

## Progetti Donzelli

# Patavina Libertas

Una storia europea dell'Università di Padova (1222-2022)

PIANO DELL'OPERA

## *Libertas*

Tra religione, politica e saperi

a cura di Andrea Caracausi, Paola Molino, Dennj Solera

## *Stranieri*

Itinerari di vita studentesca tra XIII e XVIII secolo

a cura di Maria Cristina La Rocca e Giulia Zornetta

## *Intellettuali e uomini di corte*

Padova e lo spazio europeo fra Cinque e Seicento

a cura di Ester Pietrobon

## *L'Università delle donne*

Accademiche e studentesse dal Seicento a oggi

a cura di Andrea Martini e Carlotta Sorba

## *Alla prova della contemporaneità*

Intellettuali e politica dall'Ottocento a oggi

a cura di Carlo Fumian

## *La filosofia e le lettere*

Le origini, la modernità, il Novecento

a cura di Vincenzo Milanesi

## *Arti e architettura*

L'Università nella città

a cura di Jacopo Bonetto, Marta Nezzo,

Giovanna Valenzano, Stefano Zaggia

## *Scienza e tecnica*

Dalla rivoluzione scientifica alla rivoluzione digitale

di Giulio Peruzzi e Valentina Roberti

## *L'arte medica*

La scuola padovana e la medicina in Europa e nel mondo

a cura di Giovanni Silvano

Barbara Baldan, Giovanni Bianchi, Jacopo Bonetto,  
Cristina Busatto, Raffaele Cavalli, Elisabetta Cortella,  
Simone Fatuzzo, Marsel Grosso, Chiara Marin,  
Marta Nezzo, Alessandra Pattanaro, Giulio Pietrobelli,  
Vittoria Romani, Elena Svalduz, Giuliana Tomasella,  
Andrea Tomezzoli, Giovanna Valenzano, Stefano Zaggia

## ARTI E ARCHITETTURA

L'Università nella città

A cura di

Jacopo Bonetto, Marta Nezzo,  
Giovanna Valenzano, Stefano Zaggia

Presentazione di

Daniela Mapelli e Annalisa Oboe

Questo volume fa parte dell'opera  
*Patavina Libertas.*  
*Una storia europea dell'Università di Padova (1222-2022)*

1222 · 2022  
**800**  
A N N I



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA



© 2022 Donzelli editore e Padova University Press

Donzelli editore, Roma  
Via Mentana 2b  
[www.donzelli.it](http://www.donzelli.it)

ISBN 978-88-5522-226-6

## Indice

- p. VII Presentazione  
di Daniela Mapelli e Annalisa Oboe
- 3 L'Università nella città  
di Giovanna Valenzano
- Parte prima. I giorni
- 17 I. Spazi per la mente: le sedi dell'Università di Padova  
nel medioevo  
di Giovanna Valenzano
- 27 II. Dentro e fuori lo Studio patavino. Arte, collezionismo e  
letteratura tra Università e accademie  
di Marsel Grosso e Vittoria Romani
- 37 III. «Le più onorate e magnifiche scole che habbi il mondo».  
Le sedi dell'Università di Padova tra età moderna e  
contemporanea  
di Stefano Zaggia
- 53 IV. Dall'annessione alla globalizzazione: spazi espansi e spazi  
virtuali  
di Marta Nezzo
- Parte seconda. Le opere
- I. Le principali sedi
- 75 1. Il complesso di Palazzo del Bo  
di Jacopo Bonetto, Elisabetta Cortella, Stefano Zaggia
- 89 2. L'Orto botanico  
di Barbara Baldan e Stefano Zaggia

- 97 3. Palazzo Liviano  
di Giovanni Bianchi, Alessandra Pattanaro, Giovanna Valenzano
- 107 4. La Specola  
di Elisabetta Cortella e Stefano Zaggia

## II. I patrimoni recuperati

- 115 1. Palazzo Cavalli  
di Chiara Marin
- 125 2. Palazzo Maldura  
di Chiara Marin e Andrea Tomezzoli
- 135 3. Ca' Borin, Palazzo Capodilista-Wollemborg,  
Palazzo Dottori  
di Simone Fatuzzo, Alessandra Pattanaro,  
Giulio Pietrobelli, Elena Svalduz
- 141 4. Palazzo Luzzato Dina Buzzacarini  
di Simone Fatuzzo, Alessandra Pattanaro,  
Giulio Pietrobelli, Elena Svalduz
- 149 5. Palazzo Michiel Contarini  
di Simone Fatuzzo, Alessandra Pattanaro,  
Giulio Pietrobelli, Elena Svalduz
- 155 6. Palazzo Mocenigo, Belloni Battaglia,  
casa della studentessa Lina Meneghetti  
di Simone Fatuzzo, Alessandra Pattanaro,  
Giulio Pietrobelli, Elena Svalduz

## III. Gli edifici esterni

- 163 1. Villa e parco Revedin Bolasco  
di Cristina Busatto, Raffaele Cavalli,  
Chiara Marin, Andrea Tomezzoli
- 169 2. Osservatorio astrofisico di Asiago  
di Giuliana Tomasella e Stefano Zaggia

173 Bibliografia ragionata

215 Elenco delle illustrazioni

225 Indice dei nomi

233 Gli autori

## Presentazione

Il 2022 è una data iconica per l'Università di Padova, per la città che la ospita dalle sue origini e per quanti in Europa e nel mondo hanno condiviso scienza, cultura e libertà come principi fondanti della società.

Le celebrazioni per gli otto secoli dell'Ateneo sono un traguardo ragguardevole che, pur rendendoci orgogliosi, potrebbe farci sentire il peso degli anni. Invece crediamo che questo momento storico abbia il compito di aprire con entusiasmo al nostro nono secolo, e siamo profondamente grati, nelle sfide che ci attendono, di poter contare su una storia lunga, punteggiata da grandi conquiste e da figure gigantesche di uomini e donne nella scienza, nella cultura, nelle arti. È questa vita duratura e piena dell'istituzione che permette a noi che siamo venuti dopo di salire sulle spalle dei giganti. La storia, ma anche la scienza e la conoscenza si fanno guardando al futuro, nelle dis/continuità rispetto a ciò che ci ha preceduto.

L'ottocentesimo anniversario si è presentato per tempo come un'opportunità per riconsiderare il ruolo dell'Ateneo nella creazione e nella diffusione del sapere e per valorizzare quella dimensione internazionale che gli fu propria fin dalla fondazione nel 1222. Tale volontà di recupero di un rapporto vivo con il passato si è configurata anche come un'occasione straordinaria per rilanciare gli studi storici sulla nostra Università e per renderne più leggibile e inclusiva l'immagine in questo passaggio epocale.

I volumi che compongono la collana editoriale che abbiamo chiamato *Patavina Libertas. Una storia europea dell'Università di Padova* costituiscono un'opera organica, fondata su solide ricerche d'archivio che insistono su assi tematici che ancorano saldamente la storia dell'Università di Padova al contesto europeo-internazionale e al valore fondante della libertà.

Ci fa molto piacere che il lavoro di giovani ricercatori e ricercatrici, sotto la guida sicura di figure esperte di Dipartimenti e Centri dell'Ateneo, si sia mosso nella direzione auspicata di fornire un'immagine della complessità e dello spessore scientifico-culturale-intellettuale-politico della lunga vita dell'istituzione, e sia ora reso visibile e condiviso in pubblicazioni di alta divulgazione informative e attraenti, che un pubblico ampio, non necessariamente di specialisti, potrà apprezzare.

Mobilità di persone e saperi, libertà, sviluppo scientifico, innovazione tecnologica, patrimonio culturale, dialogo fra università e politica, partecipazione femminile e trasformazione sociale sono alcune delle parole chiave di questa narrazione lunga otto secoli che affidiamo alle nuove generazioni. L'auspicio è che possano continuare a credere che l'università ha un ruolo centrale nella costruzione di un mondo sano, libero, democratico e sostenibile.

Daniela Mapelli, Rettrice  
Annalisa Oboe, Coordinatrice  
del progetto Patavina Libertas

Arti e architettura



## L'Università nella città di Giovanna Valenzano

La storia urbana di Padova è segnata dalla presenza dell'Università. La struttura urbanistica, con il sistema delle piazze, non ha un unico centro. La percezione di spazi polifunzionali era già ben avvertita da Michele Savonarola che nel suo *libellus* scritto nel 1446 per cantare la gloria e la magnificenza della città, nel descrivere gli edifici, soffermandosi anche sulle decorazioni affrescate e sugli artisti che le hanno eseguite, illustra pure l'albergo del Bo, l'*Hospitium Bovis*, un grandioso e «magnifico edificio, quo nullum in Italia pulchrius aut magnificentius existit [...] loca speciosa [...] curias amplissimam et ornatissimam habet, cameras innumeras, salas, locaque alia ornata ad hospitium quam necessaria. Nec preteribo hoc in loco sua quam magnifica stabularia duecentos equos commode collocantur». Questo complesso di strutture abitative, dotato di una corte interna, sarà acquisito alla fine del XV secolo per destinarlo a sede stabile dell'Università. I saggi che seguono vogliono illustrare il rapporto stretto tra l'Ateneo e la città che ha caratterizzato la storia dell'Università di Padova, dalle sue origini ad oggi. Si va dalla mancanza di spazi deputati colmata da un uso condiviso delle strutture esistenti, sia religiose sia private – propria dell'Università medievale –, alle importanti politiche di riqualificazione urbana degli attuali progetti, passando per la realizzazione della cittadella universitaria dell'età rinascimentale.

La parola latina «*universitas*» ha un campo semantico assai vasto, che è cambiato nei secoli e che negli autori classici e in quelli medievali assume connotazioni molto differenti, ma che proprio nel XIII secolo assume quel significato di istituzione di vertice tra le scuole. Di più, la realtà universitaria, così come riusciamo ad afferrarla dai documenti in nostro possesso, è in continua trasformazione. A Padova, come a Bologna, il termine «*universitates*» nel XIII secolo indica le corporazioni di soli studenti, diversamente da Parigi in cui le *universitates* sono di

*magistri et discipuli*. Nel 1228 a Padova esistevano quattro *universitates* di francesi, italiani, tedeschi e provenzali, ossia corporazioni di studenti organizzati secondo la loro provenienza di nascita. Nel 1260 gli studenti che dovevano coltivare il diritto erano organizzati in due *universitates*, i citramontani e gli ultramontani, con a capo un solo rettore. In quell'anno ebbe la carica di rettore Gonzalo Pérez Gudiel, uno spagnolo formatosi a Parigi, dove l'anno prima era divenuto *magister artium*, che raggiunse eccezionali incarichi ecclesiastici: fu arcivescovo di Toledo per poi diventare cardinale. Dagli statuti, ossia le regole di funzionamento, apprendiamo come erano affidati gli insegnamenti, il modo di condurre le dispute dei dottori, gli obblighi di lettura dei libri ordinari, ossia i testi obbligatori per sostenere un esame, i passi dei testi che si dovevano commentare (*puncta*), la possibilità che le lezioni dei professori fossero tenute da dei sostituti, ma anche i limiti imposti a questa pratica. Nel 1267 il rettore Giovanni, di origine tedesca, difese le prerogative ottenute da parte degli studenti dal comune di Padova, in particolare il diritto degli studenti di scegliere i *magistri* dottori per le cattedre. Altri privilegi riguardavano le disposizioni comunali che permettevano di offrire prestiti agli studenti e le regole per calmierare i prezzi degli affitti delle case private. Solo nella più antica copia degli statuti conservata in Polonia, redatta nel 1331, si fa un esplicito riferimento a *hospicia pulcherrima* per le riunioni universitarie (*congregaciones*). Nel testo si precisa che gli studenti dovevano godere degli stessi diritti dei cittadini di Padova (*ut eisdem privilegiis, quibus gaudent cives, gaudeant scolares*), sanciti anche dagli statuti comunali. Purtroppo non sappiamo a quali edifici ci si riferisca con esattezza, dalla lettura degli atti notarili si apprende il pullulare di semplici locali in case private, dove un maestro impartiva lezioni ad alcuni studenti, l'esistenza e la promozione di collegi, in cui gli studenti dimoravano, ma si tratta di numeri assai contenuti, che nulla hanno a che vedere con l'organizzazione dei collegi universitari dei secoli successivi. Lo stato delle università medievali, a Padova, come a Parigi o a Bologna, è una realtà in movimento, in continua trasformazione. La stessa durata dei contratti d'insegnamento, come pure l'elezione del rettore, a scrutinio segreto tra gli studenti, di norma della durata di un anno – seppure rinnovabile quella dell'insegnamento –, non favoriva organizzazioni stabili. Fu solo con l'avvento della signoria dei Carraresi che fu avviata una progressiva ingerenza politica nella nomina dei docenti.

Nel XV secolo, quando si poteva affermare con orgoglio che l'Università di Padova fosse il più famoso Studio in Italia, si favorì una mag-

giore regolamentazione del sistema universitario. Venezia controllò lo *Studium* e provvide a organizzarlo secondo regole precise e impegnò risorse per la costruzione di un'unica sede, con l'innalzamento di un palazzo rinascimentale intorno a una corte monumentale. Successivamente, nel 1629, lo doterà di una Biblioteca, offrendo parte delle strutture che un tempo costituivano un'ala della curia carrarese, trasformando in aula di lettura la Sala dei Giganti magnificamente affrescata, dove rimase fino al 1912, finché il ministero della Pubblica istruzione non impose la creazione delle Biblioteche universitarie, sotto il suo diretto controllo, per garantire il pieno accesso dei libri.

I saperi non rimasero chiusi nello *Studium* disciplinato da regole, che conferiva il titolo di dottore e di *magister*, ma fiorì nelle accademie, in perfetta osmosi.

Centri di cultura continuarono ad essere anche i principali insediamenti monastici e conventuali. Il magnifico astrolabio, del 1668, oggi esposto nel Museo di fisica Giovanni Poleni, un pezzo unico al mondo, giunse al Gabinetto di fisica con la soppressione del monastero di San Giovanni da Verdara, che possedeva una ricchissima raccolta di libri, ritratti, sculture e oggetti naturalistici e scientifici. Il rapporto tra università e città continuò proficuo nel corso del Rinascimento. Le opere che si sono conservate, in particolare la realizzazione dell'Orto botanico e la costruzione del Teatro anatomico stabile, il più antico che si sia conservato fino a noi, sono il frutto dell'insegnamento sperimentale che caratterizzò Padova sin dai suoi albori, ma anche della libertà di pensiero, che poté esprimersi più apertamente proprio nelle accademie. Al 1528 risale l'istituzione dei riformatori dello Studio, eletti ogni tre anni dal Senato veneziano. Le pressioni e le ingerenze della classe nobiliare ebbero notevole peso sulla durata degli studi e sul conferimento di titoli, ma permisero anche scelte oculate e il mantenimento degli insegnamenti a un alto livello, in grado di continuare a competere in Europa. Il XVI e il XVII secolo sono giustamente celebrati per la presenza di professori insigni, primi fra tutti Girolamo Fabrici d'Acquapendente e Galileo Galilei. La stessa chiamata a Padova dello scienziato pisano fu suggerita dal cardinale Francesco Maria Del Monte, tramite il fratello Guidobaldo. Francesco Maria del Monte, nato a Venezia nel 1549, fine collezionista di opere per tradizione familiare (Tiziano Vecellio presenziò al suo battesimo), fu il più importante committente di Caravaggio. Legato all'ambiente accademico patavino sin dalla giovinezza, già a 17 anni conseguì un titolo presso lo Studio, come ricorda una medaglia conservata al British Museum in cui compare il motto «Sidera lambit» (lambisce le stelle).

Anche la laurea a Elena Lucrezia Cornaro Piscopia va ricondotta ai complessi rapporti fra gli esponenti della nobiltà veneziana e l'Università. La scultura a figura intera di Elena Cornaro Piscopia, opera di 8 Bernardo Tabacco, salvata dalla distruzione del grandioso monumento fattole costruire dal padre nella navata della chiesa del Santo (1684-1689), fu posta in Palazzo Bo ai piedi dello scalone, che da quel momento prese il suo nome, grazie alla volontà ferrea di un'altra donna, cresciuta ed educata nei fervidi ambienti letterari veneziani; fu infatti Caterina Dolfin Tron a donare nel 1773 all'Università di Padova la scultura del monumento smantellato nel 1727, che ancora oggi risulta l'unico monumento dedicato alla nobile fanciulla veneziana, celebrata quale prima donna laureata in epoca moderna. Era la sola statua scolpita a figura intera (fino a che nel 1940 fu posta, alla base dello scalone simmetrico sul lato settentrionale del cortile, la statua di Antonio Bonazza raffigurante Giovanni Nepomuceno), tra le numerose effigi di studenti e professori che popolano i loggiati e le stanze del Bo, la sede storica dell'Ateneo, ancora oggi sede del Rettorato, luogo delle adunanze accademiche e delle lauree, in quegli spazi dove ancora, simbolicamente, si succedono i riti secondo un calendario e un cerimoniale che a poco a poco è cambiato nel tempo, ma che ha mantenuto, nei secoli, alcune prassi immutate, a partire dalla discussione per sostenere la propria tesi di laurea in una sessione pubblica, davanti a una commissione di docenti. Il dono della statua di una donna da parte di una donna, che con caparbieta e convinzione riuscì a salvarla dalla distruzione, fu dettato dalla piena consapevolezza del proprio valore intellettuale e artistico. Caterina Dolfin, educata dal padre, che si era addottorato a Padova, per esercitare le professioni di giudice e avvocato, fu una fine letterata e una poetessa sensibile, dote che le valse l'iscrizione tra le pastorelle di Arcadia, in grado di affascinare i salotti del tempo e di conquistare, anche grazie a un fitto carteggio, Andrea Tron, che aveva assai viaggiato in Europa in qualità di ambasciatore della Repubblica veneziana. Dalla lettura dei suoi testi sembra di poter partecipare alle sue celebri «conversazioni» con gli intellettuali del tempo, quali Gaspare Gozzi, a lei legato da una lunga amicizia. La sua biblioteca annoverava testi di Voltaire e Rousseau, in un tempo in cui la circolazione di tali volumi era proibita e punita, e la sua stessa abitazione fu perquisita dagli inquisitori dello Stato. Nel casino affittato a Padova si incontravano Giovanni Marsili, Simone Stratico e Melchiorre Cesarotti. Dopo il matrimonio con Tron nel 1772, diventato procuratore di San Marco, esercita il ruolo di procuratoressa. Caterina, con l'esibire la statua di Elena,

riscattava pienamente anche l'immagine di se stessa, tramandandoci la figura di una donna che l'aveva preceduta e che in qualche tratto le assomigliava, ad esempio nella passione per lo studio scaturita anche grazie allo stretto legame paterno. Elena sapeva parlare più di sette lingue tra antiche e moderne ed era presentata dal padre come un vero prodigio della natura, al punto che patrizi, nobili da tutta Europa, letterati e scienziati desideravano ascoltarla: raggiunse una notevole fama e fu associata all'Accademia dei Ricovrati nel 1669, prima di discutere le sue *thesi* nella cattedrale il 25 giugno 1678. Non si trattava di un elaborato scritto, ma si presentavano oralmente alcuni argomenti riguardanti un dato tema. Fu il padre a spendere somme principesche per innalzarle un grandioso monumento celebrativo nella chiesa del Santo, così descritto da Antonio Lupi, autore de *L'eroina veneta, ovvero la Vita di Elena Lucrezia Cornaro Piscopia*, edita a Venezia nel 1689: «Arricchito di finissimi marmi, industriosi sforzi, in cui la Scultura habbi incavato la delicatezza dei suoi manuali stupori. È certo che se risorgessero i Tescirati e i Canachi, scorgerebbero in queste pietre dilapidate la loro fama. Una manifattura così eccelsa dell'Arte, che confonda la materia de più scielti, e pellegrini intagli. Statue, che pareggiano quelle di Timoteo, che riprende nel Tempio d'Apolline, e se non ne parlano, è perché à bastanza discorrono di loro le pubbliche lodi, se pure come intente nel deplorare la morte della nostra Eroina». Elena sedeva in alto tra le personificazioni delle sue virtù, dalla Fede, dalla Purità virginal e dalla Carità, al di sotto i massimi filosofi sorreggevano un enorme cartiglio con l'iscrizione celebrativa, mentre sul basamento stavano le figure incatenate della Morte e del Tempo idealmente schiacciate dalle virtù scolpite nel registro più alto. Per usare le parole di Ruggero Rugolo che del monumento ha proposto un disegno ricostruttivo: «L'impareggiabile avventura esistenziale di Elena, culminata nel principesco monumento – allorché essa viene consegnata artificialmente al mito e quindi all'“unica” memoria di lei tramandata – si configura dunque come una vera e propria iperbole barocca, imputabile per intero ad un secolo davvero eccessivo, che aborrisce “l'ordinaria forma” per riconoscere ad ogni costo lo straordinario, l'inusitato». Smantellato tutto l'apparato macchinoso, dell'estetica barocca rimane poco. Lo scultore bassanese Bernardo Tabacco, nella posa leggiadra, nella torsione del busto, sembra ispirarsi al modello della personificazione della Sapienza scolpita da Bartolomeo Ammannati per il monumento di Marco Mantova Benavides nella chiesa degli Eremitani, ma completamente diverso è il gesto del braccio destro in primo piano, appena sollevato, con la mano al-

zata «con l'indice additante, nell'atto di argomentare una sottile tesi filosofica». La presenza delle personificazioni di virtù a reggere cartigli è un tratto comune dei monumenti celebrativi barocchi degli stemmi del Bo. Il modello e la celebrazione del mito dell'eroina della cultura sono affidati all'iscrizione che lega indissolubilmente Elena e Caterina. L'epigrafe incisa sul basamento recita: «Statuam Helenae Lucretiae Corneliae/Piscopia Laurea Philosoph.(iae) In Patav.(ino) Gymnasio Unico Exemplo Donatae Catherina Delphina Andreae Troni Equit.(is) Et Aed.(is) D.(ivi) M.(arci) Procurat(oris) Uxor Hanc P.(onendam) C(uravit). III Viri Rei Litt(erariae) Loc(o) Ded(icaverunt) Anno MDCCLXXIII». Quest'esempio era destinato a rimanere isolato (lo stesso Cornaro si oppose alla possibilità di estendere il titolo di dottore a Carla Patin, figlia del professore di medicina Charles Patin, noto collezionista di epigrafi greche e latine), ma a fugare ogni dubbio al riguardo i Riformatori dello Studio nel 1679 promulgavano uno statuto che impediva per sempre alle donne di laurearsi. Dovette cadere la Repubblica perché potesse essere lecito studiare per le giovinette, e trascorse più di un secolo per trovare traccia di una partecipazione femminile attiva, di certo almeno in parte studentesse, per la realizzazione di opere d'arte destinate alla celebrazione del settecentenario nel 1922. Nell'atto di consegna dei sei labari, in un formulario che per noi suona già desueto: «che per investitura degli studenti di questa Regia Università si sono costituiti nelle città di Trieste, Trento, Fiume, Vicenza, Udine e Verona dei comitati di Signore e Signorine con lo scopo di concertare una partecipazione loro alla solennità per il settimo centenario di questo studio glorioso, che preveda l'idea di fornire le varie Facoltà o Scuole universitarie di un proprio labaro da usare dagli studenti nelle funzioni accademiche; che furono raccolti i fondi occorrenti con sottoscrizioni delle Signore e Signorine delle città indicate e che essendo già eseguiti i labari, fu stabilito questo giorno per la consegna al Rettore Magnifico di questa R. Università». I labari, di seta, del colore delle facoltà, sono ricamati, o con applicazione di tessuto, come quello dedicato alla Facoltà di Farmacia, con il serpente avvolto o dipinti. Estremamente fragili, e sottoposti a usura nei primi decenni, in cui potevano essere portati nelle facoltà per le lauree o altre attività accademiche, sono stati appesi nella Sala dei Quaranta. Da molti anni se ne erano perse le tracce. Durante le operazioni di svuotamento dei magazzini, condotte sotto la supervisione dei conservatori del Centro di Ateneo per i musei, sono apparse stoffe assai rovinate da tagli, con i margini superiori ridotti a brandelli, impolverati e malamente arrotolati, senza protezio-

ne. Non appena è stata riconosciuta la loro natura, è stato avviato e concluso un progetto di restauro, in vista del nuovo centenario. Potranno essere usati solo nella eccezionalità dell'evento, per poi essere riparati in teche che li conservino in posizione orizzontale, prevedendone la visione a rotazione, con vetri anti-UV.

