (?). Ritratto di monaca. La figura di tre quarti poggia su un fondo grigio. Dipinto su tela ad olio di forma rettangolare. Alt. m. 0,805, larg. m. 0,64. Acquisto.

Gaggian Galdiolo Corinna, autoritratto. La pittrice mostra il metodo per ritrarsi dinanzi allo specchio. Tela ad olio; forma rettangolare. Alt. m. 0,99, larg. m. 0,595. Acquisto.

INCISIONI, LITOGRAFIE, DISEGNI

Ca' Oddo e il Marchio del lanificio Marcon di Padova. Litografia N. 2. Dim. cm. 9 - 7,5; 7 - 9,5. Acquisto.

Ritratti a mezzo busto dell'ing. Bart. Franceschini, dell'Arch. Giuseppe Jappelli, e del Caffettiere Ant. Pedrocchi. Dis. e Lit. anonimi. Dim. 32,5 - 48. Dono.

Schizzi fatti in occasione della venuta a Padova di S. E. Benito Mussolini nell'anno 1938. Rotolo di cm. 31 - 21; 31 - 160; 31 - 62. Dono.

OGGETTI DEL RISORGIMENTO NAZIONALE

Fucile a bacchetta con baionetta, con marca « R.le M.r de Muzig », anno 1859, con percussione a capsula. Lungo cm. 142, baionetta cm. 48. Dono.

SCULTURE E GESSI

Modello in gesso riproducente il portone in bronzo della R. Università di Padova, ridotto dallo scultore Orsolini, e fuso in bronzo dalla fonderia Bragadin di Venezia. Dim. m. 0,635 x 0,400. Dono.

ANNO 1940 (II. SEMESTRE)

OGGETTI DI COSTUME

Servizio da viaggio in cuoio in forma di valigetta con vari oggetti di metallo argentato. Sec. XIX. Dono prof. Cimegotto.

Calamaio argentato in forma di mappamondo. Dono prof. Cimegotto.

DISEGNI

Ardigò Roberto. Ritratto. Disegno popolare con gessi colorati. Alt. m. 0,480, largh. m. 0,370. Acquisto.

Aladar Edvi Illes. Buoi in riposo. Punta secca policroma. Alt. m. 0,478, largh. m. 0,607. Dono Amministrazione Provinciale.

Garibaldi G. Ritratto Dis. a matita di A. Valerio. Dimens. cm. 69,5 x 54,5.

LITOGRAFIE

Valentinelli Ab. Giuseppe. Ritratto. Dis. G. B. Cecchini, Lit. Kier. Dedicato da G. Sorgato a Cost. Schuster. Dimens. cm. 52,5 x 35. Dono.

Vittorio Emanuele II, Re d'Italia. Ritratto. Lit. Dimens. cm. 68,5 x 53,5. Dono.

Vittorio Emanuele II. Ritratto. Dis. e Lit. Beltrami. Dimens. cm. 78,5 x 55. Dono.

Umberto I. Ritratto. Dis. G. Manzoni. 1878. Lit. Prosperini. Dimens. cm. 77 x 57. Dono.

Margherita di Savoia. Ritratto. Dis. G. Manzoni, 1878. Lit. Prosperini. Dimens. cm. 77 x 57. Dono.

Amedeo di Savoia, Duca d'Aosta. Ritratto. Dis. Scampagni. Lit. Vallardi. Dimens. cm. 57 x 77. Dono.

Umberto e Margherita di Savoia nel fausto avvenimento delle loro nozze. Allegoria. Lit. Galbani. Dimens. cm. 89,5 x 78,5. Dono.

Epigrafe dedicata a Vittorio Emanuele II dalle città e comuni di Italia per la unificazione del regno. Dis. Apolloni. 1875. Lit. Smorti. Dimens. cm. 84,5 x 64,5. Dono.

Gloriosa Giornata 22 marzo 1848. Allegoria. Dimens. cm. 54 x 42. Dono.

L'Angelo Nocchiero del Purgatorio di Dante. Allegoria. Dimens. cm. 30,5 x 20,5.