Dopo che il Veneto, nel 1866, passò al Regno d'Italia, fu necessario ampliare il numero delle sedi, per adeguarsi, a partire dal 1872, all'ordinamento universitario nazionale: furono pertanto annessi alcuni edifici, ubicati ben al di fuori della cittadella universitaria, a partire dal complesso di Palazzo Cavalli, destinato prima alla Scuola poi Facoltà di Ingegneria, successivamente agli Istituti di geoscienze, fino alla sua completa trasformazione per la realizzazione del nuovo Museo e la sede del Centro di Ateneo per i musei.

Nella prima metà del Novecento furono soprattutto i Consorzi edilizi a favorire la costruzione delle nuove sedi, con la Facoltà di Lettere e Filosofia al Liviano e il complesso degli istituti e le relative facoltà lungo il Piovego. Accanto a costruzioni *ex novo* furono acquisiti edifici storici di pregio avviandone la ristrutturazione per le nuove funzioni. La seconda parte del volume, dopo i saggi tematici in successione cronologica, offre un panorama sintetico delle architetture, suddivise tra quelle storiche, proprie dell'Ateneo e quelle acquisite, recuperate, ristrutturate, ma che proprio attraverso la nuova funzione hanno potuto rimanere in vita. Si vuole così testimoniare la ricchezza dei monumenti dell'Università di Padova, costituita da opere edilizie di pregio, che hanno conservato almeno in parte le originarie decorazioni pittoriche e gli apparati scolpiti. Per questo motivo si è dato molto spazio alla scelta delle immagini, che non sono un semplice corredo iconografico, ma sono concepite come l'ossatura portante del volume. Sono esse che testimoniano quanto l'Ateneo ha contribuito alla realizzazione di un patrimonio artistico considerevole, con la sua attività di promozione e di conservazione e restauro. Da questo punto di vista l'Università di Padova condivide i destini di molte altre illustri analoghe istituzioni. Oggi di fatto le università in Europa, ma anche negli Stati Uniti o in Giappone, hanno un'incidenza importante nella conservazione del patrimonio architettonico storico e nella riqualificazione urbana. I grandi atenei, oltre a preservare la memoria dei luoghi deputati nei secoli alla trasmissione del sapere – ne sono esempi autorevoli Oxford e Cambridge, l'Università di Salamanca –, sono impegnati in un'importante politica museale. Sono molte le istituzioni accademiche nel mondo che in anni recenti hanno perseguito la realizzazione di grandi mu-

sei aperti al pubblico, rendendo accessibili le ricche collezioni nate a scopo didattico e spesso frutto di donazioni degli stessi docenti. Tra gli esempi più eclatanti vi sono i musei di Harvard, con l'apertura del Museo di scienze naturali (Harvard Museum of Natural History) dopo un lungo iter e la radicale ristrutturazione su progetto di Renzo Piano dell'Harvard Art Museums, inaugurato nel 2014, o l'apertura da parte dell'Università di Tokyo di una esposizione museale degli oggetti più rappresentativi delle sue collezioni nell'alto edificio costruito sopra la fermata della principale stazione metropolitana della capitale giapponese. Padova coronerà le celebrazioni dei suoi ottocento anni con l'inaugurazione del nuovo Museo della natura e dell'uomo a Palazzo Cavalli, il cui riallestimento è curato dallo studio degli architetti Guicciardini & Magni. Saranno esposte nel vasto complesso costruito intorno allo storico Palazzo Cavalli, che conserva ancora le splendide sale affrescate, le ricche collezioni di paleontologia, mineralogia, zoologia e antropologia, secondo un progetto culturale cresciuto negli anni, che ha visto la collaborazione di docenti e conservatori nelle diverse discipline, per progettare un museo in grado di coinvolgere pubblici diversi alla scoperta di straordinari reperti che testimoniano i continui progressi nella scienza e di aiutare a riflettere sui grandi temi delle trasformazioni climatiche e del rapporto degli uomini e delle donne con il pianeta.

80 Negli ultimi decenni i nuovi edifici, il Fiore di Mario Botta, destinato agli studi di biologia e biomedicina, il complesso di psicologia di Gino Valle, la realizzazione del Giardino della biodiversità, ideato dallo studio londinese Stanton Williams, sono fra le architetture più significative realizzate a Padova in anni recenti.

Il progetto Piave Futura, in corso di realizzazione, a cura dello studio David Chipperfield Architects, sarà uno dei più importanti interventi di riqualificazione urbana. Sarà recuperata un'area vasta, rimasta chiusa e separata dalla città per secoli, essendo diventata una caserma, quando fu soppresso il complesso domenicano di Sant'Agostino, nella cui chiesa, demolita agli inizi dell'Ottocento, si svolgevano alcune funzioni accademiche dell'età medievale. Si è trattato di un'operazione complessa, che è rientrata nella politica dello Stato italiano di dismissione delle caserme su tutto il suolo nazionale. L'acquisizione a Padova, diversamente da altre situazioni, apparentemente confrontabili, quali quelle di Torino o Milano, ha ben altre implicazioni. Non si è trattato solamente di destinare allo studio e alla formazione spazi un tempo destinati alla difesa, ma di recuperare, nel cuore della città, un'area estesa di spazio non costruito, che permette di ricucire un trat-

to urbano medievale di grande rilevanza. Il progetto prevede il recupero di tutte le parti storiche, con il chiostro quattrocentesco, in cui sono state già messe in evidenza le tracce delle fasi più antiche, con lo scoprimento dell'antico basamento della Sala capitolare, e la realizzazione *ex novo* di una struttura in parte ipogea dove troveranno posto la biblioteca, la mensa, locali per la conversazione e il libero incontro. In altre strutture troveranno finalmente posto i depositi museali con i loro laboratori per lo studio e la ricerca. Si è progettata una struttura aperta alla città, con molto spazio destinato a verde. Un processo iniziato in scala minore con la realizzazione del nuovo polo di via Beato Pellegrino, su progetto dell'architetto Paolo Portoghesi, che nel suo compimento si è voluto, coraggiosamente, liberamente percorribile, almeno nelle ore diurne. Un indirizzo perseguito anche nei campus fuori città, come è ben rappresentato dal recupero della Corte benedettina, a Legnaro, a completamento del polo di Agripolis.

L'opera di promozione di nuove architetture e il recupero del già costruito, in continuo dialogo con la città, costituisce sicuramente il tratto più evidente di un magistero culturale che cerca di rispondere alle esigenze di una città i cui confini urbani si sono espansi a dismisura in modo spesso disordinato e scoordinato, malgrado Padova si sia dotata di piani di sviluppo urbanistico, a partire da quello di Piccinato, che furono però spesso disattesi. Anche nel campo delle arti figurative il ruolo dell'Università è stato rilevante, sia in modo diretto, non solo quando ha promosso la realizzazione di opere sia dipinte sia scolpite, ma anche quale luogo catalizzatore per donazioni di privati, sia di sculture antiche o rinascimentali, di dipinti su tavola o su tela, inventariati e catalogati, che fanno parte del patrimonio diffuso dell'Università, la cui conservazione è garantita dalla presenza riconosciuta di una figura specifica di conservatore o conservatrice, che si è arricchito via via, ad esempio nell'accoglimento del bozzetto per il monumento alla partigiana veneta di Leoncillo realizzato nel 1955, oggi in una nicchia di Palazzo Bo.

Molti sono i busti scolpiti posti a imperitura memoria dei più grandi maestri dell'Ateneo: i busti di Galileo, quelli dei grandi studenti che si sono formati negli spazi dell'Università di Padova, che con la celebrità dei loro nomi hanno reso testimonianza del valore di quella organizzazione del sapere chiamata anche *Gymnasium omnium bonarum artium*, come recita l'iscrizione incisa sull'architrave del portale principale del Bo. I busti sono stati commissionati da privati, o promossi da istituzioni straniere, secondo una pratica che è giunta inalterata fino ai nostri giorni, come attestano ad esempio il busto del massimo poeta

umanista polacco Jan Kochanowski, conservato nella Sala dei Quaranta, o il busto dedicato a Janus Pannonius, riprendendo l'effigie dipinta da Mantegna in Cappella Ovetari, che secondo la tradizione ritrae l'amico umanista morto giovanissimo, intellettuale europeo di primo piano, di nazionalità ungherese, donato dalla comunità ungherese nel 2016, realizzato dall'artista Eva Olah – nata a Szolnok ma attiva in Italia – e posto nel giardino di Palazzo Maldura. Tra gli stemmi dipinti e scolpiti nell'Aula magna, dedicata a Galileo Galilei con l'apertura dell'anno accademico del 1991-1992, e nei loggiati del Bo, il busto ritratto di Melchiorre Tetta scolpito in marmo nel 1667 è inserito in un complesso monumento a parete in pietra tenera di Vicenza con le personificazioni a figura intera.

Una posizione di spicco, in cima allo Scalone Cornaro, ha il mezzo busto di Simone Stratico, osservato speciale dalla polizia austriaca quale appartenente a una loggia massonica con Vincenzo Monti e Alessandro Volta. Egli è tra i grandi fautori del rinnovamento della didattica. Pretendeva che tutte le lezioni fossero tenute presso le aule del Bo, mettendo fine alla commistione di pubblico e privato che caratterizzava l'insegnamento di allora. Volle abolire l'ormai obsoleta distinzione tra giuristi e artisti e inserì nuovi corsi di studio, per la formazione di specifiche figure professionali di architetti, ingegneri, idraulici, in modo da dare risposta alle esigenze mutate dei tempi. La sua richiesta che le lezioni fossero tenute in italiano e non in latino all'epoca diede la stura a polemiche e infinite discussioni tra i colleghi.

Di grande valore artistico, nel loro dialogo con l'architettura in cui si trovano e per gli espliciti richiami al loro significato, sono le sculture di Arturo Martini, quella del Tito Livio nell'atrio del Liviano e quella del Palinuro, quest'ultima su commissione di un gruppo di studenti e docenti della Facoltà di Lettere e Filosofia, per celebrare uno studente partigiano, Primo Visentin, detto Masaccio, che avrebbe dovuto perfezionarsi con Giuseppe Fiocco in Storia dell'arte, ucciso nell'aprile del 1945, posta di lato, ai piedi dello scalone disegnato da Gio Ponti che porta al Rettorato.

L'artista greco Jannis Kounellis creò l'installazione *Senza titolo*, oggi rinominata *Resistenza e Liberazione* nel Cortile Littorio del Bo. L'opera si contrappone al monumentale spazio adamantino di Ettore Fagioli Selva, agli altorilievi di Attilio Selva (1939) in cui si esaltano i valori fascisti negli studenti padovani scolpiti in possenti figure classiciste. Le tavole di Kounellis, nel materiale povero, volutamente usate, sono dedicate «alla fede civile e all'azione di Concetto Marchesi,

Egidio Meneghetti, Ezio Franceschini e di quanti nell'Università seppero unire diversi ideali e culture in concorde lotta di popolo per riconquistare all'Italia la libertà», secondo la volontà dell'allora rettore Gilberto Muraro, per ricordare la medaglia d'oro al valore militare per il ruolo avuto nella Resistenza conferita all'Ateneo nel 1945. «La Resistenza è una barricata indecorosa». Kounellis dichiara che l'idea di utilizzare vecchie tavole gli è stata suggerita dalla «potenza evocatrice della cattedra di Galileo» e in questa scultura come in quella risemantizzata di Ievolella, posta nella piazza della cittadella studentesca del complesso di psicologia, troviamo concretizzati nel modo più esplicito i valori dell'Ateneo. La *Ghirba* di Ievolella, costituita da due grandi assemblamenti nati per una mostra a Napoli e poi rimontati in una personale dispiegata nel corpo della città di Padova, era stata posta, significativamente, sul piazzale della stazione.

È stata accolta dall'Università che l'ha fatta rivivere, dandole un nuovo significato. La ghirba è un contenitore fatto di pelle di capra o di altro animale, per trasportare l'acqua. L'artista ha nominato così le sue prime opere di terracotta, opere di piccole dimensioni, modellate con le mani, ma già formalmente grandi. Sono un filo conduttore nella mente dello scultore fino alle monumentali ghirbe metalliche. Lo spazio vuoto, quasi metafisico, tra gli edifici progettato dallo studio Valle è stato riempito dal significato vitale che le due grandi Ghirbe rappresentano. Sollevate da terra, attraverso un sistema strutturale complesso, in dialogo con il corso d'acqua del Piovego, rimandano alla condivisione dei saperi, vitale come l'acqua per una università fatta di persone, studentesse e studenti, donne e uomini, che desiderano studiare e imparare insieme, consapevoli che la conoscenza poggia su una lunga tradizione che affonda le sue ricerche oltre l'Europa, nel pensiero degli arabi, nel cui deserto sono nate le ghirbe. 11

Nello stesso tempo, quasi muse inquietanti, ci ricordano la sfida dell'oggi, il problema dell'acqua e della desertificazione legata ai cambiamenti climatici.



Parte prima  
I giorni



I. Spazi per la mente:  
le sedi dell'Università di Padova nel medioevo  
di Giovanna Valenzano

L'Università di Padova condivide con Bologna e Parigi la particolarità di non derivare da scuole ecclesiastiche vescovili o di essere stata istituita da un imperatore, ma di essere nata come libera aggregazione di maestri e studenti. Il termine latino «*universitas*» significa «l'insieme di più cose, la totalità di cose», nel medioevo viene a indicare l'aggregazione di persone, e quindi le corporazioni dei mestieri, quelle che nell'età romana erano designate con il termine «*collegia*». Un'altra parola attestata per indicare questo tipo di associazioni è quella di «*ars*», «*artes*», come nel caso di Piacenza, e i loro aderenti, quali pannettieri, calzolai, erano chiamati *artifices*, in latino, e artigiani nelle prime attestazioni in volgare; alcuni di essi furono scolpiti nel XII secolo a bassorilievo sui possenti pilastri che suddividono le navate, per ricordare l'insostituibile contributo economico offerto per l'imponente costruzione della cattedrale. Il termine «*artifex*» indica prima di tutto un abile artigiano, ma significa anche artista, qualora l'artigiano abbia qualità straordinarie. Le grandi costruzioni furono realizzate grazie a un numero considerevole di artigiani, oltre ad esperti costruttori, artisti e architetti, nonché all'impiego di grandi capitali, raccolti tramite tasse e gabelle o libere elargizioni. Nel XII e XIII secolo le donazioni non sono più esclusive del potere costituito (vescovi e nobili), ma con l'emergere della classe dei mercanti e degli imprenditori riuniti in corporazioni o *artes* esse possono derivare anche dal ceto medio produttivo. Con lo sviluppo delle città nasce il bisogno di regolare i rapporti e i conflitti tra nobili, enti religiosi e liberi cittadini, le cause processuali aumentano e si differenziano, il potere dei giudici cresce a dismisura. L'insegnamento del diritto civile acquista maggiore importanza, e si affianca a quello canonico impartito nelle scuole canonistiche.

L'università è fenomeno cittadino che talvolta si sviluppa in concorrenza alle scuole cattedrali. Potere comunale, potere religioso, potere intellettuale si scontrano e si ricompongono in continuazione nel medioevo. Il Palazzo della Ragione di Padova, con il suo Salone, la più ampia sala affrescata esistente ancora oggi in Europa, è il segno evidente della convergenza di tali forze. Iniziato nel 1218, in costruzione nell'anno in cui abbiamo la prima attestazione certa dello *Studium* patavino, fu ingrandito da Giovanni degli Eremitani, straordinaria figura di ingegnere architetto, con la realizzazione del grande salone, sorta di contemporaneo *open space*, dove trovavano posto i tribunali, nel 1310. Il suo nome, Palazzo della Ragione, ricorda ancora la sua primaria funzione, sostenuta dalle possenti strutture della fase duecentesca al cui piano terra e mezzanino trovano posto le botteghe dove si vendono carne e formaggi o prodotti artigiani, con una continuità d'uso che dal medioevo perdura fino ai nostri giorni. La copertura della grande sala era interamente dipinta da Giotto secondo un progetto che illustrava gli influssi dei pianeti sugli uomini, in linea con le teorie di Pietro d'Abano, uno dei grandi professori universitari del medioevo, che ha insegnato all'Università di Parigi e a Padova, dove è documentato già nel 1302. Il ciclo affrescato che ancora oggi abbraccia tutto lo spazio degli ultimi registri superiori fu dipinto per porre rimedio ai danni di un grande incendio occorso nel 1420, ma gli studi più recenti, ad opera di docenti dell'Università di Padova, hanno dimostrato che al di sotto si conservano ancora le tracce di una precedente decorazione. La restituzione del programma figurativo dipinto agli inizi del Trecento da Pietro d'Abano, illustre medico, filosofo, e commissionato al più grande artista del momento («Ora ha Giotto il grido», come ricorda Dante nel *Purgatorio*) ci fa capire quanto il Palazzo della Ragione di Padova, che ancora oggi s'impone con la sua mole nello spazio urbano della città, sia il segno della straordinaria potenza della Padova comunale, in cui la regolamentazione dei poteri, con i suoi sistemi di pesi e contrappesi, ha permesso la realizzazione di un'opera magnifica. Il palazzo, pur nelle trasformazioni, proprio perché ha mantenuto la struttura originaria, è il segno evidente di una felice, per quanto breve, congiuntura, che vide la stretta collaborazione tra potere comunale, universitario e religioso per la realizzazione. L'immagine, tramandata nei sussidiari e nei libri di testo delle scuole del XX secolo, di un medioevo dominato dalla Chiesa e dai tribunali dell'Inquisizione è quanto di più distante esista per ricordare il fermento culturale e sociale dell'epoca. La narrazione di Pietro d'Abano, condannato dall'Inquisizio-

ne e arso al rogo, è un'invenzione quattrocentesca. Pietro d'Abano, di cui è documentata una visezione anatomica nel 1303, subì accuse dall'Inquisizione per le sue idee espresse nel *Conciliator* in cui, propugnando un insegnamento basato su teoria e disciplina pratica, poneva già la netta distinzione tra verità scientifica e verità di fede: asseriva infatti, riprendendo il maestro di ottica Witelo, che il miracolo della resurrezione di Lazzaro, analizzato dal punto di vista medico-scientifico, poteva essere spiegato solo come un momento di isteria collettiva. Le pitture quattrocentesche del Salone, opera di Giovanni Miretto e di uno Stefano da Ferrara che gli storici dell'arte hanno ribattezzato Pseudo Stefano, per distinguerlo dallo Stefano che dipinse varie opere al Santo, ancora oggi illustrano il complesso programma iconografico esemplato sulle idee degli influssi planetari e degli astri sugli uomini, così come erano stati teorizzati da Pietro d'Abano. Per rendere comprensibile, e in certa misura verificabile, il movimento degli astri e dei pianeti, Giovanni Dondi progettò un'ingegnosa macchina astronomica. Due manoscritti, di cui uno acquarellato, forse ad opera di Giusto de' Menabuoi, conservato nella Biblioteca capitolare di Padova (ms. D39), ci hanno tramandato il trattato dell'autore, che, divenuto invisibile ai Carraresi, riparò nel castello di Pavia e realizzò per Giangaleazzo Visconti il meraviglioso strumento ideato e progettato a Padova. Sulla base del *Tractatus Astrarii* sono stati realizzati nel Novecento tre modelli, i primi rispettivamente nel 1960 e nel 1961, nell'ambito delle nuove ricerche spaziali che avrebbero portato di lì a poco l'uomo sulla luna; sono esposti nel Science Museum di Londra e nel Museo della scienza e della tecnologia di Milano, e il più recente, costruito nel 1970, è stato donato dall'ing. De Stefani ed è esposto nella Sala delle colonne di Palazzo Bo. Il trattato descrive infatti un marchingegno planetario, di cui sono descritte e illustrate tutte le parti. Il suo autore, Giovanni Dondi, amico di Petrarca, è, secondo le parole di quest'ultimo, un chiarissimo fisico, primo fra tutti gli astrologi, volgarmente detto dall'Orologio a causa della sua creazione, il planetario, chiamato erroneamente orologio astronomico. Ancora il secolo successivo è definito un sommo matematico, un medico pratico, un abile costruttore di macchinari (*manum operator*). Di fatto sono aggettivi che ricorrono identici a celebrare molti scienziati, dall'età medievale fino al Settecento. Tali parole, specchio della realtà, costituiscono un sottile filo rosso che percorre tutta la storia dell'Università di Padova, dall'origine a oggi, in cui speculazione e sperimentalismo vanno di pari passo, sono strettamente interrelate, pur nella diversità delle situazioni e della dif-

ferente organizzazione che nei secoli ricevette l'istituzione deputata a tramandare tutte le discipline del sapere.

L'Università delle origini non aveva una sede propria, la più antica attestazione della parola «*studium*», riferita alla migrazione dello studio bolognese a Padova, è riferita da una fonte cronachistica cittadina, di non molto posteriore. Il termine non si riferiva a una struttura unica: esistevano gli *studia*, luoghi dove si studiava, ma non si trattava di spazi appositamente costruiti, spesso i maestri tenevano lezioni presso le loro stesse abitazioni, gruppi di scolari e professori (*magistri*) si riunivano in luoghi diversi per leggere e discutere i testi. Gli stessi portici potevano essere un luogo deputato all'insegnamento: ci mancano precise testimonianze scritte al riguardo, ma possediamo la fonte visiva nell'affresco del *Buon governo* di Ambrogio Lorenzetti, terminato nel 1339, nel Palazzo pubblico di Siena, che raffigura una lezione universitaria.

Il 1222 è usualmente indicato come l'anno fondativo dello *Studium*, malgrado si sappia che il concetto di fondazione è del tutto erroneo. Si trattò di una migrazione spontanea di un gruppo di maestri e studenti dall'*Alma Mater* di Bologna, come svariate ve ne furono prima e dopo in altre città d'Italia. Altri episodi di questo fenomeno ebbero breve durata e nessuna conseguenza. Ad esempio, a Vicenza il manipolo di allievi e professori giunti da Bologna nel 1204 non si stabilizzò oltre i cinque anni. Del resto a Padova, già prima del 1222 è documentato il maestro Arsegino, che insegna in una scuola laica, «*scola amicorum sociorumque*», come recita la dedica in calce alla sua opera di diritto intitolata *Quadrige*, ancora oggi conservata nella Biblioteca universitaria. Altri maestri, come Boncompagno da Signa, insegnarono sia a Bologna sia a Padova. In una lettera un professore gascone di diritto sollecitò un collega spagnolo, che allora insegnava a Bologna, a venire a Padova, luogo ameno e ricco di beni di consumo – correva l'anno 1226 –, assicurandogli una ricca partecipazione di studenti alle sue lezioni («*scientes quod Padue multitudinem habebitis auditorum*»). I documenti raccolti da Andrea Gloria nel 1884 e nel 1888 offrono numerose notizie, per il periodo che intercorre tra il 1222 e il 1405, su oltre 2200 personaggi, circa 600 docenti, oltre 1000 studenti e un centinaio di rettori, eletti tra gli studenti divisi per *nationes*, che articolavano sulla base della provenienza geografica e linguistica le due *universitates* degli ultramontani e dei citamontani, ossia italiani. Gli studenti vivevano in affitto presso case private o in collegi fondati da illustri prelati o generosi professori. La varietà e la precarietà di queste sedi rende molto difficile la loro identificazione; ciò che caratterizza il primo periodo dello *Stu-*

*dium Paduanum* è di certo la mobilità e la ricerca di una struttura per la formazione culturale di intellettuali, teologi, giudici, medici. Le più antiche informazioni sugli *Studia* a Padova sono tramandate da notizie bolognesi e da un documento del Comune di Vercelli, quando quest'ultimo si adoperò per trasferire una parte consistente di docenti e studenti dall'Università di Padova. L'arrivo di docenti e studenti da Bologna, tra cui il famoso insegnante di retorica Boncompagno, rafforzò una realtà già consolidata. Né vanno confusi con lo *studium* i personaggi che impartivano le conoscenze pratiche per i chirurghi o gli speciali, gli antichi farmacisti. La prima opera di medicina composta a Padova è la *Chirurgia magna* di Bruno da Longobucco, scritta nel 1252 *in loco Sancti Pauli* cioè in un ospedale officiato da canonici regolari. Esiste una lunga serie di maestri documentata in cattedrale. Presso il convento domenicano di Sant'Agostino funzionava una scuola teologica. Giovanni di Sassonia intuì la possibilità di legare lo sviluppo dell'ordine domenicano alle più importanti sedi universitarie dell'epoca. Del resto a Padova era giunto, giovane studente, proprio nel 1222, Alberto Magno. Nella chiesa del convento agostiniano fu sepolto Pietro d'Abano. Nella chiesa di Sant'Agostino si svolgevano solenni manifestazioni religiose cittadine come la festa di San Tommaso dove anche professori e scolari dello studio erano invitati a partecipare. Inoltre, i domenicani di Sant'Agostino erano chiamati a celebrare i funerali di docenti e studenti artisti e a dare loro sepoltura. Molti scolari e maestri delle arti si riunivano a Sant'Urbano, che era la casa ospedaliera nel perimetro cittadino dei benedettini di Praglia, il cui abate inviò a studiare a Parigi il futuro professore di medicina Zambonino da Gazzo. Nel 1262 fu data pubblica lettura dei *Cronica* di Rolandino, di fronte ai professori e scolari delle arti, nel chiostro presso la *domus* di Sant'Urbano. Oggi si ritiene che Rolandino abbia dato pubblica lettura per sancire una sorta di autenticazione collettiva della sua opera, più che per tenere una lezione universitaria. Di certo il libro, come si legge alla fine del testo, «fu letto per intero davanti a docenti e maestri, in presenza della lodevole assemblea dei baccellieri e degli studenti di arti liberali dello Studio di Padova». Si elencano docenti esperti in medicina e scienza della natura, un ricercatore in logica, attenti ed efficaci docenti di grammatica e di logica. Nello stesso luogo, era solito radunarsi il collegio dei dottori delle arti e della medicina. Tra la *domus* di Sant'Urbano e la chiesa di San Canziano si riunivano prevalentemente gli artisti, mentre i giuristi sembrano prediligere l'area tra Santa Caterina e via San Biagio. Il collegio dei teologi, che esiste solo dal 1363, si raccoglieva

infine in cattedrale. In altri testi troviamo citate le «rettorie di studenti», ossia le corporazioni studentesche, e già nel 1241 sono ricordati studenti polacchi, iberici, ma anche inglesi e ungheresi, a testimonianza della vitalità degli studi universitari padovani.

La prima codificazione scritta degli statuti della *Universitas Scholarium* è del 1260, voluta dal rettore Gosaldo spagnolo, come si deduce dagli statuti del 1331, i più antichi che si conoscono, tramandati dal ms. 180 della Biblioteca capitolare di Gniezno, in Polonia.

Fin dal 1260 il Comune padovano aveva ordinato che tutte le case da affittare fossero a disposizione degli studenti, fuorché quelle vicine alle porte, e tre altre in ogni quartiere a discrezione del podestà. Aveva inoltre fissato un tetto al canone di affitto delle case locate a studenti, ordinando pure che le stesse fossero sistemate e ammobiliate in modo da essere adatte per lo studio. Ma nessuno statuto ci dice dove fossero localizzate esattamente. La prima testimonianza di una scuola universitaria è del 1264 e riguarda la sede dove insegnava Bartolomeo di Benevento in contrada San Biagio.

Nel 1271 gli statuti promulgati da un rettore polacco e un altro aquileiese, oltre a stabilire le norme di affitto degli alloggi, fissano la data di inizio delle lezioni accademiche, l'obbligo per i docenti di iniziare a insegnare con il rintocco dell'ora terza. La campana della scienza è scoccata. Al tempo della chiesa e del mercante si aggiunge quello dell'università. La torre del Bo, in origine una casa torre, solo dopo oltre un secolo fu usata per battere le ore, dando la stura a contenziosi con il Comune e ancora più tardi fu dotata di un orologio meccanico.

36-39  
53-54

In contrada Cà di Dio insegnava Raniero Arsendi, uno dei grandi giuristi del Trecento e proprio in quest'area troviamo fra XIV e XV secolo la *statio* (una sorta di bottega) del bidello generale dei giuristi: l'11 gennaio 1359 un atto è rogato in contrada Cà di Dio «in stazione generali ad banchum iuris ubi domini doctores sedent pro tribunali», nello stesso luogo il 17 marzo 1401 si svolse un'audizione. La perdita quasi totale di gran parte degli atti prodotti dalle *universitates* studentesche ci priva di solide notizie sulle altre scuole: sappiamo solo che nel novembre 1363 Andrea Perleoni da Rimini leggeva, ossia teneva lezione, in contrada Braidò a ovest di San Biagio; il 13 dicembre 1378 si accenna alla Scuola di notariato di Pietro da Alessandria, situata in contrada Falaroto, che corrisponde al primo tratto dell'odierna via Cesare Battisti. Invece nell'ottobre 1400 Bartolomeo da Saliceto, illustre giurista bolognese, nel contratto con il quale prometteva di insegnare per tre anni il diritto civile, otteneva il privilegio per speciale

concessione, di non essere obbligato a insegnare fuori dalla cinta urbana e dalla Porta di Ponte Corvo.

Dal Quattrocento le testimonianze aumentano e si riescono a seguire le vicende di alcune scuole: abbiamo così notizie precise su proprietari e locatari, sui prezzi degli affitti, e cambi di destinazione d'uso di edifici per accogliere studenti. Ad esempio, è menzionata una scuola ubicata nell'angolo vicino alla chiesa di Santa Margherita di Padova, ricordata tra i beni di Paolo di Francesco Ongarello.

Sulla base di alcune ricerche Bologna poteva forse aver raggiunto 2056 studenti certificati, pur trattandosi di dati non sincronici, ma attestazioni di presenze raccolte da diversi tipi di testimonianze documentarie, e quindi da spalmare nell'arco di almeno un intero secolo. Del tutto mitica è la cifra di 3000 studenti frequentanti Oxford riferita al 1209. Come per molte altre città europee non solo non conosciamo il numero esatto degli studenti presenti a Padova nel XIII secolo, ma non abbiamo neppure un numero approssimativo. Sappiamo che il Comune di Vercelli, nella trattativa per il trasferimento dell'*universum Studium Paduanum*, preparava circa 500 alloggi o *hospitalia* ad affitto calmierato che le autorità vercellesi si impegnano ad attrezzare, oltre ad assicurare stipendi ai maestri e agli stazionari, i responsabili del processo di copiatura dei testi letti nelle lezioni. Da questo numero di camere si ipotizza che il Comune subalpino avesse messo in preventivo l'arrivo di circa 1000 studenti più eventuali persone di servizio. Il raddoppio degli abitanti di Padova da 15000 agli inizi del XIII secolo a 30000 tra il 1300 e il 1310 ebbe qualche relazione con lo sviluppo degli studi universitari. Le *universitates* studentesche ottengono importanti privilegi dal Comune, con chiare indicazioni sugli alloggi, l'organizzazione della produzione dei volumi, affidata agli stazionari. Comune e scolari spesso compaiono uniti nell'invocazione della propria libertà, ad esempio contro il tirannicida Cangrande della Scala. Ne è un emblema l'incoronazione con il lauro del poeta Albertino Mussato da parte del vescovo e del rettore degli studenti nel 1315.

L'università del medioevo trova nel libro la sua prima ragione di esistere. Il maestro leggeva e commentava parti del libro. Il testo scritto, su pergamena, era strumento essenziale di apprendimento, anche se nell'aula didattica un ruolo essenziale è dato dalla proclamazione dei concetti attraverso la parola e dalla capacità delle facoltà mnemoniche continuamente esercitate. Le pecie erano parti di un libro, fascicoli di pergamena di dimensioni standard in cui erano scritti i capitoli dei testi base dell'insegnamento che poi venivano restituiti, dopo esse-

re stati copiati. Ad esempio, Oliviero di Rodolfo da Reggio, che nel 1357 studiava diritto civile a Padova, aveva trascritto quasi per intero, pecia dopo pecia, la *Lectura Codicis* di Cino da Pistoia nell'attuale ms. Vaticano lat. 2591. Se poi lo studente desiderava procurarsi un determinato libro in minor tempo, poteva acquistare il volume che gli interessava direttamente da un suo compagno di studi, se il testo ormai non serviva più a quest'ultimo, senza passare attraverso lo stazionario. Se moriva un docente, tutti i libri della sua biblioteca venivano messi in vendita da parte degli eredi o degli esecutori testamentari. Antonio Buzoni, figlio di un funzionario della corte mantovana dei Gonzaga e studente di diritto civile a Padova sul finire del XIV secolo, il 28 novembre 1399 scriveva al padre affinché acconsentisse a donargli i denari per l'acquisto di quattro commenti del sommo giurista Bartolo, di proprietà di un dottore bolognese morto da poco. Nel corso del XIV secolo sono molti i documenti di privati, soprattutto i lasciti testamentari, che ci aiutano a entrare nel vivo della vita degli intellettuali e dei funzionari medievali. In un lascito del 1382 apprendiamo che Giacomo Fantelli aveva conservato in una stanza una cassa piena di rotuli e di scritture, una *roda* da libri, ossia un miniscaffale circolare diviso in settori, assai utile per avere sottomano vari libri, un tavolo per scrivere, novantatré pergamene di capretto e tre libri di diritto, si tratta di una testimonianza importante sulla consistenza del patrimonio librario personale di un uomo che aveva fatto della legge la sua professione. I testi e le scritture erano pertinenti al suo lavoro di procuratore legale, ma egli possedeva anche una ancona con l'immagine della Vergine. Il possesso di immagini sacre dipinte su muro e su tavola nelle case private è attestato nel XIV secolo e ancor più in quello successivo, per devozione, come recita la formula testamentaria, ma anche per una piena consapevolezza del valore artistico. Una consapevolezza che solo in casi eccezionali poteva sfociare nell'orgoglio con cui Francesco Petrarca lasciò al suo signore Francesco da Carrara l'ancona dipinta da Giotto con l'immagine della Vergine con il bimbo.

La cultura diffusa tra intellettuali, uomini di corte, signori, che caratterizzò la Padova carrarese non diversamente da molte altre corti europee, si arricchì dell'apporto dei docenti attivi presso l'Ateneo.

L'immagine di Petrarca, ritratto nel suo studio, seduto in cattedra, intento a leggere un volume posato sul leggio, altri codici sono appoggiati sulla *roda* da libri, e su un cassone, ancora oggi conservata nella Sala dei Giganti dell'Università di Padova, se da una parte riprende elementi dell'iconografia tradizionale con cui sono raffigurati i padri della

Chiesa, dall'altra rinnova radicalmente il codice visivo, dando vita alla nuova tipologia del ritratto dell'umanista nello studiolo. Si tratta di una particolare iconografia diffusa soprattutto sui codici miniati e nei primi testi a stampa, assai diversa da quella tramandata dalle tombe dei dottori bolognesi, di norma accompagnati dagli studenti o da quelle dei dottori padovani, ritratti in cattedra.

Ancora oggi sono conservate molte tombe di docenti presso la chiesa francescana dedicata ad Antonio, nota come il Santo. Tra queste va almeno ricordata la tomba che raffigura Bettina di San Giorgio, figlia di Giovanni d'Andrea che insegnò diritto canonico a Padova dal 1306 al 1308. La stessa Bettina, che aveva sposato Giovanni di San Giorgio, docente di diritto canonico prima a Bologna, poi a Padova, tenne lezioni tra il 1347 e il 1355. Bettina non poté essere titolare d'insegnamento, ma spesso sostituiva il marito a lezione, ed era lodata presso i contemporanei per conoscere il greco e per le bellissime lezioni che teneva in perfetto latino. Si tratta forse di una preziosa testimonianza del ruolo eccezionale esercitato da alcune donne nel medioevo. La presenza di docenti e studenti a Padova ha fatto sì che potessero emergere donne che studiavano e che sarebbero state in grado di insegnare, ma che non ne avevano diritto. Francesco Novello da Carrara donò nel 1399 ai giuristi una casa in cui già esisteva un collegio, menzionato fin dal 1366, che garantiva vitto e alloggio a 12 studenti, proprio nei pressi del Santo, all'angolo di via Cappelli, riconoscibile dall'immagine del Redentore scolpita, che era il simbolo della *universitas* degli studenti giuristi. Non lontano, in contrada del Pozzo del Campion, nell'area all'incrocio tra le attuali vie San Francesco e Galilei, dal 1367 è documentato l'acquisto di una casa in parte in muratura in parte in legno, a due piani, coperta di coppi, dotata di un cortile munito di pozzo per farne un collegio.

Il potere politico promosse sempre gli studi universitari: il Comune tramite una politica di esenzioni fiscali e di calmieramento degli affitti. Il Comune padovano fin dal 1273 si impegnò a pagare le cattedre più importanti, mentre gli altri docenti erano stipendiati direttamente dagli studenti, con il sistema della colletta. La libera circolazione del sapere era di fatto sancita dalla possibilità, garantita per legge, che i maestri laureati a Parigi e Bologna potessero tenere liberamente lezioni a Padova sulle materie «straordinarie». Le lauree solenni, anche quelle in Medicina, si celebravano in cattedrale. Nel 1320 gli studenti che vivevano a Padova ricevettero tutti i privilegi papali e imperiali già concessi a Parigi, Bologna, Orléans e Montpellier, ottenendo un riconoscimento di diritto di quello stato già diffuso nella famosa peregrinatio, «lo stu-

dente esule per amore del piacer». La signoria carrarese inaugurò la politica delle cattedre, ma soprattutto assunse il ruolo di ago della bilancia tra le istanze delle corporazioni studentesche e la volontà di controllo perseguita dal vescovo. Francesco il Vecchio esercitò molte ingerenze nella scelta dei docenti, o, per dirla con le parole elogiative dell'epoca, dotò lo *Studium* «del fiore di tutte le scienze», fece fiorire le lettere offrendo una stabile dimora a Francesco Petrarca, diede impulso allo studio delle piante officinali.

Per tutto il periodo medievale stuoli di studenti e docenti si muovevano tra Padova e le altre prestigiose sedi europee: gli studi furono immersi nella città, contribuendo a determinarne lo sviluppo urbano e artistico, come ancora oggi lasciano comprendere le grandi fabbriche realizzate nel Duecento e Trecento e i celebri cicli affrescati le cui sperimentazioni prospettiche furono agevolate dalle ricerche di ottica promosse, inevitabilmente, anche presso lo *Studium Paduanum*.

II. Dentro e fuori lo Studio patavino.  
Arte, collezionismo e letteratura  
tra Università e accademie  
di Marsel Grosso e Vittoria Romani

Sin dalla sua fondazione, l'Università di Padova ha rappresentato un polo di attrazione straordinario per giovani studenti provenienti non solo dall'Italia ma anche da tutta Europa. Si tratta di un fenomeno di trasmigrazione di saperi e incontri di culture che si accresce in maniera esponenziale nel corso del Rinascimento, in particolare nell'ultimo venticinquennio del secolo XV e a partire dal terzo decennio del Cinquecento, quando Padova non è più posta sotto il segno dell'inquietudine provocata dalla rotta di Agnadello (1509) e dagli assedi del 1513 e del 1517. In questi anni, infatti, le origini nazionali degli studenti si dimostrano più varie; sono presenti boemi, provenzali, borgognoni, inglesi, mentre i tedeschi si impongono come la comunità oltremontana più importante. Anche fra gli italiani si registra una maggiore diversità di origine all'interno di zone che fornivano già da tempo studenti a Padova, come le Puglie, la Calabria e la Sicilia, l'Umbria, le Marche, il Piemonte, la Romagna, l'Emilia e soprattutto la Toscana. Fu la nazione fiorentina, stremata dai lunghi conflitti che fecero seguito al sacco di Roma (1527) e alla ripresa del potere da parte dei Medici, a procurare allo Studio patavino i giovani intellettuali più brillanti, tra cui l'esule Benedetto Varchi. Quest'ultimo, punto di riferimento di un nutrito gruppo di fuoriusciti toscani insediatisi a Padova al seguito di Filippo Strozzi all'indomani della battaglia di Montemurlo (1537), contribuì a innestare anche nella città del Santo il fenomeno rinascimentale delle accademie. Nell'estate del 1540, infatti, si registrano le prime riunioni dell'Accademia degli Infiammati, un'istituzione culturale esterna allo Studio patavino, sorta per volontà di Leone Orsini, ma frequentata da molti uomini di formazione umanistica che in quell'Università erano scolari o professori, tra i quali: Daniele Barbaro, Lodovico Dolce, Marco Mantova Benavides,

Lazzaro Bonamico, Bernardino Tomitano, Giovanni Cornaro, Sperone Speroni e Alessandro Piccolomini. Al centro degli interessi letterari e filosofici degli Infiammati erano la figura di Bembo – di cui riconoscevano l'autorità nel campo della lingua e della poesia –, l'affermazione della cultura volgare e l'interpretazione del pensiero di Aristotele a partire dall'eredità lasciata da Pietro Pomponazzi. Gli accademici si riunivano il giovedì e la domenica, osservando le pause estive e seguendo i ritmi intensi dell'Università, come si legge nella lettera di Varchi scritta a Carlo Strozzi il 22 novembre 1539: «tutto il dì siamo alle squole, contando la mattina, che usciamo a dì et torniamo a ora di desinare; dopo desinar [usciamo] quasi subito et torniamo a la Avemaria e la sera e il dì delle feste studiamo le lettioni e ci manca tempo a ogni modo». Durante gli incontri i soci – e in alcune occasioni anche gli ospiti esterni, opportunamente invitati – si esibivano a turno nella lettura dei classici della letteratura volgare e di autori moderni, quali appunto Bembo o monsignor Giovanni Della Casa, o di versi e testi filosofici composti da loro stessi, dove per lettura si intendeva lo studio, l'interpretazione e infine l'esposizione delle proprie teorie, secondo una forma squisitamente retorica. Ancora sconosciuto è invece il luogo dove si svolgevano le adunanze: alcuni studiosi, in passato, hanno proposto di riconoscerlo nell'Odeo Cornaro, dove, però, al momento dell'istituzione dell'Accademia fervevano ancora i lavori di arredo pittorico, mentre altri nella casa di proprietà del secondo Principe del sodalizio, Giovanni Cornaro, posta sempre in contrada Sant'Antonio. La sua dimora, non meno di quella di Alvise, era meta di intellettuali e personaggi di spicco della vita culturale e artistica padovana, tra cui Angelo Beolco, detto Ruzzante, Pierio Valeriano e Tiziano Minio. È ancora nell'ambito dell'Accademia degli Infiammati che si sviluppa un vivace dialogo con il mondo delle arti figurative, in particolare sul versante del ritratto pittorico, genere prediletto dagli accademici poiché il più adatto ad essere impiegato nel paragone con la poesia. Basti ricordare il famoso passaggio del *Dialogo d'amore* di Speroni Speroni, in cui l'umanista padovano formula uno degli elogi più fortunati dedicati a Tiziano ritrattista: «le cui immagini sono tali e sì fatte che egli è meglio l'essere dipinto da lui che generato dalla natura» (1542). Il tema del ritratto in pittura si incrocia poi con quello poetico, a partire dal paragone con Aretino – scrittore ammiratissimo dagli Infiammati –, i cui sonetti danno voce ai ritratti di Tiziano e, viceversa, i ritratti di quest'ultimo vestono perfettamente i sonetti del poeta, dando vita a «una

nuova regenerazione degli uomini». Un apprezzamento che non si limitò all'unica celebrazione letteraria dell'artista, ma che si espresse concretamente attraverso la committenza di un ritratto, oggi conservato a Treviso (1544 ca., Musei civici), in cui Speroni è rappresentato di tre quarti, con la mano poggiata su un orologio da tavolo e in abiti scuri, come si conviene al perfetto gentiluomo descritto da Baldassarre Castiglione nel *Cortegiano* (1528). A monte si collocano il ritratto di Bembo in veste da cardinale, realizzato da Tiziano tra il 1539 e il 1540 (Washington, National Gallery of Art) e quello di Benedetto Varchi (1540-1541 ca., Vienna, Kunsthistorisches Museum), che proprio all'interno della cerchia bembesca conoscerà una grande fortuna. Il giovane erudito è rappresentato in piedi, di tre quarti, appoggiato al basamento di una colonna, mentre con la mano destra tiene un «petrarchino», un'edizione in piccolo formato del *Canzoniere* di Petrarca, le cui liriche erano oggetto di appassionate letture ad alta voce durante le adunanze degli Infiammati. A questa tipologia ritrattistica appartiene anche il bellissimo ritratto di Daniele Barbaro, noto attraverso le due versioni autografe di Madrid (Museo Nacional del Prado) e di Ottawa (National Gallery of Canada), quest'ultimo identificabile probabilmente con la copia richiesta a Tiziano dallo storico Paolo Giovio nel 1545.

Padova, dunque, si presentava agli occhi dei contemporanei non solo come una città all'avanguardia dal punto di vista degli studi umanistici, filosofici e del diritto, ma anche sede aggiornatissima sui traguardi della pittura moderna, dell'architettura e della decorazione murale praticata a Roma da Michelangelo e da Raffaello, e nell'Italia settentrionale dagli allievi dell'urbinate: Giulio Romano a Mantova, Perino del Vaga a Genova. A queste esperienze si richiamano, tra le numerose imprese di quegli anni, l'Odeo Cornaro, progettato insieme al committente dall'architetto veronese Giovanni Maria Falconetto e decorato da Lambert Sustris da Amsterdam insieme ad altri pittori padovani, mentre gli stucchi sono modellati da Tiziano Minio, e la decorazione della cosiddetta Sala dei Giganti nell'antica reggia dei Carraresi, trasformata sotto il dominio veneziano nel Palazzo del Capitano. Molti dei pittori chiamati tra il 1539 e il 1541 a realizzare il complesso programma iconografico della sala, ispirato alla storia romana antica, furono gli stessi già all'opera nella dimora Cornaro di via Cesarotti: i cittadini Domenico Campagnola, Stefano Dall'Arzere e, probabilmente, Gualtiero Padovano, con i foresti Giuseppe Porta Salviati, artista di formazione centrotaliana, e Lambert Sustris. Sul versante della scultura, andrà almeno

ricordato che a partire dal 1536 prende avvio la fase conclusiva della decorazione lapidea dell'Arca del Santo ad opera del toscano Jacopo Sansovino, il protagonista della *renovatio urbis* promossa dal doge Andrea Gritti a Venezia, e di Silvio Cosini, scultore anch'egli toscano, che aveva lavorato accanto a Michelangelo nel cantiere della Sacrestia Nuova di San Lorenzo a Firenze, e in quello della villa di Andrea Doria a Genova diretto da Perino del Vaga.

23-24 Negli stessi anni si allarga anche la fama della Scuola medica patavina, che per gli studi anatomici e la descrizione del corpo umano rappresenterà lungamente un polo di riferimento e di attrazione a livello europeo. È ancora un pittore e incisore foresto, Jan Stephan van Calcar, discepolo olandese di Tiziano, insieme ad altri artisti, tra cui forse Campagnola, a realizzare le xilografie per il *De Humani Corporis Fabrica Libri septem* di Andrea Vesalio, docente di anatomia dell'Università di Padova e poi medico dell'imperatore Carlo V. Il trattato, pubblicato a Basilea nel 1543, è considerato una delle massime espressioni di bellezza artistica e di validità scientifica, proprio per la sua rinnovata e moderna concezione della ricerca sul corpo umano e per il ruolo delle immagini nella trasmissione della conoscenza anatomica. Le tavole riproducono tre scheletri umani denominati *Aratore*, *Filosofo* e *Afflitto*, differenziati nelle pose e negli atteggiamenti, e quattordici figure «scorticate» che illustrano i muscoli dell'uomo, sullo sfondo di un paesaggio agreste costellato di edifici rustici, complessi urbani, rovine antiche e scene di porto di ispirazione classica, una varietà che si ritrova anche nei paesaggi di Campagnola e Sustris. Sebbene ognuna di queste grandi figure vada considerata in maniera autonoma, la continuità dei vari elementi che corrono lungo la linea dell'orizzonte tra un foglio e l'altro ha fatto pensare in passato che a tenere le redini di questo spettacolare apparato iconografico dovesse essere stato lo stesso Tiziano.