A Roma con Vittorio Emanuele. Manifesto per l'assunzione a Roma capitale d'Italia. Lit. a colori. Dis. Pinzon. 1870. Lit. Pinzon. Dimens. m. 0,670 x 0,475. Acquisto.

La Vergine fra S. Anna e S. Gioachino. Sotto un piccolo ovale il ritratto dell'Amigoni. Inv. Amigoni, Inc. Bernardoni. Alt. m. 0,620 x 0,460.

OGGETTI DI RISORGIMENTO

Cannoncino in ottone del 1848. Giocattolo. Dono prof. Cimegotto.

Penna dorata con astuccio offerta all'On. Carlo Maluta dagli impiegati della Soc. Solferino e S. Martino. 10 marzo 1908. Dono prof. Cimegotto.

ANNO 1941 (I. TRIMESTRE)

DIPINTI

A. Astolfi. Ritratto di giovane donna a mezzo busto. Alt. m. 0,85 x 0,66. Acquisto.

INCISIONI

Cittadella. Porta settentrionale. Dis. e Inc. P. Chevalier. Ed. Gamba.

OGGETTI VARI

Medaglione in avorio con il ritratto (incisione) di Elisa Garnerin che a Padova nel 1825 salì col globo e discese col paracadute. Diam. cm. 7,5. Acquisto.

ANNO 1941 (II. TRIMESTRE)

CERAMICHE E PORCELLANE

Vasi giapponesi antichi (due) in pietra dura, fondo bianco con paesaggio in azzurro, sec. XVIII (?). Uno alt. m. 0,558 diam. massimo m. 0,236; l'altro m. 0,577, diam. massimo m. 0,224. Legato co.ssa Ada Dolfin Boldù.

Servizio per cioccolatta in porcellana di Sassonia marca due spade, sec. XVIII, con stemma Gradenigo dipinto, composto di sei tazze con piattini, un bricco con coperchio e un piattino ovale. Legato c. s.

DIPINTI

Rotta Antonio. Pescatore con cappuccio in testa e grosso mantello sulle spalle. Firmato e datato (Rotta Antonio, Venezia 1852). Su cartone. Cornice dorata e intagliata in grandi foglie. Lung. m. 0,294, largh. m. 0,228. Legato c. s.

OGGETTI VARI

Specchi (due) ottagonali veneziani in sei pezzi fissati con rosette, con cornice dorata intagliata a fogliami e roselline con putti. Sec. XVI. Misure compresa la cornice m. 1,79 x 1,51. Legato c. s.

TRINE

Trina di Venezia a punto in aria con trafori variati e roselline a rilievo, terminanti da una parte con una puntina ad ago e dell'altra con un tramezzo a fuselli. Filo bianco ingiallito. Lungh. m. 1,450, alt. m. 0,08. Legato c. s.

Trina uguale alla precedente. Lungh. m. 0,740, alt. m. 0,093. Legato c. s.

Polsi (due) di trina con trafori variati e roselline a rilievo terminante da una parte con sei grandi merlature con una puntina d'ago ed un tramezzo a fuselli. Alt. m. 0,113, lungh. m. 0,345. Legato c. s.

SCOLTURE

Sanavio A. L'Innocenza. Figura in marmo di Carrara rappresentante una bambina coricata che offre il grano ad una tortorella; il tutto su uno zoccolo di marmo. Dimens. lungh. 0,83, alt. m. 0,52, largh. m. 0,40. Parte dono e parte acquisto da Agostino Sanavio.

VETRI

Servizio di bicchieri di cristallo dorato, con stemma Gradenigo, sfaccettati a tronco di cono, orlo dorato, figurette in oro; composto di 26 pezzi per acqua, 23 per vino, 14 per liquori, 8 bottiglie grandi e dieci piccole. Legato Co. Ada Dolfin Boldù.

Piattini vetro sagomati ovali con stemma Gradenigo e bordi dorati. Mis.: alt. mm. 28, diam. mass. mm. 218; diam. min. mm. 168. Legato c. s.

181607

MUSEO CIVICO DI PADOVA

Finito di stampare l' 8 Luglio 1942 XX.

Digitized by Google