Il confronto dialettico con Venezia, la riscoperta delle proprie origini romane e insieme del fascino seducente del reperto antiquario si erano radicati così profondamente tra i principali esponenti della cultura patavina da dare vita, tra Quattro e Cinquecento, ad alcune delle più prestigiose collezioni di arte antica del tempo, ma anche di eccezionali raccolte epigrafiche e numismatiche. Si tratta soprattutto di personaggi legati all'Università di Padova, quali Leonico Tomeo, docente di filosofia aristotelica, e Pietro Bembo che aveva scelto Padova, dopo la stagione trascorsa a Roma nella corte di Leone X, per portare a termine le *Prose della volgar lingua* (1525), testo fondativo della

lingua italiana. Già nel 1529 Erasmo da Rotterdam aveva identificato nei due umanisti i «duo praecipua huius seculi lumina». Significativo fu anche il magistero esercitato da Leonico su un gruppo di studiosi inglesi impegnati a completare la loro formazione umanistica tra Venezia e Padova, tra gli altri Reginald Pole, punto di riferimento per i connazionali che frequentavano lo Studio patavino e futuro protagonista dell'età della Controriforma. Nel periodo trascorso nel Veneto, il giovane inglese cominciò a frequentare anche il circolo letterario di Bembo, con il quale strinse un forte legame di amicizia e, soprattutto negli anni del cardinalato, condivise le riflessioni riguardanti le questioni teologiche sollevate dalla Riforma luterana. A loro si affiancano Marco Mantova Benavides, dal 1531 docente della seconda cattedra di *Ius civile* e l'antiquario Alessandro Maggi da Bassano, appassionato studioso della collezione numismatica di Bembo e suggeritore del programma della Sala dei Giganti. Nell'atrio, nel cortile e incastonati nella facciata del palazzo di famiglia al civico 79 di via del Vescovado, meglio noto come Casa degli Specchi o Casa di Tito Livio, erano disseminati frammenti di sculture antiche, busti, epigrafi, lapidi onorarie e stele funerarie: un patrimonio notevolmente accresciuto dallo stesso Maggi, che si è conservato nel tempo e nel XIX secolo ha dato vita alla sezione lapidaria dell'attuale Museo civico di Padova. All'interno di questo palazzo si conserva ancora oggi una delle testimonianze più significative del culto di Tito Livio a Padova nel Cinquecento: un *Ritratto allegorico* ad affresco, parzialmente lacunoso, in cui l'illustre storico è rappresentato nell'atto di scrivere gli *Ab urbe condita Libri CXLII*.

Possiamo entrare idealmente nelle residenze di questi umanisti attraverso le note dei diari del patrizio veneziano Marcantonio Michiel. Tomeo abitava in una casa situata in Contrada San Francesco dove era custodita la sua collezione, formata soprattutto da oggetti di «antiquaria»: teste e bassorilievi in marmo e in stucco, bronzetti, «infinite medaglie, vasi di terra, gemme intagliate etc.». Vi erano inoltre tre dipinti: una piccola tela con la caccia alla lontra, probabilmente di Jan van Eyck e due ritratti del Leonico stesso e del padre, rispettivamente di Jacopo e Giovanni Bellini. Le sue competenze in campo artistico sono testimoniate dalla lettera sugli antichi pittori padovani, inviata da Girolamo Campagnola, oggi perduta, ma ampiamente citata da Giorgio Vasari nel libro delle *Vite* (1550 e 1568).

Nella casa che abitò a partire dal 1532, situata nell'isolato compreso fra via Porciglia e le attuali via Altinate e Morgagni, Bembo allestì

la propria raccolta d'arte, in parte ereditata dal padre Bernardo, oratore della Serenissima, avvalendosi di una importante rete di amicizie e della consulenza di artisti e antiquari, tra i quali si registra anche il nome di Jacopo Sansovino. Si tratta di un tipo di dimora nuova per il Veneto, documentata a Padova anche dalla residenza di Alvise Cornaro, che – scrive Guido Beltramini – voleva «restituire la casa degli Antichi non tanto nei termini di un modello architettonico, quanto di un modo di vita che era appartenuto agli uomini illustri dell'antichità», fondandosi sui testi di Plinio. La crescita urbana di Padova non permette oggi di comprendere la simbiosi di queste fabbriche, che Benedetto Varchi (1547) evoca come templi dedicati a Minerva, con gli ampi spazi esterni dei giardini destinati a meditative passeggiate e dotte conversazioni. Anche nella collezione di Bembo prevaleva la dimensione antiquaria, che lo aveva condotto a raccogliere sculture, epigrafi, gemme e monete, gelosamente custodite in un mobile apposito chiamato dal letterato: «studio Spagnuolo delle medaglie». Si tratta di un modello di collezionismo identitario del colto ambiente universitario padovano, costituito prevalentemente da oggetti di piccolo formato, i quali, insieme ai libri e ai manoscritti della biblioteca, rappresentavano un vero e proprio strumento di lavoro. Tra le epigrafi, assoluto rilievo occupavano la *Mensa Isiaca* (Torino, Museo egizio) e la *Tabula Bembina* (Napoli, Museo archeologico nazionale), mentre tra le sculture antiche si trovavano bronzetti e alcuni ritratti: Bruto, Giulio Cesare, Domiziano, Antinoo, Caracalla e Aureliano. Tra i dipinti erano due capolavori di Andrea Mantegna, la *Presentazione di Gesù al tempio* della Gemäldegalerie di Berlino e il dolente

13 *San Sebastiano*, oggi nelle raccolte della Ca' d'Oro, probabilmente ereditato dal padre, così come il prezioso dittico raffigurante la Veronica e San Giovanni Evangelista di Hans Memling (Washington, National Gallery of Art). Non mancavano dipinti di soggetto profano, di piccolo formato, vicini alla sensibilità della «maniera moderna» declinata in chiave veneta, come i «dui quadretti di capretto inminati» di Giulio Campagnola: uno con una nuda sdraiata e voltata di schiena, tratta da Giorgione, l'altro con una nuda che annaffia un albero e putti che zappano, tratta da Benedetto Diana, opere che parlano di una nuova sensibilità verso il paesaggio e il mito dell'Arcadia, evocato dal letterato nel dialogo amoroso intitolato *Gli Asolani* (1505). La raccolta documentava inoltre l'interesse verso il ritratto antico e moderno: il padre Bernardo aveva fatto ritrarre Pietro bambino dal giovane Raffaello, che è pure l'autore di uno straordinario doppio ritrat-

to dall'attitudine parlante, dove sono raffigurati gli amici letterati Andrea Navagero e Agostino Beazzano (1516 ca., Roma, Galleria Doria Pamphilj), a memoria di una visita alle rovine di Tivoli, compiuta assieme al maestro urbinato. 14

In via Porciglia, a poca distanza dalla residenza di Pietro Bembo, Marco Mantova Benavides promosse a partire dal 1539 la costruzione di un sontuoso palazzo di impostazione centro-italiana, compiuto nel 1541. Alla decorazione dell'edificio lavorarono molte delle maestranze che erano già state impiegate nel complesso Cornaro di via Cesarotti e nella Sala dei Giganti, in particolare Domenico Campagnola e Gualtiero Dall'Arzere, affiancati dai foresti Lambert Sustris e Giuseppe Porta Salviati, entrambi accreditati di un viaggio a Roma. Dell'impresa restano pochi frammenti (Padova, Museo degli Eremitani), ma dalle fonti si apprende che le pareti erano ornate da affreschi ispirati al repertorio raffaellesco studiato attraverso le stampe. Nel 1544 il giureconsulto convocò lo scultore e architetto toscano Bartolomeo Ammannati per realizzare una statua di Ercole, prima scultura colossale nel Veneto che unisce modelli antichi a quelli contemporanei di Michelangelo e Baccio Bandinelli, e un arco trionfale a chiusura del giardino. Nella vicina chiesa degli Eremitani gli affidò il progetto di una monumentale tomba a parete, con allegorie d'ispirazione michelangiolesca. Nella nuova dimora di via Porciglia fu trasferito il suo museo, precedentemente ospitato nel palazzo di Sant'Urbano, che Scardeone, nel 1560, ricorda pieno di «preciosa numismata, toreumata, et veterum imagines, signa, tabulae, et alia antiqui operis supra privati fortunas animosissime (ut de Caesare dictum) comparata». L'insieme delle opere raccolte dal professore rispecchiava per un verso il gusto per l'antico e le rarità, così tipico dell'élite cittadina, ma si distingueva per la presenza di pezzi provenienti dai fondi di bottega di artisti padovani, e di ricreazioni rinascimentali di sculture antiche, soprattutto teste di imperatori romani e divinità greche, alcune delle quali ancora oggi conservate nel Museo di scienze archeologiche e d'arte dell'Università di Padova. In questo modo la casa raccoglieva materiali di studio e di insegnamento antichi e moderni, offrendo opportunità di incontro e di crescita per gli artisti, in accordo anche con lo spirito delle pubblicazioni del Mantova, segnate da un carattere didascalico. Nel museo erano, tra le altre cose, una *Pietà* di Squarcione, quadri di Tiziano, di Campagnola, rilievi del Riccio, bronzi di Giovanni da Cavino, opere di Tiziano Minio, Tiziano Aspetti e Jacopo Sansovino. Un'altra passione del Benavides era quella verso la rap- 19

18 presentazione del paesaggio, documentato da disegni, stampe e tele dipinte «a guazzo», un genere che a Padova è testimoniato nella sua originalità anzitutto dall'opera grafica di Campagnola. Questi praticò la formula di un paesaggio decorativo di ispirazione giorgionesca e tizianesca, eseguito a penna e inchiostro bruno su carta bianca, abitato da piccoli episodi raffiguranti convegni amorosi, storie di dei, figure di santi, contadini, viandanti, immersi in telai naturalistici di grande varietà, che nel tempo si arricchiscono di rovine antiche. Nella cerchia dei pittori padovani c'è anche Stefano Dall'Arzere, che disegna frammenti di sculture antiche, sullo sfondo di verzure.

L'esperienza dell'Accademia degli Infiammati, se pur breve, lasciò un solco profondo nella cultura patavina di metà Cinquecento, indicando la strada da seguire alle future istituzioni accademiche, in particolare quella degli Etereï. Sorta nel 1564 per volere del cardinale Scipione Gonzaga, la sua storia è indissolubilmente legata al nome di un altro illustre studente del Bo, lo scrittore Torquato Tasso. Seguendo le indicazioni del padre Bernardo, il giovane si iscrisse ai corsi di legge e nel 1560-1561 seguì le lezioni di diritto civile ed ecclesiastico; l'anno dopo passò ai corsi di filosofia, eloquenza e retorica, divenendo allievo di Francesco Piccolomini e di Carlo Sigonio. Le sue esperienze culturali e formative non si limitarono ai corsi universitari: negli stessi anni visitò la «privata camera» di Sperone Speroni, che paragonò all'«Academia» e al «Liceo» in cui «i Socrati e i Platoni avevano in uso di disputare»; frequentò inoltre le biblioteche delle varie nazioni degli scolari e in particolare quella di Gian Vincenzo Pinelli, nobile napoletano di origini genovesi trasferitosi a Padova nel 1558, già committente di Tiziano per l'*Annunciazione* destinata alla cappella di famiglia in San Domenico Maggiore a Napoli, ora conservata nel Museo di Capodimonte. Nel marzo del 1564, dopo un breve e burrascoso soggiorno bolognese, Tasso tornò a Padova e riprese a seguire i corsi di filosofia dello Studio; contemporaneamente accolse l'invito di Scipione Gonzaga a diventare membro della neonata Accademia degli Etereï, a cui il giovane letterato aderì con il nome di Pentito. Nell'ambito di questa associazione probabilmente ebbe la sua prima collocazione il ritratto del poeta, ventiduenne, eseguito da Jacopo Bassano nel 1566 e oggi conservato in collezione privata. Dopo il 1599 il piccolo dipinto fu trasferito nell'Accademia dei Ricovrati, ultima sodalità padovana del Cinquecento e prima del nuovo secolo, che aveva sede nella casa del patrizio veneziano Federico Cornaro, studente di Diritto e futuro cardinale e vescovo di Padova, posta in

Riviera destra Santa Sofia, l'attuale via Morgagni. Tra i fondatori c'era anche Galileo Galilei, presente in città dal 1592 al 1610 per insegnare all'Università: gli «anni migliori di tutta la mia età», come scrisse più tardi all'amico Fortunio Liceti. È l'inizio di una storia lunga quattro secoli, attraversata da centinaia di soci, svolte e mutamenti di denominazione, che segnerà profondamente la vita culturale di Padova e non solo, giungendo fino ai nostri giorni ancora vitale e radicata nel tessuto sociale della città, con il nome di Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti.



III. «Le più onorate e magnifiche scole  
che habbi il mondo».

Le sedi dell'Università di Padova  
tra età moderna e contemporanea  
di Stefano Zagaglia

1. *Una sede rinascimentale:  
il Palazzo del Bo e l'Orto botanico.*

Lungo tutto il corso del medioevo lo Studio patavino, come abbiamo visto, mantenne sul piano dell'uso degli spazi fisici una sorta di simbiosi con l'ambiente urbano circostante. Una capillare diffusione in luoghi distinti rispecchiava la complessa organizzazione istituzionale, formata sulla base del principio della «libertà accademica» e dell'autonomia studentesca. Le strutture edilizie impiegate per lo svolgimento delle attività di docenza, di studio, di riunione, ma anche d'alloggio, insomma, non esibivano spiccate qualificazioni formali rispetto al resto del tessuto edilizio. Spesso si trattava di ambienti mutuati da altre istituzioni e connotati essenzialmente da una forte flessibilità d'uso. Il carattere pervasivo dell'Università nei confronti della realtà cittadina, in ogni modo, era un tratto assolutamente comune a tutte le maggiori città universitarie italiane ed europee. Come ha scritto Jacques Verger: «topograficamente e socialmente l'università era ovunque nel cuore stesso della vita urbana».

La situazione iniziò a mutare durante il Quattrocento e, come in altre città universitarie italiane, si manifestò l'esigenza di provvedere gli *Studia* di strutture architettoniche stabili e articolate a partire da specifiche esigenze, quali quella di ospitare insieme tutte le funzioni didattiche. In tutti i casi, ragioni di natura essenzialmente pratica, funzionale, erano associate a scopi d'ordine più politico: la realizzazione di un edificio accademico monumentale era sentita come un contributo al prestigio delle istituzioni e traduceva concretamente il rinnovato ruolo

che quella universitaria era chiamata a rivestire in seno all'organizzazione del nascente Stato moderno.

La premessa alla realizzazione di un edificio specifico e a destinazione esclusiva dello Studio di Padova è ravvisabile in un'operazione immobiliare effettuata il 6 agosto del 1493: il rettore dell'Università dei giuristi stipulava un contratto di livello con la famiglia Bonzanini per utilizzare a scopo didattico una serie di ambienti collocati all'interno del complesso edilizio denominato – sin dalla seconda metà del Trecento – *Hospitium Bovis*. Prima di qualsiasi valutazione d'ordine politico o culturale, l'importanza dell'avvenimento va letta a partire dalle ripercussioni sugli assetti urbani coinvolti: l'edificio, infatti, era ubicato in uno snodo fondamentale del sistema urbano di Padova, al centro della rete viaria di collegamento tra le piazze di mercato – laddove sorgevano le principali sedi istituzionali e le attrezzature d'uso collettivo – e i settori produttivi della città. Un sito antichissimo che era sorto sul sedime della città romana. Importante anche per la presenza di una torre medievale. Sappiamo dalle fonti che ospitava un orologio, il quale per un certo periodo aveva fornito un servizio a tutta la cittadinanza: in un documento del 1430 veniva ricordato il maestro Novello, stipendiato dalla camera fiscale quale attendente al funzionamento dell'«horillogio veteri posito super turrim hospicii bovis».

Nei primi decenni del Cinquecento si verificarono rilevanti cambiamenti nell'assetto istituzionale dell'Università di Padova. Le attività dell'Ateneo ripresero progressivamente dopo una forzata interruzione, tra 1509 e 1517, a causa della guerra contro la Lega di Cambrai. A tal fine la Repubblica di Venezia aveva istituito una nuova magistratura responsabile della politica culturale: i Riformatori allo Studio. Con l'attivazione della magistratura, entrata stabilmente in funzione dopo il 1528, di fatto l'Università di Padova divenne lo «Studio dello Stato» e uno dei cardini sui quali si reggeva il prestigio internazionale della Signoria, fonte di arricchimento culturale e di cospicue entrate finanziarie. Come non esitava a sottolineare nel 1549 il podestà veneziano Bernardo Navagero nella relazione al Senato: la presenza dell'Università «honora e fa frequente la città, fa boni li dazi della Serenità vostra, dà modo che li stabeli et le altre intrade de Paduani siano stimate qualche cosa, [...] che senza il Studio, Padua non saria Padua».

È in questo clima, quindi, che maturò la convinzione di dover dotare l'Università di una sede ben identificabile e nel contempo adeguata agli usi didattici. Alla definizione vi si giunse per gradi: nel 1542, dopo l'acquisizione di ulteriori settori edilizi, si operò il trasferimento all'interno

degli immobili dell'*Hospitium Bovis* anche delle scuole della Facoltà artista in modo da costituire un'unica entità. L'evento venne celebrato con l'erezione di un portale monumentale: la cosiddetta «porta della vacca», datata al 1543, in origine collocata sul fianco settentrionale (lungo l'attuale via Cesare Battisti) e ora all'interno del Cortile della meridiana. Quindi, su sollecitazione dei Riformatori allo Studio, nel 1545 il Senato veneziano promulgò due decreti fondamentali per la storia che stiamo raccontando: uno per la realizzazione di una nuova sede monumentale, l'altro per l'istituzione e la realizzazione dell'Orto botanico.

Dopo aver concluso l'acquisizione pubblica di tutti gli immobili collocati attorno alla corte del Bo, il cantiere di sistemazione della nuova sede dello Studio fu avviato nel 1547, come testimonia con una certa precisione un documento, posteriore ai fatti, che registra il saldo del compenso elargito ad Andrea Moroni per l'opera da lui prestata come *proto* nel corso di un anno. La realizzazione del palazzo quindi proseguì in più fasi sino ai primi del Seicento e in sostanza fu attuata mediante la trasformazione di strutture edilizie accorpate nel corso dei secoli attorno al cortile dell'antico e celebre *Hospitium Bovis*. I lavori di maggior impegno, pertanto, furono indirizzati alla costruzione del monumentale cortile, capace di tradurre in un linguaggio architettonico *all'antica*, rigoroso e raffinato, i contenuti ideologici sottintesi, migliorando, nel contempo, la funzionalità di preesistenti strutture edilizie solo in parte toccate da operazioni di ristrutturazione. Come nell'immaginario collettivo lo Studio era identificato con il cuore e l'anima della città, così l'ampio cortile doveva essere il cuore dello Studio. Lo spazio vuoto delle origini, sul quale si affacciavano cortine edilizie disarmoniche ed eterogenee, divenne il luogo nel quale fissare in un racconto architettonico la perfezione dello Stato veneziano incarnato nella celebrazione enciclopedica del sapere.

54

Non esistendo una tradizione costruttiva codificata per il palazzo universitario, così, lo schema d'impianto basato su un cortile quadrato circondato dalle aule intendeva richiamare l'idea delle accademie ateniesi o degli antichi ginnasi greci, menzionati soprattutto nelle opere letterarie e nel trattato di architettura di Vitruvio, ma dei quali non esistevano esempi concreti conosciuti. Il richiamo alla tradizione classica e, in particolare, al mondo greco era ulteriormente sottolineato dall'adozione di due livelli di logge composte da colonne libere con trabeazioni continue sovrapposte. A questa particolare intenzione antichizzante espressa dalle scelte linguistiche operate nel Cortile Antico si associano altre connessioni culturali. Come già studiosi in passato non mancaro-

no di sottolineare, infatti, gli ordini architettonici del Cortile del Bo presentano numerose analogie formali con quelli della Libreria Marciana, il più importante edificio a destinazione culturale costruito nel Cinquecento nei territori veneti e manifesto della *renovatio* intrapresa dalla Repubblica. Non si tratta qui di avanzare ipotesi attributive: rilevando tali affinità possiamo suggerire un nesso di tipo culturale – ma anche  
 57 politico, ideologico – tra i due edifici. È un dialogo suggerito all'osservatore in modo allusivo, attraverso dettagli che richiamano una «tonalità» comune e giocata su una dimensione fortemente antichizzante, erudita, piuttosto che mediante una somiglianza strutturale o compositiva: le due fabbriche in ciò non possono essere paragonate. Il Palazzo del Bo doveva dimostrare senza possibilità d'equivoco il suo essere la sede dell'Università della Repubblica di Venezia e, in quanto tale, espressione della magnificenza pubblica, connotata dall'adozione di una specifica interpretazione del linguaggio *all'antica*.

Il valore celebrativo del Cortile appare inoltre magnificato dall'accumularsi nel corso dei secoli sotto le volte, lungo le pareti, nelle sale, di stemmi araldici, dipinti o scolpiti, dei busti e delle iscrizioni, che tramandano il ricordo di studenti e professori che negli ambienti del Palazzo del Bo svolsero le loro attività di trasmissione del sapere, di studio e ricerca.  
 55-57

Accanto alla sistemazione del palazzo per lo Studio, nel frattempo, era in corso di realizzazione un'altra struttura dedicata al sapere il cui significato e importanza riveste un valore epocale: l'Orto botanico. La sua costruzione derivava dal rinnovamento delle pratiche scientifiche e seguiva l'istituzione di una nuova cattedra destinata all'insegnamento di una disciplina fino a quel momento generalmente trattata in modo succinto all'interno dei corsi di medicina, ovvero sia un corso che doveva istruire gli scolari a riconoscere le diverse piante ad uso medicinale. Nel 1532 era stato il Collegio degli studenti a chiedere esplicitamente alla Signoria di promuovere una «nova lectura de Semplici, lezion molto utile et necessaria alla medicina». Con lo svolgimento didattico i docenti si resero conto della difficoltà a esercitare proficuamente l'insegnamento, stante l'esigenza di disporre di materiali botanici adatti all'osservazione diretta: fu soprattutto Francesco Bonafede (1474-1558) a rivolgere pressanti richieste ai Riformatori per l'allestimento di un sussidio didattico adeguato. La richiesta di un ausilio didattico innovativo, in ogni modo, era stata manifestata ai massimi livelli istituzionali. Certo è che le richieste e le proposte si susseguirono negli anni successivi. Infine, nel quadro della generale riforma, prima richiamata, il 31 luglio 1545 il

Senato veneziano approvava una delibera che stabiliva la fondazione di un Orto dei Semplici ad uso dell'Università. L'atto ufficiale appare come la tappa finale di un lungo dibattito che, partendo dalle prime generiche proposte, era giunto a formulare un piano che contemperava esigenze specifiche con la necessità politica di conferire utilità generale a un'opera di grande impegno finanziario. La delibera del Senato, pertanto, giunse quando già erano state avviate concrete iniziative condotte da una delle personalità più importanti del panorama culturale veneziano e che in quel momento ricopriva la carica di Riformatore allo Studio: Sebastiano Foscarini (1478-1552).

Le disposizioni attuative elencate nell'atto del Senato sono dettagliate e già si specifica l'esistenza di un terreno nel quale realizzare l'opera: «pro plantatione simplicium, et distinguere in quadros secundum consuetudinem hortorum simplicium». A ideare l'impianto e seguire la realizzazione dell'opera fu incaricato Daniele Barbaro (1514-1570), allora giovane studioso da poco laureato ma già affermato per il bagaglio culturale, coadiuvato dal medico Pietro da Noale e dall'architetto Andrea Moroni. Le fonti sinora reperite permettono di circoscrivere almeno tre fasi preminenti di costruzione dell'Orto nel Cinquecento: una prima fase a partire dall'autunno del 1545 che in un triennio portò all'impianto del giardino e all'organizzazione degli spazi per renderlo immediatamente fruibile agli scopi didattici. Sappiamo che in questo inizio dei lavori vi era un modello, uno schema preordinato; di esso dà conto già nell'autunno del 1546 il cronista e scrittore Marco Guazzo descrivendo l'articolazione di tutto l'insieme del giardino: la parte principale, «l'orto rotondo», con inscritto al suo interno un quadrato a sua volta suddiviso in quattro riquadri minori (gli spalti con le areole); la sistemazione degli spazi esterni al circolo condotta seguendo riferimenti antiquari; infine il Guazzo riferiva, in modo poco chiaro però, del proposito di costruire una struttura che recingesse gli spalti e che fornisse «ombra d'ogni parte del giorno al tempo della canicola et per haver da riporre le piante acciocché non patiscano freddo e ghiaccio l'inverno» e sotto la quale i visitatori e gli scolari potessero passeggiare o sostare. Vi possiamo riconoscere l'idea di un anello porticato costruito attorno all'*Hortus sphaericus*. Solo una parte di tale loggiato fu effettivamente costruito nella seconda fase di cantiere. Tra il 1552 e il 1557, così, si avviò una serie di lavori che portarono all'edificazione di elementi durevoli in pietra: il muro di cinta circolare e una struttura porticata addossata rivolta verso l'interno degli spalti di coltivazione. In seguito, verso la fine del secolo, altri interventi completa-

rono la struttura e furono realizzate importanti sistemazioni sull'assetto idraulico della zona finalizzate al rifornimento idrico dell'orto.

Una lettura comparata tra le descrizioni letterarie, l'iconografia, la documentazione archivistica e quanto realmente costruito consente di evidenziare ciò che costituisce la vera e propria novità introdotta dall'Orto botanico patavino al di là d'ogni primato cronologico, vale a dire quello di essere una *forma nuova* che risolve due aspirazioni: da un lato, la funzione della coltivazione botanica, dall'altro, quella dell'ostensione dei semplici. La sua funzione è duplice: mostrare e coltivare; o meglio si tratta di un'attrezzatura didattica connessa alle attività d'insegnamento e sperimentazione della medicina ma finalizzata anche al controllo dei materiali farmacologici impiegati nelle spezierie del dominio veneziano. In definitiva, se l'*Hortus sphaericus* patavino fu concepito a partire dai modelli dei tradizionali orti dei semplici monastici, la sua organizzazione planimetrica corrisponde alla sua funzione di luogo della rappresentazione e sembra essere mutuata piuttosto dallo schema degli anfiteatri. Già a pochi anni dalla sua istituzione, nelle descrizioni ricorre spesso la metafora teatrale: il botanico francese Pierre Belon descrisse l'Orto come un «teatro di terra».

Una *forma* nuova semplice e razionale, dunque, coerente con i principi vitruviani di corrispondenza tra morfologia e funzione. La storiografia ha sempre esitato nel riconoscere la paternità del disegno d'impianto, laddove però i documenti ci testimoniano che nella fase iniziale il ruolo di Daniele Barbaro risulta evidente. Tuttavia, possiamo anche aggiungere che, alla luce della complessità della vicenda istitutiva sopra ricordata, il modello, l'idea dell'Orto può essere considerata il frutto dell'apporto di più personalità piuttosto che l'opera di un singolo: in primo luogo Daniele Barbaro, cui avranno senz'altro collaborato i docenti dello Studio, quindi i Riformatori (ad esempio Sebastiano Foscarini). A tutto ciò prestò sicuramente la propria opera concreta di gestione del cantiere l'architetto Andrea Moroni.

73

Negli ultimi decenni del Cinquecento proseguiva intanto il cantiere del Palazzo del Bo, che veniva completato con l'erezione del portale a colonne binate in facciata, datato al 1602. Nel frattempo, anche un'altra importante innovazione era stata attuata: la realizzazione del Teatro anatomico stabile. In precedenza, solitamente, le attività settorie si erano svolte su strutture provvisorie erette per l'occasione. L'esigenza di avere un luogo fisso però era ben presente. Nel 1559 si era tentato di acquistare una casa contigua al palazzo dello Studio: «nella qual si potrà far un luogo per l'anatomia, tal che si potranno accomodar due

scuole». Qualche decennio più tardi, tuttavia, a seguito di un riordino dei regolamenti che avevano l'obiettivo di favorire lo svolgimento periodico dell'insegnamento anatomico, venne allestito uno spazio apposito all'interno del Palazzo del Bo. In una lettera indirizzata ai Riformatori nel gennaio del 1583 il segretario Lorenzo Massa, inviato appositamente a Padova, comunicava l'inizio del cantiere avendo «fatto condurre alle scole tutto il legname che bisogna per il teatro delle anatomie, et son stato in persona a dar gl'ordini, poi che ancora non vi sono anatomisti, et si lavora tutta via» (*Asve, Riformatori allo Studio*, b. 419, c.n.n. 19 gen. 1583). L'allestimento del luogo delle anatomie, composto da «*theatrum et cubiculi*», proseguì lentamente suscitando le proteste degli studenti artisti e fu finalmente inaugurato il 23 gennaio 1584. Non sappiamo di preciso dove fosse collocata questa prima struttura, possiamo solo ipotizzare che fosse inserita in uno degli ambienti poi reimpiegati per la realizzazione del Teatro anatomico attuale. Un decennio più tardi così, si decise la realizzazione di una nuova struttura la quale corrisponde a quella che noi oggi conosciamo. Quanto costruito in precedenza risultava ormai inutilizzabile, forse la messa in opera delle strutture lignee, erette rapidamente per venire incontro alle esigenze degli studenti, non era stata curata con la debita attenzione o forse non si trattava di una costruzione così «perpetua» come vantato dalle fonti. Nel 1594, quindi, fu decisa la costruzione di un nuovo anfiteatro anatomico: eliminando un solaio intermedio, fu aperto un ambiente a doppia altezza nell'angolo nord-occidentale del complesso edilizio del Bo, e all'interno venne inserita una *cavea lignea* composta da sei ordini sovrapposti di gradoni a pianta ellittica irregolare disposti a cono rovesciato in altezza; la struttura poteva ospitare sino a duecento astanti in piedi. Non abbiamo informazioni sul nome di chi progettò e costruì il Teatro patavino, la storiografia ha proposto il nome del pittore Dario Varotari sulla base di supposti rapporti di committenza con Girolamo Fabrici d'Acquapendente, docente di anatomia incaricato a cui si deve la sollecitudine per la realizzazione, tuttavia in merito non sono emerse sinora documentazioni convincenti. 58

## 2. Tra Seicento e Settecento: immobilismo e riforme.

Nel corso del Seicento l'assetto architettonico realizzato nel secolo precedente fu mantenuto e pochi furono i cambiamenti sostanziali, tuttavia la più importante iniziativa attuata fu l'apertura di una biblioteca

93, 95

pubblica a servizio della comunità accademica. L'occasione fu propiziata dall'acquisto e dalle donazioni di importanti collezioni librerie appartenute a famiglie nobili padovane. Nel 1629 i Riformatori allo Studio decisero quindi di istituire una pubblica Libreria annessa all'Ateneo: fu la prima istituzione del genere in Italia. Per gli spazi furono adibite inizialmente alcune stanze nell'ex Collegio dei gesuiti che si trovava dove ora sorge l'Ospedale civile giustiniano; ma, nel 1632, giunse una decisione di grande importanza nella prospettiva di lungo periodo: il trasferimento della biblioteca in corte Capitaniato e in particolare all'interno della Sala dei Giganti. S'inaugurava così un legame inscindibile tra le funzioni dell'Università e uno dei luoghi identitari della cultura artistica e civile della città. Oltre a questo, pochi altri furono gli avvenimenti sul piano delle realizzazioni che riguardarono gli spazi didattici, se si eccettuano i lavori di cura e aggiornamento delle dotazioni dell'Orto botanico che seguivano i progressi nella disciplina botanica, con la realizzazione di serre e di alcune fontane.

Nei primi decenni del Settecento lo Studio patavino viveva un periodo di stagnazione e difficoltà, situazione comune a molte università europee. Durante il Seicento il sistema didattico aveva subito un progressivo impoverimento e la sede aveva perso il lustro cosmopolita che l'aveva caratterizzata in precedenza. Da più parti nel corso del secolo dei Lumi furono avanzate proposte di riforma del sistema, le quali ebbero parzialmente esito in una riorganizzazione del funzionamento dello Studio attuata nel 1761. Parallelamente, le tradizionali strutture edilizie e didattiche conobbero un progressivo incremento in un quadro in cui, però, tutto si svolgeva ancora all'interno degli spazi allestiti in epoca rinascimentale.

Un intervento d'ampliamento del complesso edilizio del Bo fu tentato nel primo decennio del Settecento e riguardò il proposito di realizzare una sede appropriata per la Biblioteca universitaria in connessione con le aule didattiche. L'esigenza di trovare nuovi ambienti o di ampliare quelli disponibili fu avanzata nel 1696. La necessità di avere più spazio da dedicare alla Biblioteca fu denunciata nella sua prima relazione dal bibliotecario Girolamo Frigimelica Roberti (1655-1732), il quale propose inizialmente di ampliare l'edificio esistente. Appartenente a una delle più antiche famiglie nobili patavine, Frigimelica era una personalità di spicco nel mondo culturale del tempo, sia in campo letterario, poeta e noto librettista musicale, che in ambito architettonico di cui padroneggiava i fondamenti teorici e pratici, tanto da allestire una sorta di accademia d'architettura nel suo palazzo.

Dopo una lunga fase di discussioni e proposte, la decisione definitiva giunse nel 1716 allorché i Riformatori stabilirono lo spostamento della Biblioteca presso la sede del Bo, cogliendo l'occasione dell'acquisto di un edificio di proprietà della famiglia Capodivacca confinante a meridione. La decisione ufficiale fu approvata dal Senato veneto il giorno 3 dicembre 1716. Per la realizzazione del nuovo fabbricato, quindi, fu eletta una commissione composta da Giovanni Poleni, celebre docente di astronomia, matematica e fisica nonché grande esperto di architettura e studioso di Vitruvio, Antonio Bombardini, docente di diritto canonico, e Girolamo Frigimelica, direttore della Biblioteca. Su incarico dei Riformatori, pertanto, fu predisposto un primo progetto da parte di Domenico Margutti, proto dei procuratori di San Marco *de supra*, il quale sottopose le proprie tavole all'approvazione il 18 agosto 1717. Il progetto prevedeva la costruzione di un corpo di fabbrica rettangolare principale per la sala di lettura e di un corpo minore per l'atrio, agganciati al lato meridionale del Cortile del Bo. Il prospetto esterno prevedeva ricche soluzioni decorative: l'edificio principale presentava al piano terra una sequenza di pilastri bugnati alternati ad archi, mentre i livelli superiori erano scanditi da cinque paraste doriche giganti, negli interassi delle quali erano collocate specchiature a rincasso e due livelli di finestre. Il progetto, tuttavia, scontò subito un giudizio negativo della commissione, soprattutto da parte di Girolamo Frigimelica che appuntava le critiche sulla spesa eccessiva e in particolare sul fatto che le scelte progettuali non fossero coerenti con le teorie vitruviane. Sulla base delle critiche espresse durante le riunioni per valutare la proposta Margutti, Girolamo Frigimelica elaborò un progetto alternativo, di cui predispose due versioni: una con atrio e una senza. Sappiamo che per far conoscere il suo progetto fece eseguire dai suoi aiutanti, non solo alcuni disegni ma anche due modelli, uno di cartone e uno di ligneo. Nel dicembre del 1717 i Riformatori decisero di abbandonare il progetto Margutti adottando la proposta di Frigimelica. Nella relazione che accompagnava le sei tavole, il nobile padovano spiegava che, come guida progettuale, aveva seguito il testo vitruviano laddove espone le caratteristiche delle sale egizie e, per la scelta degli ornamenti interni, precisava di aver pensato alle soluzioni più sobrie e semplici in ragione all'economicità. Così anche i prospetti esterni erano trattati nel più semplice di modi: «non hanno altro ornamento che quello che viene dalla schiettezza e dalle proporzioni». Le tavole di progetto rimaste rendono conto di tali assunti teorici: gli ambienti interni appaiono connotati da una ricercata qualità a fronte di prospetti esterni assolutamente sobri e

ispirati alla più schietta funzionalità, con pilastri e archi lisci al piano terra, paraste binate rese astratte dall'eliminazione di qualsiasi modanatura nei livelli superiori.

Nei primi giorni di maggio 1718 quindi fu posta la prima pietra del cantiere sulla base della variante del progetto di Frigimelica che prevedeva la presenza di un atrio ovale collegato alle scale meridionali del Bo. I lavori proseguirono per alcuni anni, ma a causa di una serie d'imprevisti e di complicazioni di carattere finanziario l'opera non fu mai portata a termine, se non il primo livello corrispondente ai magazzini sopra i quali, nel 1730, fu collocato un tetto provvisorio. Pochi anni più tardi, a metà del secolo, all'interno del vano che doveva ospitare l'atrio di ingresso fu allestito il *Theatrum philosophiae experimentalis*, spazio museale e di ricerca che disponeva gli strumenti scientifici raccolti e utilizzati nella ricerca da Giovanni Poleni.

74 Negli anni successivi l'attenzione fu rivolta alle strutture di ricerca già esistenti al fine di adeguarle alle mutate esigenze accademiche, mentre altri spazi venivano acquisiti per completare le dotazioni dell'Ateneo. Importanti lavori riguardarono così le strutture dell'Orto botanico, seriamente danneggiato all'inizio del Settecento da un fulmine che distrusse parte del muro di cinta e dei fabbricati che in origine erano  
78 addossati. I lavori, non di semplice ripristino funzionale ma intesi anche ad adeguare il luogo a mutate esigenze di gusto, riguardarono la sistemazione del muro circolare coronato con una balaustrata continua in pietra istriana, conclusa nel 1729; la costruzione dei piloni con vasi sui quattro ingressi; il rialzo del terreno di coltivazione che comportò  
76 il tracciamento di un nuovo disegno delle aiuole. Più volte nel corso del secolo furono sistemate e ampliate le strutture di servizio per il personale, gli ortolani e il custode, e la casa del prefetto. L'adeguamento al mutato gusto in fatto d'arte dei giardini trovò espressione nell'introduzione di alcune opere di scultura, come le statue dedicate ai botanici del mondo antico ed eseguite dalla bottega dei Bonazza e i busti dei prefetti che si susseguirono alla carica. Infine, nella seconda metà del secolo, furono aumentate le dotazioni scientifiche con la sistemazione e  
76 l'ampliamento delle serre ora anche riscaldate artificialmente.

Come anticipato, una svolta organizzativa fu imposta con la riforma adottata nel 1761, la quale recepiva in parte i suggerimenti innovativi presentati dal docente Simone Stratico, e finì per produrre rilevanti conseguenze anche sul piano materiale dell'Ateneo. I decreti del Senato veneto sostenuti dai Riformatori furono poi ribaditi e precisati ancora nel 1768 e nel 1771. La stagione di riforme comportò quindi l'istituzio-

ne di nuove cattedre e laboratori scientifici che resero necessario l'allestimento di spazi adeguati. La struttura dell'Università progressivamente si spostava su una rete di stabilimenti scientifici, da cui conseguirà la necessità di reperire spazi adeguati al di fuori della sede centrale e la cui dislocazione si diffuse nel contesto urbano.

Fu così istituita una scuola *ad rem agrariam* e per le necessarie attività didattiche furono acquisiti vasti appezzamenti di terreno collocati nel borgo di Santa Croce a est di Prato della Valle (dove ora sorge il quartiere del Vanzo), i quali furono organizzati mediante comparti atti a ospitare le diverse coltivazioni. Nel frattempo, a partire dal 1769, il palazzo che era stato l'abitazione di Giovanni Poleni, dove già il grande scienziato aveva svolto attività sperimentali e osservazioni meteorologiche, fu adibito a sede della Scuola di chimica. L'artefice della sistemazione del laboratorio sperimentale e dell'organizzazione fu Marco Carburì (1731-1808), docente della disciplina dal 1767. Inoltre, a poca distanza, nel 1776, nei locali del soppresso monastero delle Maddalene, appositamente ristrutturati, si apriva una Scuola di veterinaria, che poco dopo, dal 1779, passò sotto il controllo amministrativo e didattico dei Riformatori allo Studio.

Una grande operazione di ampliamento delle strutture edilizie per la ricerca fu, infine, quella della costruzione di un osservatorio astronomico. Si trattava di un'esigenza, quella di disporre di un adeguato luogo per approfondire gli studi legati all'osservazione astronomica, che da tempo animava le discussioni in seno all'Ateneo: sin dal 1749 Giovanni Alberto Colombo (titolare della cattedra di «astronomia e meteore», che lascerà nel 1764) aveva richiesto la costruzione di una torre da cui compiere le necessarie sperimentazioni scientifiche. Le discussioni in merito furono, come spesso all'interno delle magistrature veneziane, lunghe e laboriose. Solo nel 1761 i Riformatori allo Studio decisero di iniziare ad accantonare le risorse economiche per la realizzazione dell'osservatorio. Pochi anni dopo venne conferito a Giuseppe Toaldo (1719-1797), nel frattempo nominato professore di astronomia e meteore, l'incarico di visitare gli osservatori europei per formulare una proposta. Inizialmente si pensò di collocare l'osservatorio all'interno del Bo, utilizzando la torre dell'Ateneo o costruendone una nuova. Ma tale scelta si rivelò di difficile attuazione. Pertanto fu deciso, dopo una verifica statica condotta dal pubblico matematico della Repubblica, Antonio Giuseppe Rossi, di realizzare la Specola utilizzando la torre del Castello Carrarese. Il decreto di fondazione fu approvato dal Senato veneziano data al 5 gennaio 1767. L'incarico di trasformare la *Tor-*

*longa* e alcuni immobili annessi fu quindi affidato all'architetto e abate vicentino Domenico Cerato (1715-1792). Si trattava di riorganizzare l'antica struttura medievale sulla base delle esigenze dettate dal professore di astronomia, Giuseppe Toaldo, legato tra l'altro da stretta amicizia con Cerato, consentendo di utilizzare gli appositi strumenti di osservazione e dare ospitalità ai docenti. I lavori, che comportarono una profonda trasformazione degli immobili, iniziarono subito e si conclusero nel giro di una decina d'anni.

101 Va ricordato, infine, che, nell'ambito delle riforme didattiche, fu ufficializzata l'istituzione dell'insegnamento clinico, medico e chirurgico. Questo fatto coinvolse in maniera stabile nelle funzioni d'insegnamento, dapprima, alcuni spazi interni del vecchio Ospedale di San Francesco, poi, dopo l'inaugurazione nel 1798, le sale allestite appositamente nel nuovo edificio: l'Ospedale giustiniano.

### *3. Antiche sedi, cauti rinnovamenti e progetti irrealizzati.*

I tentativi di riforma che animarono lo Studio patavino nel tardo Settecento e le nuove strutture didattiche dislocate nel paesaggio urbano non risolsero completamente le esigenze che i moderni principi dell'insegnamento manifestavano. Il tema del rinnovo e adeguamento di quella che continuava a rimanere la sede privilegiata di tutte le attività didattiche e di ricerca, il Palazzo del Bo, fu pertanto al centro di rinnovate discussioni sia durante la dominazione francese che in quella asburgica. Sede principale, ma i cui immobili presentavano ancora molte parti non del tutto di proprietà pubblica e riservate all'Università. Possiamo tranquillamente sostenere come per gran parte dell'Ottocento, anche in relazione ai cambiamenti introdotti negli ordinamenti didattici, il tema dell'ampliamento e adeguamento della sede universitaria fosse il principale tema progettuale a Padova: numerosi furono i progetti elaborati per cercare di giungere a un coerente e funzionale assetto delle strutture edilizie accademiche. Tuttavia, sino all'Unità d'Italia, nessun intervento organico di nuova costruzione o di ampliamento tra quelli proposti fu mai portato a compimento.

26 In questa sede vale la pena ricordare in primo luogo la proposta più innovativa delineata nei primi anni di dominazione austriaca da Giuseppe Jappelli (1783-1852), il principale architetto veneto del tempo. Il progetto fu elaborato nel 1824, su sollecitazione del viceré Ranieri. Ri-

spetto alle soluzioni esperite sino a quel momento, cioè l'allargamento della sede storica, Jappelli proponeva una soluzione assolutamente clamorosa sia per dimensioni che per dislocazione: scelse di collocare la nuova sede dell'Università, costituita da un enorme complesso organizzato attorno a un cortile quadrato, sul Prato della Valle, la grande piazza la cui sistemazione risaliva al 1776. Il grandioso progetto non fu attuato, come noto, scontando l'opposizione suscitata negli ambienti amministrativi e i giudizi espressi, negativo uno, quello dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, e di riserva, dall'Accademia milanese, alla cui valutazione fu sottoposto.

Le tavole conservate dimostrano la cura con cui Jappelli studia l'inserimento urbano: i collegamenti tra istituti (Orto botanico, ospedale, convento del Santo), i percorsi e le passeggiate che reinterpretano la funzione dei terrapieni delle mura, l'orientamento del complesso in relazione alla viabilità circostante e alla presenza dei tronchi fluviali. Se il grande complesso architettonico di proporzioni colossali e autonomo nella sua forma, forse un po' troppo legata al gusto d'età napoleonica, appare come fuori scala nel contesto cittadino, d'altro canto è evidente il carattere urbano della proposta progettuale, la quale avrebbe reinterpretato il ruolo del Prato della Valle: foro pubblico e piazza universitaria, luogo monumentale votato alla celebrazione della cultura patavina. L'inserimento della grande *macchina* architettonica avrebbe quindi prodotto cambiamenti radicali e non solo d'immagine, una connessione tra siti esistenti con funzioni diversificate ma tra di loro non connesse. Basti sottolineare il ruolo che avrebbe dovuto assumere la basilica del Santo: una sorta di cappella universitaria direttamente collegata agli spazi accademici. In uno dei disegni che illustrano l'assetto complessivo del progetto, infatti, l'Orto botanico risulta collegato alla basilica del Santo mediante una via pensile. La didascalia precisa lo scopo di tale connessione: «via pensile conducente alla chiesa del Santo che serve per le sacre funzioni dell'università».

In definitiva, l'approccio di Jappelli in questa occasione fu guidato da un'idea di «ri-funzionalizzazione» della città, di riorganizzazione del paesaggio urbano, a partire dall'intervento su alcuni nodi urbani specifici, in questo caso il settore sud-est della città a ridosso delle mura tra le basiliche del Santo e di Santa Giustina. Una soluzione in cui l'architettura universitaria era chiamata a svolgere un ruolo primario, ma che negli anni seguenti non fu perseguita se non a partire dai primi decenni del Novecento. Alla delusione patita per il rifiuto della proposta per l'Università, Jappelli troverà modo di reagire nella progetta-

26

zione di un locale per il caffettiere Antonio Pedrocchi, la cui realizzazione veniva approvata dalla Commissione all'Ornato nel 1826. Così, grazie anche al suo rapido successo sul piano internazionale, il Caffè Pedrocchi s'impose come nuovo cardine urbano, luogo di socialità, di scambio culturale e di esercizio politico ed economico, a pochi metri di distanza dalla sede dell'antico Studio patavino. Non a caso proprio all'interno delle nuovissime sale dello stabilimento Pedrocchi, nel 1842, si tenne il IV Congresso degli scienziati italiani.

Alla proposta jappelliana seguirono numerosi altri progetti che videro coinvolte personalità del panorama architettonico del Lombardo-Veneto: da Giovanni Antonio Boni a Lorenzo Santi, da Pietro Pestagalli a Pietro Nobile, a Giovanni Alvise Pigazzi. Tuttavia, nel corso della dominazione asburgica limitati furono gli interventi di adeguamento e di riforma architettonica che coinvolsero la sede antica, la quale manifestava un progressivo invecchiamento e usura delle strutture. Tanto che, in tutte le relazioni dei rettori inviate a Vienna, costante appare l'insistenza con cui ricordano la necessità di spazi e l'urgenza di provvedere al restauro delle strutture dell'antico edificio. Oramai era una stanca litania: «tacerò anche intorno al sommo bisogno di soccorso che ha questo antico e quasi cadente fabbricato dell'Università, perché parlando non farei che ripetere ciò che tutti gli altri miei predecessori hanno infinite volte colle più calde raccomandazioni rappresentato» (Relazione del rettore Giovanni Cicogna del 3 novembre 1835).

Che nella seconda dominazione austriaca non si fossero attuati i necessari adeguamenti e ampliamenti delle strutture in uso all'Università è confermato non tanto e non solo dalle relazioni e dai carteggi amministrativi, tra corpo docente e organi dell'amministrazione dell'imperial regio governo, ma anche dai numerosissimi progetti ed elaborati grafici conservati negli archivi cittadini, veneziani e financo a Vienna. Le soluzioni proposte furono molteplici, non ultima quella di realizzare un nuovo edificio universitario, per il quale si elaborarono varie versioni, all'interno della Corte Capitaniato sgomberata da tutte le antiche preesistenze.

Le vetuste strutture del Palazzo del Bo mantennero così una centralità funzionale che però non poteva reggere alla pressione degli incrementi della popolazione studentesca e all'ampliamento di gabinetti e istituti scientifici. Che tale stato di cose fosse evidente è altresì documentato dal fatto che negli anni venti dell'Ottocento alcuni docenti svolgevano le lezioni nelle proprie abitazioni, oppure dal fatto che l'Ateneo fu costretto a prendere in affitto locali da privati siti nelle zo-

ne prossime al palazzo. Numerosi furono così gli interventi di restauro, riassetto e adeguamento funzionale e decorativo del Bo, spesso dettati dall'urgenza, ma certo non tali da soddisfare le esigenze di una moderna università. Alla metà del secolo si provvedeva a sistemare il Teatro anatomico e l'Aula magna. Su quella che in origine era la Scuola grande dei legisti, tra 1854 e 1856, si concentrano alcuni interventi di qualificazione formale che comportarono anche lo spostamento della cattedra di Galileo, l'innalzamento del soffitto della sala e l'esecuzione delle decorazioni eseguite dal pittore veneziano Giulio Carlini. Ma in fondo, era ancora una volta l'Antico Cortile, e le aule che lo circondavano, a sostenere il peso delle funzioni didattiche e sperimentali dell'Ateneo. 27



IV. Dall'annessione alla globalizzazione:  
spazi espansi e spazi virtuali  
di Marta Nezzo

Sarebbe azzardato, forse velleitario, rifare qui la cronaca o il regesto dell'arricchimento artistico-architettonico che ha supportato la crescita dell'Ateneo patavino dai pochi iscritti del 1866 alle decine di migliaia di odierne matricole. Meglio allora disporsi alla modestia, offrendo una breve riflessione su alcuni specifici episodi, che hanno segnato – nelle muraglie e negli oggetti – i punti di svolta, talora le convulsioni, durante il cammino. Perché tale opzione non rischi di esser vana, è necessario sin d'ora mettere il lettore sull'avviso: la storia artistica di una università si fonde e tuttavia si distingue rispetto a quella di una regione o di una nazione. Essa esprime un corpo significante che insieme alloggia ed evade da uno specifico comparto geografico, per darsi come immagine di una comunità residente ma anche nomade, quale quella espressa dal corpo discente e docente di qualsiasi ateneo. Non si troveranno dunque in queste pagine le puntuali indicazioni di una guida, ma alcune scelte di percorso ove l'essere e l'appartenere s'illuminano reciprocamente.

Nel 1866, il Veneto è un'area gravemente impoverita, stretta da difficoltà infrastrutturali ed economiche: in essa Padova ancora mantiene, unica, il ruolo di guida per l'istruzione di ultimo livello. La stagione austriaca le ha lasciato in dote poche cose: la riqualificazione dell'Aula magna – con il soffitto del Carlini (la Sapienza circondata dalle cinque facoltà) e la criticatissima rimozione della cattedra di Galileo – ma soprattutto l'acquisto progressivo e sistematico dell'intero isolato attorno all'*Hospitium Bovis*. Al momento dell'annessione, i primi passi verso l'identità italiana sembrano soddisfare soltanto esigenze politiche di superficie: di fatto, all'epurazione degli austriacanti non fanno seguito immediate riforme sistemiche e, anzi, l'impronta educativa della stagione imperiale mantiene, per qualche tempo, una sua credibilità presso il cor-

po docente. È insomma una libertà col fiato corto, vorrei dire spaesata, quella sul finir degli anni sessanta e non tanto o soltanto per le mozioni rigoriste dei professori, ma anche e soprattutto per le sopra menzionate strettezze finanziarie, il cui impatto impedisce una fioritura visibile della ritrovata dignità di patria. L'aggiornamento degli ambienti – praticamente immoti durante l'occupazione – è di vitale urgenza, ormai da troppo tempo. Già Goethe, nel suo *Viaggio*, aveva annotato: «Tanta angustia di locali, non si può nemmeno immaginare [...]; il teatro anatomico specialmente può servire da modello per chi voglia pigiare gli studenti. Gli uditori vi sono infatti agglomerati l'un sopra l'altro in una specie di imbuto profondo e appuntito». Cinquant'anni più tardi nulla è cambiato: le attività didattiche si svolgono sempre, per la massima parte, al Bo, sorta di *insula* del sapere, baricentrata nel cuore urbano sin dall'età moderna.

Da allora, le sedi sfuggite all'aggregazione erano state davvero poche: l'Orto dei Semplici, realizzato *ex novo* nel 1545, nonché la Biblioteca e l'Osservatorio, sovrascritti alle antiche spoglie del potere carrarese ed ezzeliniano. Tutt'altra era stata la situazione dello Studio nel medioevo, quando le scuole erano ospitate in diversi edifici, anche privati, sparsi per la città.

Si tratta di dettagli non irrilevanti per comprendere le spinte che innervano la progettualità dell'Ateneo al suo «esordio italiano». Lo slancio verso nuove aree e costruzioni, ancorché lungamente deluso, va inquadrato in un bisogno di modernità in certo modo duplice: da un lato stanno ovviamente le esigenze pratiche, dall'altro si rammemora il respiro di un'origine mitica, ove la comunità accademica era stata parte d'una topografia complessa. Fra suggestioni patriottiche e neomedievali, batte il cuore dell'antico Studio, che vuol tornare ad affondare le radici nei centri nevralgici dello spazio urbano.

Le prime pubbliche meditazioni sulla necessità di nuove strutture risalgono almeno al 1877, a quando cioè Francesco Rossetti, professore di fisica, vi si sofferma nell'orazione inaugurale del 19 novembre. Ne fa dapprima una questione di competizione fra nazioni, chiamando in causa l'eccellenza inglese, germanica e francese; poi gioca sul campanilismo interno: vorrebbe si seguisse l'esempio di altre realtà accademiche che «una dopo l'altra, con nobile slancio, formano dei Consorzi fra città, Provincia, istituzioni locali e governo, e con splendida generosità votano larghe somme per rendere veramente efficaci gli insegnamenti in esse esistenti, e anzi fondarne di nuovi».

Simile logica serve, a quest'altezza, per soccorrere economicamente gli istituti di formazione superiore, coinvolgendo nel ruolo di co-fi-

nanziatori, accanto al governo, gli enti periferici. È un modello sperimentato, sia pur con forme differenti, dalle sedi che possono vantare un impatto regionale e che chiedono dunque sostegno all'intera corona di capoluoghi (*in primis* la città ospite), cui forniscono forza-lavoro intellettuale. Ma proprio a Padova la resistenza a tale mozione è forte; il che, tuttavia, non riflette una reale contrapposizione fra Rettorato, Municipalità e Province, quanto piuttosto il faticoso avvio del rapporto centro-periferia, particolarmente sensibile in materia di istruzione, arte e denaro. Fra 1881 e 1882, un botta e risposta del rettore (statistico ed economista) Emilio Morpurgo con il sindaco permette di comprendere che l'amministrazione civica ritiene l'Università «*de jure alieno*», vale a dire organica al governo centrale, cui dunque, unicamente, deve chiedere linfe, in omaggio alla massima «chi comanda deve pagare». Si tratta di una sfida sul piano delle competenze di spesa, che vuol stabilire un precedente giuridico, ma che, nella pratica, si addolcisce alquanto: infatti quando Pietro Salvadori, a partire dal 1883, mette mano all'estensione del Bo lungo via San Francesco, le sovvenzioni vengono proprio dal Comune di Padova. Il nuovo palazzo, che presenta un prospetto elegante e arretrato rispetto al filo stradale, rispecchia la coeva volontà di igienizzazione e rettifica urbanistica del Regno, ma consente anche – nella fattispecie – di lasciare priorità spaziale e simbolica alla sede antica, sottolineando per mezzo dei volumi la dialettica fra passato e presente. È un intervento che l'occhio moderno non esita a qualificare come «artistico», nella misura in cui l'ingegnere, anziché semplicemente inglobare le preesistenze, gioca sul contrasto, avviando il complesso a quella logica di palinsesto riconoscibile, che sarà il dato emergente della sua stagione novecentesca. Ma c'è di più. Il Bo s'integra con la città attraverso un sistema di botteghe allagate al piano terra della nuova fabbrica, restituendo con evidenza plastica il reale concorso di energie fra Padova e il suo Studio.

Un'intenzione osmotica governa anche l'altra tipologia espansiva praticata dall'Ateneo nell'ultimo quarto dell'Ottocento: l'acquisizione di antichi edifici, il cui pregresso ruolo nell'identità urbana viene assimilato, ampliato e riformulato in funzione didattica. È il caso di Palazzo Cavalli, dismessa dogana ottenuta dal demanio, o dell'ex convento di San Mattia destinato a ospitare istituti medici. Simili operazioni, tuttavia, risolvono mere necessità pratiche, in una logica di conversione ch'è, insieme, impossibilità di marcare simbolicamente – attraverso un segno architettonico contemporaneo – la ritrovata libertà. La presenza a Padova di Camillo Boito – che proprio fra 1873 e 1880 lavora alle De-

bite, al Museo civico e alle Scuole Carraresi – fa ben risaltare lo stallo economico dell'Università che, priva di mezzi, abdica alla necessità di sperimentare uno stile riconoscibilmente nazionale nel proprio corpo murato. La questione del «nuovo» vivrà insomma – e lungamente – di sole parole, riemergendo periodicamente nelle relazioni e orazioni di rettori e professori.

Meno problematica la conservazione dei cimeli storici, anche grazie ai finanziamenti esterni: negli anni novanta, con il sussidio della Giunta araldica e del Comune di Padova, si provvede al restauro degli stemmi dipinti sulle volte del Cortile Antico, sotto la guida dell'ingegner Antonio Brillo. Parallelamente, vengono censite le omologhe insegne scolpite; infine viene «isolato» il Teatro anatomico – in realtà non più operativo dal 1872 – perché sia così «conservato come insigne monumento del glorioso passato della nostra Università».

Ma sul fronte spazi, la situazione è sempre più grave. Il ministro Nunzio Nasi, giunto in visita nel 1901, rimane esterrefatto. «Le condizioni miserrime in cui si trova il glorioso Studio Padovano – scriverà – sono così conosciute e deplorate, che sarebbe inutile insistere su tale argomento. Edifici insufficienti e malpropri, locali angusti, incomodi, laboratori sforniti d'ogni suppellettile scientifica, cliniche quasi mancanti del necessario materiale di studio e d'esame. La decadenza va sempre progressivamente aumentando, gli studenti diminuiscono e facilmente può prevedersi [...] che Padova vedrà ridotto il suo Archiginnasio, donde per tanti secoli si irradiò tanta luce di sapere, all'infimo grado degli Istituti Superiori. [...] Vidi con dolore e sorpresa le tristissime condizioni dei Gabinetti scientifici e mi convinsi che tale stato di cose non può più oltre tollerarsi».

È il primo atto di un nuovo corso. Nella primavera dell'anno seguente, dopo avere presentato al Parlamento la questione (progetto di legge 26 giugno 1902) e aver colta l'opportunità per avviare un dialogo consortile fra Comune, Provincia e Rettorato, Nasi lancia, in prima persona, anche la consultazione con le prefetture venete (oltre a Padova, scrive a Venezia, Udine, Belluno, Treviso, Vicenza, Verona, Rovigo). Vuole creare due realtà interattive che si occupino di riparare, rinnovare e costruire edifici: una centrata sul capoluogo ospite, l'altra diramata nel territorio, perché «se dovere della Nazione è di provvedere alle sorti e all'incremento dei suoi istituti, è anche profondo interesse delle Regioni Italiane custodire le loro tradizioni. I benefici dell'attività scientifica e didattica dell'Università di Padova si spargono su tutte le Regioni Venete e quindi tutte le provincie, che a

tale Regione appartengono, emule di quanto altre provincie hanno fatto per le loro Università, dovrebbero concorrere a quest'opera d'interesse e di decoro comune».

Non a caso, proprio nel giugno 1902, lo stesso Nasi attende a un dispositivo legislativo d'importanza fondamentale per il futuro del nostro paese: la prima legge per la tutela dei beni mobili e immobili «che abbiano pregio di antichità o d'arte» (l. 185/1902). Si tratta di una norma che avoca allo Stato la responsabilità rispetto all'ampio patrimonio diffuso della nazione. Non soltanto istituisce, in caso di vendita privata, il diritto di pubblica prelazione, ma stabilisce il controllo su eventuali lavori e in definitiva su monumenti e opere, ormai considerati di interesse comune. Simile sinergica presa di possesso – Università e «Beni culturali» – da parte ministeriale, non va passata sotto silenzio. Nunzio Nasi è una figura della sinistra (nonché della massoneria) democratica, già docente di filosofia del diritto a Trapani e poi a Roma, attento all'apertura verso i temi della giustizia sociale e con particolare inclinazione verso le problematiche della borghesia. Il suo operato sotto il governo Zanardelli esprime tanto il bisogno di autoaffermazione, quanto la capacità di trovare un minimo comun denominatore alle molte differenze nella gestione della cosa pubblica. Non è forse azzardato dunque ipotizzare che la sua mossa in pro della nascita di un Consorzio universitario a Padova (molti gli interventi anche in favore di altre sedi), s'inscriva in un più ampio disegno di ottimizzazione delle forze culturali ed economiche del paese, in vista di una profonda connotazione identitaria su base sociale allargata.

E infatti, presa in carico direttamente dal governo, la questione si sblocca e s'avvia quella concertazione che condurrà alla soluzione consortile. Oltre a Nasi, spalleggia le speranze padovane l'economista Luigi Luzzatti, mentre il rettore Raffaello Nasini fa la spola con Roma. La prima Convenzione per l'assetto dell'Università, firmata dagli interessati nella tarda primavera del 1903, viene pubblicata sulla Gazzetta Ufficiale il 15 febbraio del 1904 (l. 26/1904) e prevede la compartecipazione dei ministeri del Tesoro e della Pubblica istruzione, del Comune e della Provincia, oltre che dell'Università stessa; per di più ricorda e sancisce – in una narrativa che ha forza di legge – l'appoggio sussidiario di un Consorzio interprovinciale, che provvederà alle dotazioni scientifiche di istituti, laboratori, biblioteche e nuovi insegnamenti. Se l'emergenza logistica è ormai all'estremo (il dettato normativo indica i nodi di spesa prioritari nella Scuola di medicina, nel Palazzo centrale e nella Biblioteca), il bisogno di libri e attrezzature per le diverse facoltà non

è da meno. La documentazione dell'Archivio storico, al Bo, restituisce la densità delle richieste evase negli anni immediatamente successivi e, con essa, l'idea che il primo passo per le Arti universitarie, dentro il nuovo secolo, si volga al sapere stesso e in particolare alla ricerca, come prima architettura significativa.

Grandi speranze si muovono anche sottotraccia: il 26 settembre 1905 i membri del Congresso artistico internazionale, in corso a Venezia, fanno tappa a Padova, forse proprio in omaggio al rifioriente centro di studi della regione, cui persino l'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti ha prestato soccorso. Ed è bene ricordare che la terza sessione del Congresso medesimo è dedicata al «problema estetico nelle sue attinenze col problema sociale» e ai «migliori mezzi per conciliare l'arte e la bellezza con le necessità e le esigenze della vita moderna». Nel frattempo, la prima volizione costruttiva si fa sentire: per avviare i lavori si predispone una commissione tecnica, diretta dall'ingegner Giordano Tomasatti. Il suo compito è vagliare i progetti, passarli a Municipio e Provincia, poi al ministero della Pubblica istruzione e infine ai Lavori pubblici, per la definitiva approvazione. Su tali basi, già nel primo decennio del secolo, una serie di interventi di restauro e ampliamento su preesistenti strutture permette la traslazione di numerosi istituti scientifici oltre i Giardini dell'Arena, dove vengono inoltre realizzati *ex novo* il sobrio palazzo dedicato alla chimica generale e il nuovo Istituto di igiene. È questa prima estroflessione polarizzata delle sedi scientifiche a testimoniare la determinazione diffusiva dell'Ateneo, che intende produrre una palpabile trasformazione urbanistica della città. Ma l'operazione più densamente simbolica del primo Consorzio rimane probabilmente la costruzione della Regia Biblioteca Universitaria, pensata per guadagnare comodità agli studi, ma anche per «liberare» la Sala dei Giganti da un pericoloso e plurisecolare fardello statico. La prestigiosa aula, infatti, era stata colonizzata dallo Studio *ab antiquo*, al punto che Vasari, nella seconda edizione delle *Vite* (1568), ricorda «la sala degl'Imperadori Romani, dove nel tempo di carnovale vanno gli scolari a danzare». La conversione di quello spazio in «Pubblica Libreria, tanto necessaria al comodo, tanto dovuta al decoro del medesimo Studio», risale al 1631 e, al principio del Novecento, pone problemi ormai gravissimi. Già nel secolo XVIII si era ipotizzato lo spostamento delle collezioni bibliografiche nel nuovo spazio accorpato al Bo da Girolamo Frigimelica, ma la cosa era naufragata. È proprio l'avvio dei Consorzi a riaprire la questione, in un dibattito corale. I bibliotecari propongono esempi recentissimi e moderni, quali i progetti Chilovi/Papini (1892) e

Bonazzi Piacentini (1903) per la Biblioteca nazionale centrale di Firenze. Alla fine, si sceglierà l'idea «domestica» di Tomasatti, che prevede, sul corpo anteriore fuori terra, aule studio, uffici e casa del custode; nell'interrato e nei corpi alzati sul retro, quattro magazzini in grado di contenere 615 000 volumi, cioè «uno sviluppo lineare di scaffalatura di chilometri 18,636». «La competenza e lo studio di chi ideò il progetto [...] – scrive Adolfo Avetta nel 1908 – affidano che la nuova sede sarà degna di una grande Biblioteca e sarà anche questo un ritorno all'antico quando con vasta veduta si reputò che la Biblioteca non potesse essere degnamente ospitata che nel Salone dei Giganti, ridente allora di fresca bellezza e in tempi posteriori nascosto per metà dagli scaffali, che ormai si è impazienti di togliere perché tornino alla luce ed all'ammirazione gli antichi affreschi e chiaro-scuri». La genesi del sobrio eppur monumentale palazzo, eretto in via San Biagio fra 1906 e 1912, bene esemplifica all'occhio moderno l'effettiva coesione, poc'anzi menzionata, fra la nascita delle leggi unitarie per la tutela e l'abbrivio alla riqualificazione, anche edilizia, degli istituti italiani di formazione.

Sotto tutt'altro segno, il tema conservativo – e più precisamente la dialettica fra antico e moderno – domina anche il successivo Consorzio, avviato nel 1913 (l. 856/1913). Mentre proseguono i lavori sulle «sedi scientifiche» decentrate – nella convinzione che esse, «unendosi agli altri istituti già costruiti o in corso di costruzione, o di cui sono pronti i progetti, verranno a costituire una vera città universitaria, cioè un tutto organico» – torna all'ordine del giorno l'ampliamento del Bo. Si tratta di intervenire sugli edifici in via delle Beccherie (oggi via Cesare Battisti) fino al naviglio e, di seguito, parallelamente ad esso. La *pars costruens* della vicenda si aprirà soltanto nel 1915, con l'avvio del progetto Fondelli; ma al nostro discorso, ora, maggiormente interessano le demolizioni propedeutiche all'operazione, condotte dall'ingegner Tomasatti. Il pesante sventramento del tessuto preesistente, ivi comprese le mura medievali e le aule antiche, provocherà infatti un danno statico alla torre universitaria. All'epoca, ancora la si crede interamente eretta nel 1551, eccezion fatta per la cella campanaria e l'orologio, sistemati successivamente. Max Ongaro – responsabile della neonata Soprintendenza ai monumenti di Venezia – ne valuta per il ministero la situazione, di concerto con Silvio Adami, reggente dell'Ufficio del Genio civile di Venezia. Non dà troppo peso all'inclinazione della struttura e concede infine l'approvazione ai lavori. Emozionato, in una relazione del 20 maggio 1914, scrive: «è di costruzione antica molto più di quanto fu credenza generale. [...] La parte inferiore late- 36

rizia e trachitica risal[e] a epoca remota assai [...] la prima costruzione deve risalire almeno alla prima metà del XII secolo».

38 Purtroppo, a cantiere aperto, in capo a poche settimane, il campanile si muove.

È l'estate 1914. Il timore che l'insieme possa rovinare diventa sempre più denso, al punto che si fa strada l'idea di capitozzare la torre: prima la cella campanaria, poi il «primo tronco della canna sotto il coronamento, per l'altezza di 5 metri da questo». Mentre il Genio civile si occupa di eseguire il rilievo delle parti da eliminare, in città si scatena il dibattito sulla possibilità di una demolizione integrale, con successiva ricostruzione «dov'era e com'era». L'episodio colloca l'esperienza universitaria ben dentro quella dialettica fra vecchio e nuovo, che domina la riqualificazione «italiana» delle città a cavallo del secolo. La necessità funzionale viaggia in rotta di collisione con le esigenze conservative e Padova non fa eccezione; per di più, qui, le ipotesi di ripristino d'un aspetto urbano in qualche modo familiare hanno già il vicino precedente della ricostruzione marciana, conclusa da appena due anni. La gente s'illude. Proprio Ongaro, però, dalla tribuna del «Corriere del Veneto», il 26 luglio 1914, avverte: «Il Campanile di San Marco era isolato, le fondazioni, che potevansi rinnovare senza alcun inconveniente, eran solide e bastò robustirle, per la Torre Universitaria di Padova ben diverso è il caso. Le fondazioni devono certamente venir rifatte perché a diversità del campanile veneziano, mostrarono un cedimento graduale, ma costante, e non sono isolate ma quasi a ridosso, se non collegate a quelle dell'antico Palazzo Universitario e del monumentale cortile. Chi vorrà assumere la responsabilità di arrecare danni al cortile ed al Palazzo? [...] Vale la pena di abbattere un ricordo genuino e antichissimo che potrebbe conservarsi ancora per secoli per riavere là, dove oggi lo vediamo, il Campanile?».

39 La prima tranche demolitoria occupa i mesi da agosto a dicembre ed è nella desolazione generale che il rettore Ferdinando Lori, nella sua relazione del 16 novembre 1914, annuncia: «La nostra storica torre ha piegato il capo alle ingiurie del tempo».

Intanto, le diverse opzioni riparatrici appaiono tutte insoddisfacenti: abbattere e ricostruire, cioè perdere l'antico per guadagnare in sicurezza e ricostituire agli occhi della città l'armonia volumica del complesso del Bo; oppure lasciare il moncherino, a futura memoria. Nel marzo 1915 la «diminuzione» riprende, mentre la discussione si scatena durissima, soprattutto nelle sedi accademiche. La soluzione più radicale – distruggere per riedificare – caldeggiata da una parte della commissio-

ne tecnica, viene apertamente contrastata dal rettore, sorretto da Ongaro. Il soprintendente scrive amareggiato al ministero: «Si giunse persino a sostenere che il rinsaldare le murature come avevo proposto (cioè con imbibizioni di cemento nei vuoti interni del muro stesso) [...] veniv[a] a snaturare la torre e tanto valeva distruggerla. [...] Donghi, Tomasatti e Sansoni [...] avevano idee preconcepite che non avrei in nessun caso rimosse».

La parte presa da Donghi, nella vicenda, permette di misurare le forze in gioco. È strutturato a Padova da poco, avendo ottenuto nel 1910 la cattedra di Architettura tecnica per mano di Camillo Boito e a scapito di Gustavo Giovannoni, ingegnere e storico dell'arte romano, forse più di lui attento ai temi del restauro. Come funzionario, a Venezia, ha fatto lungamente parte della commissione per la ricostruzione del campanile marciano e in definitiva rappresenta plasticamente una tendenza «sostitutiva», all'epoca comune nel mondo dell'ingegneria civile. Detto questo, a dispetto delle pressioni e persino dell'autorizzazione ministeriale, la sua idea verrà scartata, forse per timori di subsidenza dell'area, ma più probabilmente per l'avvicinarsi del conflitto.

Padova, in ogni modo, non sfugge al paradosso della nascente modernità. Quel lavoro che avrebbe voluto ulteriormente fulcrare sul Bo l'identità dell'Ateneo lo ha privato di uno dei suoi più densi riferimenti iconici.

Nonostante il lutto, il rettorato guarda al futuro e nella sua relazione del 4 novembre 1915, Ferdinando Lori annuncia che il progetto «per la sistemazione completa del Palazzo [...] centrale», è pronto; porta la firma del «collega Guido Fondelli, che vi ha dedicato tutto il suo valore di artista e tutto il suo amore per il nostro Studio».

Intanto, però, la guerra ha mutato l'ordine delle necessità.

È tuttavia forse il caso di ricordare, a questo punto, che uno degli ispettori straordinari per la tutela dei monumenti in Veneto sarà quell'Andrea Moschetti che – direttore dei Musei civici – insegna lungamente storia dell'arte a Lettere, sia pur senza avere mai l'onore di essere inquadrato nel corpo stabile dei docenti. Nel frattempo, i cantieri restano sospesi.

Con la ritrovata pace, già nel 1919, i lavori al Bo riprendono. Ma gli anni venti si distinguono per tutt'altri motivi: segnano infatti l'invaso ove definitivamente si consuma l'immagine retroflessa che l'Ateneo ancora coltiva di sé. Emblematico in tal senso un episodio legato alle celebrazioni per il settimo centenario di vita dello Studio. Si tratta del concorso di pittura bandito dalla Famiglia artistica e dal Circolo filar-

monico artistico di Padova, per «un'opera [...] con riferimento al passato storico della R. Università». A giudicare i lavori è la commissione per l'Esposizione nazionale (svoltasi *in loco* nello stesso 1922) e a vincere è Lino Perissinotti, col suo *Galileo a lezione finita*, una fantasia secentesca, ambientata nel Cortile Antico del Bo. Vista dalla nostra distanza, questa è una delle ultime rappresentazioni «in stile» che l'Università ancora sembra sollecitare e che l'esperienza del rettorato di Carlo Anti – in ruolo proprio dal 1922 – cancellerà definitivamente.

Il terzo tavolo di lavoro del Consorzio edilizio (legge 2219/1925) si articola come una stagione di passaggio, saldandosi in asse unico con la gestione precedente. Si torna al Palazzo centrale, questa volta sul lato di via San Francesco, dove le demolizioni partono nel 1925; ma già l'anno seguente gravi problemi di statica funestano l'Aula magna e con essa l'inaugurazione dell'anno accademico. L'impresa più significativa resta però la nuova sede di Ingegneria, nell'area del Piovego. Germinata su una prima idea per l'Istituto di idraulica ed elettrotecnica, concepito da Daniele Donghi nel 1910, verrà conclusa solo al principio degli anni trenta. Anche in questo caso la guerra ha segnato non poco i cantieri. Il menzionato «edificio pilota», ultimato nel 1915 e occupato dall'autorità militare, viene reso alla sua funzione naturale nel 1920; poi, lentamente, si erigono gli altri corpi previsti, progettati sin dal 1915. Nel 1929 i lavori sono molto avanzati: si può effettivamente liberare la sede di Palazzo Cavalli, ma per la conclusione dell'intero complesso bisogna attendere il 1931.

In tale diluizione, il potenziale innovativo di Donghi – che all'altezza del 1910 avrebbe potuto cancellare la forzata latitanza dell'Ateneo, rispetto alla definizione di un'architettura «patria» – finisce per essere neutralizzato. L'ingegnere s'era formato nell'ottocentesco alveo del razionalismo boitiano, cercando una qualificazione storica allo stile nazionale, prima nel neoromanico e poi – come ha scritto Guido Zucconi – in «una forma riveduta di barocco, da associarsi alle virtù plasticamente espressive del cemento armato». E il problema è proprio questo: se nell'immediato dopoguerra il revivalismo era ancora una cifra attuale, quando i lavori al polo d'ingegneria giungono a conclusione – fra 1929 e 1931 – la sperimentazione e il gusto corrente sono profondamente mutati. Si è ormai imposta quella serrata dialettica fra razionalismo e marmorea imponenza, che s'accorda su di un solo principio: nessun ornamento posticcio, ma integrazione totale dei parametri estetico-funzionali nella solidità del dispositivo architettonico. E al posto dell'ornato, semmai, opere d'arte autosufficienti.

Dunque, il progetto di Donghi, al suo definitivo completamento, ha un sapore composito e complessivamente retró: reca in sé la traccia di una gestazione troppo lunga, che ben restituisce la fatica espansiva dell'Ateneo. Dietro esterni d'ispirazione neorinascimentale, nasconde la cesura fra ambienti laboratoriali e ammorbidite sale di rappresentanza: nelle quali ultime – la Biblioteca centrale e l'Aula magna, con soffitto dipinto da Giovanni Vianello – il visitatore rincula in un'atmosfera *fin de siècle*. Donghi stesso descriverà la propria impresa al primo Congresso interregionale degli ingegneri, tenutosi a Trieste nell'aprile 1933: ma il suo è l'ultimo sguardo nello specchio del passato, lanciato nel momento esatto in cui l'Università svolta verso il più radicale aggiornamento figurale.

Nel 1932 è diventato rettore l'archeologo Carlo Anti: la presenza di un umanista al vertice accademico e la conseguente possibilità di costituire – accanto al mondo dei tecnici – una squadra di consultazione estetica, critica e storico-artistica, influirà senz'altro su scelte e svolgimento del piano di ampliamento. Anti aveva probabilmente maturato una speciale attenzione alle immagini presso la Scuola archeologica di Roma, dove – prima della guerra – era penetrata, grazie a Emanuel Löwy, qualche innovativa tendenza formalista, di matrice viennese. A Lettere, cioè accanto a lui, si è nel frattempo stabilizzato l'insegnamento di storia dell'arte, affidato a Giuseppe Fiocco nel 1929; questi, a sua volta formatosi al Perfezionamento di Adolfo Venturi, è un professionista di nuova generazione, cioè un esperto di «logica degli occhi». I due fanno senz'altro da catalizzatore visivo alla notevole complessità culturale espressa dall'intera Facoltà, che in questi anni vede Aldo Ferrabino, Manara Valgimigli, Roberto Cessi e Concetto Marchesi lavorare fianco a fianco. Intorno a loro, poi, si snodano le molte competenze ed esigenze dell'Ateneo, sullo sfondo di una Padova che, in materia di manifestazioni artistiche, offre non poco: dalle esposizioni d'arte trivenete al cantiere di Ubaldo Oppi al Santo (1930-1932), dalla Esposizione internazionale d'arte sacra cristiana moderna (1931-1932) a quella della Vittoria, organizzata in Fiera da Ponti nel 1938.

Tale il quadro entro cui, nel luglio 1933, s'inaugura il quarto Consorzio edilizio (r.d.l. 1003/1933, poi l. 1857/1933). Al di là degli specifici interessi culturali e dell'abilità politica, Anti interseca di fatto un'irripetibile opportunità: il cambio di guardia al dicastero dell'Educazione nazionale. Nel 1932, esso è passato nelle mani di Francesco Ercole, docente di storia del diritto e rettore uscente dell'Università di Palermo; il neominato direttore generale delle Arti è Pietro Tricarico, che

soppianta Roberto Paribeni, sospettato di diffidenza verso la creatività contemporanea. La nuova *governance*, al contrario, vuole intervenire sul mondo dell'istruzione e segnatamente sulle nuove realizzazioni artistiche ad esso collegate.

Il quarto Consorzio patavino prende dunque vita, con ogni evidenza, nel quadro di un ben più ampio programma di qualificazione pratica ed estetico-politica degli spazi universitari, riguardante, in fase, anche Roma, Pavia e Firenze. E poiché il regime chiede visibilità per gli ambienti della formazione, ad Anti torna comodo fregiarsi della prima opera d'architettura funzionale-fascista inaugurata in Ateneo, la cui genesi è in realtà estranea al nuovo tavolo di lavoro. Si tratta della Casa dello studente «Principe di Piemonte» (oggi Arnaldo Fusinato, in fase di recupero): germogliata sulla base della mensa universitaria (voluta da Enrico e Vitale Tedeschi nel 1913) e riproposta dal Comune nel 1922 (in occasione del centenario), viene innalzata – con finanziamenti misti – proprio nei primi anni del nuovo rettorato. Il progetto di Giuseppe Bettio e Gabriele Fabiano avrà grande visibilità sulla stampa, dando immediata contezza dell'efficacia comunicativa di simili imprese, tanto per il regime, quanto per l'Ateneo. «In questo modo – scriverà Anti nella sua Relazione del 1936 – l'Università non è più semplice scuola professionale o rigida officina di scienza, ma diventa scuola educatrice, scuola per la vita». Seguendo evidentemente il medesimo ordine di pensieri, sin dal 1935 ha provveduto ad accogliere in Aula magna un busto del duce, firmato da Paolo Boldrin, per collocarlo fra il ritratto del re e il podio da cui egli stesso parla. Mussolini – noto per le sue velleità d'architetto e urbanista – ha visitato l'Università nel 1923 e tornerà nel 1938 per una «supervisione» dei lavori, il che rimarca un dato di fatto: l'agognato stile nazionale troverà la sua prima incarnazione proprio nell'architettura fascista.

Forte di un finanziamento senza precedenti, Anti tornerà sulle sedi simboliche dell'Ateneo – Bo e Sala dei Giganti – realizzando però anche molti altri progetti, talora di innegabile pregio razionalista. Fra questi va ricordato qui, almeno, l'Osservatorio astronomico di Asiago e non solo per la sua funzionale bellezza, ma per la drammatica cesura patita nel 1938: affidato a Daniele Calabi (membro dell'Ufficio tecnico dell'Università dal 1934), gli verrà drammaticamente sottratto in corso d'opera, in ottemperanza alla svolta antisemita del regime.

I concorsi per il Bo e per il palazzo di Lettere, assai qualificanti sul piano rappresentativo, vengono banditi il 20 settembre del 1933, in formula ristretta: sono riservati cioè ad architetti del Triveneto.

Il primo sarà vinto dal veronese Ettore Fagioli, con l'assistenza dell'ingegner Enea Ronca, mentre Virgilio Vallot si aggiudicherà la costruzione del nuovo campanile universitario. E val la pena di sottolineare che le ricche relazioni sopra citate, rese nel 1914 e nel 1915 da Max Ongaro al ministero, vengono inoltrate all'Archivio di Ateneo dal nuovo soprintendente – Gino Fogolari – proprio per l'occasione. L'operazione, fortunatamente, è destinata a un secondo, definitivo naufragio.

In tale apparentemente ben assestato quadro, è la gara per il Liviano (ripetuta nel 1934 senza più restrizioni) a scombinare le carte. Vinta da Gio Ponti, gli permette – mentre attende al palazzo di Lettere – d'insinuarsi anche nella privilegiata sede centrale. Qui Fagioli progetterà effettivamente la distribuzione degli uffici e il monumentale Cortile Littorio (oggi «Nuovo»), ma è all'architetto milanese che, in deroga al costume concorsuale, verrà affidata direttamente la riqualificazione delle Sale di Laurea, nonché del prezioso appartamento rettorale.

Lo stile dei due si giustappone duramente. L'accecante nitore del cortile, dominato dal fregio di Attilio Selva, è infatti contraddetto dalle policromie imposte da Ponti al primo piano; sin dall'androne d'ingresso – con le pitture e le incrostazioni marmoree della Scala del Sapere, sempre pontiane – il visitatore è attratto, quasi depistato, verso «l'altro Bo», quello intimo e rutilante, dove rettore e docenti s'incontrano. Simile iato interno-esterno fornirà di fatto un doppio potenziale scenico alle cerimonie universitarie fasciste. Perché, come ha scritto Franco Bernabei, «in certo modo l'impresa decorativa, del Palazzo centrale in particolare, vuol esserne la degna cornice: sicché sarebbe astratto immaginarla con altro contenuto».

Affabulatore d'interni, Gio Ponti è già figura di spicco delle Triennali milanesi: invoca un'unità totale di progettazione e al Bo – dopo avere immaginato pavimenti, porte, maniglie, lampade e mobilio – affida i muri ai pittori. La militanza di artisti quali Sironi, Funi, Campigli e Carrà, ha già aperto, con il *Manifesto della pittura murale* (1933), il problema della significanza iconografica e del valore socio-politico di questo genere d'arte; ma qui, accanto alla sperimentazione tecnica (dall'affresco all'encausto, al mosaico), il cantiere si fa bottega. In Basilica Casarini fa lezione, dipingendo *La storia politica dell'Università di Padova dal 1848 all'impero*; mentre Ferrazzi, che nell'aula di scienze figura Galileo, dichiara che «la scuola dovrà formare attorno ai giovani quel clima di semplice, austera disciplina di mestiere, che doveva esistere nei rapporti tra maestri e allievi in quelle nostre “botteghe” di artigiani e artisti che nel Duecento, per certe arti fino al Settecento, guidate

da un capo d'arte, lasciavano spesso in forma anonima cicli di decorazioni notevoli o addirittura grandiose».

Negli anni trenta, il confronto internazionale sull'equilibrio fra struttura e pittura è rovente: alla questione viene dedicato addirittura uno dei Convegni Volta (*Rapporti dell'architettura con le arti figurative*, 1936). In Italia, la logica corporativa – con la costituzione del sindacato architetti e di quello artisti e professionisti – ha costretto i contendenti a una contrapposizione normata fra categorie, invero assai faticosa: ma bisogna riconoscere che a Padova, proprio grazie a Ponti, la sfida si ammorbidisce e l'integrazione è mirabile. Gio, che s'immagina frescante, porta Carlo Anti in visita agli atelier milanesi, lo spinge verso il Palazzo di Giustizia, lo provoca con continui stimoli: ne vuol fare insomma un lucido committente. E il rettore ci sta. Con l'aiuto dei docenti fornisce veri e propri programmi iconografici: impone, su muri, tele e tavole, i ritratti di docenti e studenti, celebri o semplicemente santi; commissiona i simboli delle facoltà; figura la geografia dell'influenza padovana e le gesta scientifiche, filosofiche, giuridiche (nonché ovviamente militari) dell'Ateneo nei secoli. Attento a preservare i lacerti antichi, colloca parte della Libreria di Santa Giustina, tolta ai Giganti, nell'Archivio antico del Rettorato (già Collegio veneto); prevede siano distribuiti, nelle erigende sale, i cimeli dello Studio, come i modelli navali, usati nel Settecento da Giovanni Poleni e Simone Stratico per far lezione. Insomma, è determinato a fare del Bo non solo un palinsesto di storia, ma anche un retablo di modernità.

Tutto senza dimenticar di arruolare le maestranze locali, se non altro per evitare incidenti politici col locale sindacato, col quale si debbono necessariamente fare i conti: «Gli artisti Padovani di merito lavoreranno tutti all'Università – scrive Ponti ai responsabili di sezione – che essi siano in buona compagnia è un onore per loro e per Padova. Ditemi cosa sarebbe, artisticamente Padova, senza Donatello, Giotto e Mantegna non padovani».

In definitiva, questo è uno dei cantieri d'arte più importanti del fascismo; anche per il mirabolante concorso di celebrità: da Severini a Funi, da Ferrazzi a De Pisis, da Venini (e per lui Carlo Scarpa) a Marcello Mascherini. I lavori ottengono grande visibilità sin dal principio: nel 1934 i progetti vincitori per Bo, Liviano, torre campanaria e Istituto di chimica farmaceutica vengono pubblicati su «L'Architettura italiana», rivista nazionale del sindacato; nel 1935 Daniele Calabi allestisce, all'interno della locale Fiera campionaria, un'ambiziosa Mostra universitaria; nel 1936 anche la Triennale milanese si interessa delle cose pa-

dovane. Ma se *in medias res* l'aspettativa è alta, ancor più eclatante sarà la reazione della stampa dopo le prime inaugurazioni. Il trionfo delle arti nell'Ateneo patavino verrà illustrato su «Emporium», «Rassegna d'architettura», «Le Arti», «Primato», «Le Tre Venezie», «Domus», «Stile» ecc. Il 5 novembre 1941 – mentre al Bo ancora si dipinge – viene infatti inaugurato l'altro motore simbolico del quarto Consorzio, il Palazzo di Lettere. Ed è un capolavoro. Adagiato alle «spalle dei Giganti», il Liviano inverte il miglior classicismo funzionale pontiano, impreziosito dal design di arredi e lumi. È un dispositivo architettonico che si fa macchina del tempo e non solo per la presenza del Museo, ma anche grazie ai due affreschi di Campigli, che nell'atrio trasfondono l'immaginario archeologico «imperialista» in un presente di studio e di concreta edificazione della modernità. Lì, dove la pittura smateria il muro in colore e il gigantesco Tito Livio di Martini svela il tormento del pensiero, la libertà creativa trionfa sul dettato ideologico, al punto che ancora oggi la coerenza e la bellezza dell'insieme restano intatti. 83

Ed è davvero, quest'area, una delle più significative per esprimere l'inesausta resilienza, la fertile mutevolezza dello Studio. Se proprio qui, dentro la «Sala degli Imperadori», Vasari aveva descritto gli allievi in festa; se qui era stata per secoli la Biblioteca universitaria, il mirabile intervento di Ponti rilancia l'intero complesso verso il futuro. Una sfida che è già stata raccolta. Grazie anche alla sinergia con il Comune – proprietario della confinante Scuola Carrarese – nel 2018, sotto la Sala dei Giganti, è stata inaugurata la Biblioteca di scienze dell'antichità, d'arte e musica, ove le strutture d'età signorile son tornate visibili. Così, infine, la macchina del tempo svela i suoi ingranaggi. 86

La vita del quarto Consorzio proseguirà, fra nuove opere d'arte e restauri, ben oltre la guerra. Non così l'appassionata regia di Anti: insignito nel 1942 della medaglia d'oro per benemerenze nelle arti, si dimette dopo la caduta di Mussolini. Il suo sforzo costruttivo gli varrà, negli anni dell'occupazione tedesca – dei bombardamenti e della guerra civile – la Direzione generale delle Arti sotto la repubblica di Salò: incarico pesante e pericoloso, ma svolto in coscienza. Dopo la Liberazione, alcune decorazioni eccessivamente esplicite del Bo – i fasci littori all'esterno e gli eroi fascisti dipinti da Casarini in Basilica – verranno cancellate, lasciando di quella titanica stagione una testimonianza meno invasiva e insieme meno fedele. Sopravvivrà invece, anche a livello nazionale, la scelta d'inserire opere d'arte nei contesti pubblici. Fino al 1942, in Italia, la destinazione di cospicue cifre all'abbellimento artistico degli edifici era stata una norma ufficiosa: è in quell'anno che 81

l'abitudine lascia il campo alla celebre legge del 2%. La quale ultima rimarrà anche dopo la guerra, sia pur nella versione riveduta e corretta del 1949.

Del resto, i pezzi d'arte – commissionati o donati – a Padova continueranno ad affluire ininterrottamente, spesso recando significati profondi. Basti ricordare il *Palinuro* di Arturo Martini, che raffigura il timoniere di Enea, annegato, nel racconto virgiliano, quando ormai l'approdo degli eroi era in vista. L'opera, al Bo, stringe in abbraccio un popolo martoriato dallo scontro civile: perché nel 1946 lo scultore – fascista e perciò epurato dall'Accademia di Venezia – si commuove per la storia del partigiano Primo Visentin (Masaccio), ucciso nei giorni della Liberazione, e accetta, in suo onore, una commessa finanziata dalla Brigata partigiana «Martiri del Grappa». Ne trae il ritratto stesso della speranza. Poi muore, a nemmeno cinquantotto anni. E i due diventano, nel blocco di marmo, l'immagine di un paese che cerca di spegnere l'odio.

La memoria, che da privata si fa collettiva, è sottesa a molti altri episodi. Nel 1967, ad esempio, Paolo De Poli – fervido collaboratore di Ponti al Bo, negli anni ruggenti – regala all'Università una replica della sua *Calla*, smalto presentato alla Triennale milanese del 1940. È un gesto d'affetto. Perché se è vero che voler entrare nel «palinsesto patavino» significa cercare l'immortalità (paradossalmente terrena), è altrettanto vero che molti sono stati nel tempo gli omaggi intrisi di senso, che testimoniano la personale relazione di artisti, collezionisti e fortunati proprietari con il corpo universitario.

Fra i pezzi approdati in Ateneo negli ultimi decenni vale ricordare  
 10 l'emozionante *Resistenza e Liberazione* di Jannis Kounellis, collocata nel Cortile Nuovo del Bo nel 1995. Articolata su più livelli, è una composizione di frammenti lignei raccolti nei dintorni di Padova. Nella parte inferiore i singoli pezzi, tormentati e spesso visibili solo di taglio, scavano la superficie, creando tuttavia solide fondamenta a quel che verrà poi, in alto: l'armonia piana delle assi in larghezza, che non nasconde le differenze, ma le usa per definire il discontinuo ritmo di una realtà unitaria. Qualcosa che vorremmo poter toccare, perché il corpo, assieme alla mente, ne conosca asperità e dolcezze. Esplicitamente dedicata a Concetto Marchesi, Egidio Meneghetti ed Ezio Franceschini, l'opera è comunemente ridimensionata alla lettera del testo che la accompagna. I primi due, rettori a Padova, condussero l'Università fuori della guerra: Concetto Marchesi con la celebre chiamata degli studenti alla ribellione, nell'autunno 1943; Egidio Meneghetti prendendo le redini dell'Ateneo nel 1945, dopo che le bombe gli avevano portato via

la famiglia e dopo essere stato esposto, da partigiano, alla ferocia della Banda Carità. Fra loro, Ezio Franceschini: negli anni trenta docente a Padova e a Milano (poi rettore in Cattolica), condivise con Marchesi le attività clandestine e, nell'imminenza dell'arresto, ne favorì e protesse la fuga. I tre professori incarnano la concordia d'azione – in guerra e in pace – che lo scambio intellettuale e accademico può favorire, fra sodali ma anche fra potenziali avversari politici (un comunista, un adepto di Giustizia e Libertà e un cattolico). Se ci si limita alle parole, appunto, l'opera di Kounellis appare effettivamente un mirato inno alla Resistenza, ma nasconde molto di più, perché il dato figurale tracima ampiamente il dettato logico. Ad esempio, è impossibile non riconoscere – in questo *assemblage* – il martoriato aspetto della cattedra di Galileo, che a Padova visse «li diciotto anni migliori» del suo tempo: esso ritrae dunque non solo un momento specifico, ma la storia durativa dello Studio e la fatica, anzi la lotta, che ogni costruzione di libertà intellettuale impone. E poi l'aspetto diseredato e tuttavia significativo di quei lacerti fibrosi e stinti attesta l'ingresso al Bo non già di un'opera «poverista», bensì di una società plurale, dove il diritto allo studio non ha più limiti di classe o censo e dove le differenze sono il fondamento dell'innovazione e della ricerca. Resistenza e Liberazione non sono – in questo caso – soltanto gli estremi di un preciso percorso storico, ma i modi di un viaggio che dura da secoli.

Bisogna in definitiva riconoscere che l'Università, dopo il quarto Consorzio, non ha mai abbandonato la via dell'arte (e delle pratiche ch'essa induce), affidandole un ruolo non più politicamente aggressivo, quanto piuttosto estetico nel senso profondo del termine: in grado cioè di rendere percepibile, nella vita della comunità accademica, storia e memorie, bellezza e degrado, in un moto non elusivo di ricezione dell'umano. Recuperare, riqualificare, costruire *ex novo*: un filo rosso lega l'acquisizione di ville e palazzi storici, dentro e fuori città (ad esempio Revedin Bolasco e Wollemborg), alla progettualità indefessa dell'Ate-neo. Anche negli anni recenti, le realizzazioni sono numerosissime: basti pensare al Fiore di Botta o al Polo Beato Pellegrino di Paolo Portoghesi, che vanno dall'archi-scultura funzionale alla rivisitazione illuminata delle preesistenze. La scelta di affidarsi alle «archistar» esplicita, del resto, la svolta globale che Padova rivendica al proprio lavoro di ricerca e formazione, figurandone i sensi in strutture di linguaggio internazionale. Di un certo peso è poi il fatto che l'inaugurazione di nuovi edifici, così come la quotidianità di quelli già esistenti, venga periodicamente animata da esposizioni. Per il Fiore, nel 2014, si allestisce *Ars didactica*,

che mostra tavole ottocentesche di scienze naturali – quelle di Rudolf Leuckart e Hinrich Nitsche – appartenenti al Dipartimento di Biologia. Visualizzare il «contatto» fra presente e futuro serve a ridefinire i parametri vieppiù complessi e interattivi della conoscenza, che non vive di sola innovazione, ma anche della sollecitazione critica che lo specchio del passato sa offrire, in un processo che l'immagine catalizza.

80 Fra le tante operazioni degli ultimi anni, spicca senz'altro il Giardino della biodiversità realizzato da Giorgio Strappazon e inaugurato nel 2014, quasi ad ampliamento dell'antichissimo Orto botanico. I cinque biomi terrestri ricreati nelle nuove serre innestano nel cuore della città i temi dell'urgenza climatica e della necessaria svolta ecologica. Il tessuto antico è costretto ad accogliere la sfida di un'antropizzazione sostenibile e anzi se ne fa dimostrazione, con un intervento di rara bellezza. «È un Solar Active Building – scrive “Il Mattino di Padova” – [...]. Le superfici opache interne ed esterne sono rivestite con un composto fotocatalitico che sfrutta i raggi ultravioletti per dar luogo a una reazione chimica. L'effetto è un abbattimento considerevole dell'inquinamento atmosferico: 150 metri cubi/metro quadro ripuliti dagli agenti inquinanti ogni giorno». Non a caso, per l'inaugurazione, viene allestita la mostra di Giovanni Frangi, *Alles ist Blatt* (Tutto è foglia), così che il Giardino si qualifica come arte ambientale di altissimo livello, esplicitando la volontà umana di essere, insieme, cultura e natura. Che tutto questo si faccia corpo d'insegnamento diffuso, proprio tramite la modulazione fantastica contemporanea, è testimoniato anche dalla monumentale *Ghirba* di Antonio Iveolella, realizzata nel 2014 e donata nel 2017, per essere collocata nella nuova cittadella dello studente, a solido richiamo verso un uso consapevole dei beni comuni: l'acqua così come la cultura.

E siamo all'ultimo passo di questo breve viaggio fra le suggestioni artistiche dell'Ateneo, che con il nuovo millennio si è aperto alla gestione digitale dello spazio. Le piattaforme informatiche rendono virtualmente fruibili i cataloghi delle biblioteche e dei nostri cimeli, le sedi prestigiose e i musei; via via ogni dettaglio della quotidianità accademica appare più facilmente raggiungibile e la complessa rete di servizi trova, sempre più, una qualificazione visivamente gradevole. L'estensione «@unipd.it» è accessibile a tutti, sia perché lo studio è un diritto, sia perché di fatto è ormai l'etere che veicola al mondo l'immagine del cosmo patavino.

Quando diedi il titolo per questo mio contributo, or sono due anni fa, mi chiesi se non potesse essere proprio lo sviluppo digitale l'ultima frontiera dell'arte universitaria. Oggi so che non è così. Gli strumenti

sono in sé freddi e il loro pregio funzionale, innegabile, non dev'essere confuso con il corpo animato della creatività. È per questo che vorrei chiudere con un omaggio a colleghi e allievi, rammemorando *Fluxus*. Era questo il nome di un movimento che negli anni sessanta-settanta richiamò l'attenzione sul momento performativo delle arti, su quanto cioè è in esse legato alla presenza diretta del gesto espressivo, talora filmato – giusto per documentarne la transitorietà – ma mai destinato a sopravvivere fuori del recinto privilegiato dell'esserci, in un determinato tempo e momento. *Fluxus* restituiva alla consapevolezza collettiva quell'immateriale e passionale attimo in cui l'individuo esonda sulla materia, un tesoro che l'opera d'arte nasconde poi in sé. Ecco, noi, a partire dal marzo del 2020, con l'aprirsi della crisi sanitaria Covid-19, abbiamo capito di essere – di essere sempre stati – *Fluxus*. Nel rapporto con gli studenti il reciproco esercizio creativo – che anima competenze altrimenti mute – è la norma; la sinergia docente-discente di anno in anno viene rimodulata, cerca nuove sintonie, configurando la trasmissione del sapere come opera d'arte relazionale, in costante mutamento. Tale – per otto secoli – il senso più profondo del dare continuità allo *Studium*. Murati e dipinti, quegli otto secoli ci parlano dai nostri edifici, dalle sculture e pitture che li vivificano. Tuttavia, purché rimanga *Fluxus* e cioè sempre scorra, la più antica – e insieme la più moderna – opera d'arte dell'Ateneo è precisamente questo: la *Conoscenza agita fra ricerca e dialogo*. Corpo vivo di docenti e studenti.



Parte seconda  
Le opere



## I. Le principali sedi

### 1. Il complesso di Palazzo del Bo

di Jacopo Bonetto, Elisabetta Cortella, Stefano Zaggia

Il Palazzo del Bo, sede centrale dell'Ateneo, occupa un intero isolato collocato al centro di Padova, nel cuore stesso della città. I quattro prospetti del grande complesso mostrano una sequenza molto diversificata per caratteristiche, altezze e sviluppi architettonici. La varietà di forme rispecchia, infatti, la complessa genesi e sviluppo dell'edificio nel corso dei secoli a partire dal primo insediamento al termine del Quattrocento. La struttura stessa al suo interno conserva una grande stratificazione di elementi costruttivi e vestigia che risalgono sino alle fasi aurorali dello sviluppo urbano di *Patavium*.

*Prima dell'Università. Grandezza urbana, culturale e morale della Patavium romana* (J. B.)

Quando lo Studio patavino vide la nascita da un gruppo di studenti bolognesi all'alba del XIII secolo le memorie di quella che fu la *Patavium* di età romana erano certamente assai indebolite nelle forme e nelle sostanze, ma non del tutto evanescenti come appaiono oggi. Per questo è difficile credere che la nascita di quella che fu per molti secoli dopo il 1222 la prima e l'unica Università dell'Italia nord-orientale e dell'intero Stato veneziano sia avvenuta per caso in seno alla città che la leggenda vuole fondata da Antenore, mentre appare assai più ragionevole immaginare che le vestigia fisiche e morali antiche, all'epoca non dimenticate, abbiano costituito un faro di antica civiltà attorno a cui vennero a coagularsi pensiero, cultura e idee.

Non si può dubitare infatti che quando prese avvio la straordinaria storia dell'Ateneo patavino a Padova più che in ogni altro centro del-

l'antica provincia della *Venetia et Histria* si serbasse ricordo di quella «grandezza» della città romana e si avvertisse forte un *continuum* impalpabile ma cogente tra mondo antico e medievale che può spiegare perché «l'emporio fortissimo e celeberrimo delle migliori discipline» si formò all'ombra della tomba di Antenore, e non altrove.

Su tale eccellenza antica basta richiamare quanto un autore di assoluta affidabilità racconta circa *Patavium*. Così il geografo Strabone (*Geografia*, 3.5.3.169; 5.1.7.213) descrive la *felicitas* di Padova in due celebri passi della sua enciclopedica opera sulle regioni antiche, basandosi su censimenti dell'8 a.C. o del 14 d.C.:

Queste [città] dunque si trovano molto al di là delle paludi, mentre vi è prossima Padova, eminente fra tutte le città di questo territorio, della quale si dice che nel recente censimento annoverasse cinquecento membri di ordine equestre; ma in antico allestiva un esercito di centoventimila uomini. E anche la quantità delle forniture inviate al mercato di Roma, per lo più ogni sorta di vestiario, sta a dimostrare la floridezza demografica e l'elevato livello industriale della città. [...]

Ho sentito appunto dire che in uno dei censimenti compiuti nei nostri tempi furono censiti cinquecento cittadini gaditani [di Cadice] di ordine equestre, quanti non ne possiede nessuna città d'Italia, eccetto Padova.

All'alba della nuova era Padova, già dominante comunità dell'età del ferro, era quindi con Cadice, che disponeva di miniere d'oro e d'argento alla foce del Guadalquivir, la più ricca città del nascente Impero romano, dopo naturalmente la sola Roma. Questa preminenza assoluta aveva le sue origini nella felice posizione del centro urbano, interposto tra lagune, colline e montagne nel mezzo di una pianura irrigua e dotata di una mirabile infrastruttura fluviale.

Tale «grandezza» del *municipium* patavino aveva un chiaro riflesso nell'eccezionale sviluppo urbano e architettonico che solo a fatica è stato ricostruito dagli archeologi, privati di grande parte delle realtà antiche proprio da quella straordinaria crescita del centro medievale che fagocitò luoghi, pietre e tessuto della città antica.

Questa si estendeva per la sua parte più significativa all'interno di un'ansa fluviale creata dal corso del Brenta (*Meduacus*), cui si univa il Bacchiglione, definito da Tito Livio *flumen oppidi medium* (*Storia di Roma*, x, 2, 14-15), e occupava lo spazio più tardi cinto dal circuito delle prime mura medievali, ancora a ribadire la continuità tra antico e post-antico. Ma l'*urbs Patavium* aveva il suo centro nevralgico, cardine operativo della sua ricchezza, nell'articolato apparato monumentale che si estendeva lungo le rive del braccio orientale del fiume, tombinato nel 1959 e trasformato nella Riviera dei Ponti romani.

Un tempo ampio (largh. 40-50 m) corso d'acqua navigabile, che si connetteva alle lagune così da unire la città all'Adriatico e al Mediterraneo, quest'asse si configurava come porto fluviale per quel commercio su larga scala che, *teste* Strabone, fece la fortuna dell'antica metropoli veneta.

I documenti archeologici più significativi sono emersi nel corso delle varie campagne di scavo condotte lungo il Naviglio (anni: 1815, 1879, 1924, 1926, 1938), che hanno rimesso in luce per circa 300 metri lungo la riva occidentale grandi banchine spondali pavimentate in trachite; realizzate tra il I secolo a.C. e il I secolo d.C., garantivano ormeggio alle imbarcazioni e larghezza di manovra per le operazioni di carico e scarico delle merci. 28

Questi grandi piazzali erano anche dotati di portici, che configuravano gli spazi come luoghi protetti e polifunzionali (mercato al dettaglio e magazzini) collegati tramite rampe e passaggi al cuore politico della città (*forum*), situato nell'area di piazzetta Pedrocchi. Tratto essenziale di questa articolazione architettonica e funzionale erano i due grandi ponti lapidei a tre arcate (a sesto fortemente ribassato) che segnavano i due estremi dell'area portuale: a nord il Ponte Altinate (lungh. 44,4 m), che univa l'area urbana centrale alla strada romana diretta verso le antiche *Altinum* e *Aquileia* (attuale via Altinate); a sud il Ponte di San Lorenzo (lungh. 53,3 m), che permetteva il transito alla strada diretta verso la pianura sud-orientale (attuale via San Francesco). 29

Fu proprio questo settore urbano, contenuto nelle dimensioni ma di primaria rilevanza politica, economica e commerciale che, pur pesantemente destrutturato nei secoli dell'alto medioevo, accolse gli edifici e l'*Hospitium Bovis* presso cui dal 1493 trovò sede lo Studio patavino e il centro civico della comunità cittadina tutta. 30

Ma la «grandezza» di *Patavium* antica, possente e fondante memoria per gli sviluppi medievali, si mostrava anche ben oltre la rilevanza architettonica del settore urbano centrale, divenuto la prima sede storica dell'Ateneo. Essa si palesava infatti in un'articolazione distribuita delle realtà monumentali, e spaziava dal colossale anfiteatro costruito a nord dell'ansa fluviale, che conobbe un'altra ripresa medievale eccellente con la Cappella degli Scrovegni, fino alle bassure acquitrinose meridionali, dove nel Settecento venne data forma alla lungimirante bonifica di Andrea Memmo con il Prato della Valle. Qui sorgeva su fondazioni in calcestruzzo dalle straordinarie prestazioni geotecniche il teatro della città, noto dal medioevo come *Zairo*, fatto riemergere dalle ricerche recenti dell'Università di Padova e rivelatosi essere il più

- 31 grande di questa tipologia architettonica tra tutti quelli noti dell'Italia settentrionale.

Ma in questo grandioso orizzonte urbano, qui solo succintamente tratteggiato, emergeva non solo la sapiente pianificazione tecnica e architettonica, ma anche valori culturali e morali di prim'ordine propri della comunità che lo animava, se solo pensiamo che patavino di nascita, di linguaggio e di principi era Tito Livio, il massimo tra gli storici che il mondo latino abbia conosciuto per la sua onnicomprensiva storia di Roma degli *Ab Urbe condita libri CXLII*.

Al fianco del grande «Livio [...], che non erra» (Dante, *Inferno*, XXVIII, v. 12) è però assai forte la suggestione di richiamare un altro personaggio di origini patavine, che, come certamente lo storico, animava le temperie culturali della città e frequentava il suo grande teatro in Prato della Valle nel I secolo d.C. Proprio nell'immenso edificio per spettacoli si esibiva *habitu tragico* nei *ludi cetasti*, che le fonti dicono essere stati istituiti addirittura da Antenore e celebrati con cadenza trentennale, l'integerrimo patavino *Thrasea Paeto* (Cassio Dione, *Storia romana*, LXII, XXVI, 1, 3-4). Progredito nel *cursus honorum* fino a sedere nel Senato di Roma, fu fiero oppositore del governo tirannico di Nerone (Tacito, *Annali*, XVI, 21-35), ostentando senza timore la sua indipendenza di pensiero di fronte alle irragionevoli minacce del dinasta. Dopo vari contrasti dovuti a tale sua malgradita autonomia d'azione e di pensiero, fu condannato a morte (66 d.C.) dallo stesso Nerone, intollerante di quella che Tacito (XVI, 24) definisce con espressione altamente evocativa la *libertas* dell'innocente *patavinus*.

È la prima, vivida traccia di quella *patavina libertas* attorno a cui, in un ciclico e forse non casuale ritorno, vennero ad aggregarsi menti e anime indipendenti che fecero germogliare l'Ateneo di Padova.

#### *Gli edifici medievali di Palazzo Bo* (E. C.)

- L'area in cui furono edificate le prime case medievali, nucleo dal quale inizia la storia architettonica della più prestigiosa sede della nostra Università, andava sotto il nome di contrada San Martino per la presenza di una chiesa così nominata, che sorgeva dove oggi vediamo l'imponente Palazzo municipale e che aveva il suo affaccio sull'attuale
- 32 via 8 Febbraio, già via San Martino. Le origini di questa chiesa erano antichissime, risalenti al VI secolo come aula di culto cristiana nata su resti romani, infatti, vantava un pavimento musivo e svariati materiali di recupero, a testimonianza del fatto che si trovava collocata in uno degli assi viari principali della città sin dall'età romana. Tutte le chiese

poste su quest'asse scandivano attraverso il culto dei Santi la viabilità medievale della cittadella lungo un tragitto parallelo al corso del fiume. La chiesa di San Martino nell'età comunale diviene particolarmente amata dalla cittadinanza perché posta in un luogo strategico e vicinissima a quello che sarà il primo palazzo del Comune posto *in capite fori*, e con le istituzioni comunali sin dal XII secolo sembra dialogare, offrendo a queste la possibilità di realizzare la *concio* nei propri spazi non disponendo ancora il Comune di un palazzo adeguato a contenere le grandi assemblee.

Già agli inizi del XIII secolo i documenti riportano che l'isola edilizia su cui sorgerà il Palazzo del Bo e l'intera contrada, posta vicino alle istituzioni e ai principali luoghi del commercio, appartenevano alla famiglia Carrarese. Da alcune incisioni, in particolar modo quella edita da Frederick De Wit realizzata alla fine del Cinquecento ma raffigurante una situazione molto anteriore, possiamo farci un'idea di come doveva presentarsi la struttura principale, quella corrispondente all'odierno Palazzo Bo: un insieme di case incorniciate da un muro merlato posto ad angolo tra via delle Beccarie, oggi Cesare Battisti, e via San Martino, arricchite dalla presenza di una torre che ancor oggi sopravvive e da una corte interna su cui affacciavano tutti gli edifici. Le case erano delimitate a est da vicolo Fiappo mentre a sud si trovavano collocate altre abitazioni nobiliari; l'entrata era decentrata sulla destra perché seguiva la naturale disposizione degli edifici con affaccio su via 8 Febbraio. Questo varco, da immaginarsi come un ampio arco di ingresso monumentale, nei documenti viene descritto seguito da una «stradella» comune che portava l'ospite all'interno della corte e divideva in facciata due strutture abitative, che, pur armonizzate da un affaccio con merlatura comune, si presentavano poi abitativamente distinte, la *domus alba a turri* a sinistra e la *domus monetæ* sulla destra. 33

Su quanti palazzi fossero e soprattutto su come fossero collocati la critica sembra ancora discordare soprattutto per le continue modifiche che nel corso dei secoli si sono susseguite seguendo le vicende altalenanti della famiglia, fino all'affitto dell'immobile e poi la vendita che determinò un repentino cambio d'uso delle *domus* che si trasformarono, già a metà del Trecento, in locanda e poi in sede dello *Studium*. Come aveva già individuato Zaggia, un aiuto giunge dall'Archivio della famiglia Papafava (tomo 20, carta 482r), conservato presso l'Accademia Galileiana di Padova, che il Ceoldo riordinò nel Settecento, dove, dopo una scrupolosa lettura dei documenti, viene riportata un'ipotesi di collocazione delle dimore di famiglia sulla base del testamento del 1289. 34

La prima divisione dell'immobile e dei beni posti in contrada San Martino tra Giacomo da Carrara e il fratello Albertino è testimoniata nell'anno 1217. Questi beni per via ereditaria giungono poi a Iacopino da Carrara, detto per primo il Papafava, che sposa Adelmota, figlia di Bontraverso Maltraversi, sorella della giovane Beatrice scelta in sposa da Ezzelino da Romano. La nobildonna dopo la morte del marito abitò separata dai figli nella casa posta a lato della chiesa di San Martino, dove poi si ergeranno le stanze del podestà e la speciara all'Angelo. Iacopino lasciò le abitazioni di questa contrada ai suoi quattro figli attraverso un testamento datato 1289 (Bcp, B.P. 990 I, XII) e riportato dal Ceoldo nell'Archivio Papafava che a noi fa chiarezza sulle *domus* che costituivano lo stabile. Viene riferito che Bonifacio ottenne la *domus alba a turri*, posta ad angolo tra via San Martino e via delle Beccarie, e la *domus rubea*, ad essa contigua e poi annessa, nella quale fino al 1292 risiedeva *serviles conditionis* Viviano di Castelnuovo, fratello di Adelmota; ad Albertino spettò la *domus magna nova*, detta così perché probabilmente in quell'occasione era stata risarcita, retrostante la casa bianca con torre e per l'esattezza confinante su due lati con la *domus alba* e su due lati con la strada comune ovvero via delle Beccarie e vicolo Fiappo senza affaccio su via 8 Febbraio; Marsilio ebbe invece la *domus monetae* che era posta dopo la *corticilla communis*, la già citata stradina comune che portava ai cortili interni, in qualche modo separata dal blocco centrale e acquistata magari in un secondo momento portando con sé il nome di un luogo dove si stampava la moneta: la casa confinava, come da strumento, con le abitazioni dei signori Capodivacca dalla parte di mezzo giorno, ovvero a sud, e di essa in un acquerello del 1848 realizzato dal Belzoni vediamo una piccola  
 35 parte sopravvivere alla ristrutturazione rinascimentale; infine a Pietro Conte i *sedimini* o case che saranno poi vendute da Francesco Novello alla Garzeria poste sull'altro lato di via delle Beccarie.

Le proprietà carraresi in contrada San Martino risultavano numerose e di grande bellezza. Spiccava su tutte la casa-torre detta *alba*, che già nel 1281 viene scelta dal Comune quale residenza momentanea per l'arrivo in città della figlia di Rodolfo, re dei Romani e moglie di Carlo re di Napoli, in Padova. La magnificenza che il Da Nono ci descrive intorno al 1320 del *magnum Palatium cum una magna Turri, aedificatum ex opposto S. Martini* viene confermata da numerose fonti successive che ci tramandano l'immagine di una via, l'odierna 8 Febbraio, che assumeva le caratteristiche di una piazza-strada quasi privata, tanto da essere identificata anche con l'appellativo di «piazza dei Papafava», come ci tramanda il Tomasini.

Seguendo le vicende delle *domus* che confluirono in Palazzo Bo, sappiamo che Giacomo I, proclamato signore di Padova il 24 giugno 1318, «Intera domino sese ad dominatus sublimitatem altius efferre consilium fuit. Domo privata egressus ad palatia nepotorum, consanguinei quodam Jacobini Papafave liberorum, que palatiis Communis proxima erat, se contulit: identidem aucta familia curiaque ad dominatus imaginem redacta», come ci viene trascritto dal Mussato nel 1891. Le parole del Mussato ci descrivono perfettamente la monumentalità di queste dimore che con Giacomo I, nella prima metà del Trecento, diventano sede della corte. È lecito supporre che Marsilietto, figlio di Albertino, continuasse ad abitare nella *domus magna nova*, che nell'eredità del 1289 era toccata in sorte al padre, e nello stesso modo Obizzo, figlio di Marsilio, continuasse ad abitare nella *domus monetarum*: in tal caso la curia di Giacomo I e di suo nipote e successore Marsilio andò a occupare la *domus alba a turri* che era toccata a Bonifacio.

La corte dei Carraresi continuò ad essere nelle case Papafava a San Martino fino a quando, auspice Ubertino, terzo principe della città, fu costruita la nuova reggia. Dopo la morte violenta di Marsilietto nel maggio del 1345, tutti gli immobili passarono all'usurpatore Giacomo II, signore di Padova fino al 1350: il nobile confiscò tutti i beni allodiali dell'infelice parente. Albertino Papafava da Carrara, unico vero erede delle abitazioni in contrada San Martino, dopo la morte dello zio Marsilietto, venne relegato e solo i discendenti di Giacomo II, ovvero Francesco il Vecchio prima e Francesco Novello nel 1364, rimisero in libertà Albertino a cui vennero restituiti i beni tra cui la *domus alba* (Bcp, B.P. 990 I, XLIX bis). In questa data abbiamo notizia che nella parte di case dette *domus magna nova*, *domus rubea* e *domus monetarum* è già attivo l'Albergo detto «del Bue», il cui nome deriva dalle insegne che il suo proprietario, Francesco il Vecchio, nella guerra contro Venezia aveva adottato, ovvero un bue dalla cui bocca usciva il motto *memor*, simbolo di fermezza e pazienza nella lotta contro il nemico (Asupd, ms. 727 1<sup>rv</sup>). Morto Albertino nel 1395, tutti i beni, anche la *domus alba*, ebbero un unico erede, Francesco, che poteva, in un momento in cui ormai il suo potere stava giungendo al tramonto, dare in affitto ai vari osti che si susseguirono nella gestione della locanda.

Dall'inventario del 1399 comprendiamo che l'*Hospitium Bovis* disponeva di molte stanze, ampie scuderie, una sala grande con «due tabelle cum tripodis, cinque banche, un mesteletto, due caveoni...» (Asp, *Notarile*, Liber IV instrum. Zilii de Calvis, cc. 162-165 e pubblicato da Lazzarini e Tamassia nel 1922), evidentemente un'ampia sala da pranzo

oggi corrispondente all'Aula magna, che sarà utilizzata sin da subito dallo *Studium* per le lezioni. Lo stesso muro di fondo dell'Aula magna è da considerarsi antecedente al Moroni e definisce gli spazi di quella porzione di *domus* detta *magna nova* che ai tempi della divisione nel 1289 spettava ad Albertino ed era delimitata da vicolo Fiappo verso est e a ovest dal cortile in comune con la *domus alba*. Gli stessi gradini che oggi immettono all'Aula magna potrebbero indicare l'adeguamento da parte del Moroni dei livelli rispetto una struttura antecedente che venne mantenuta nel restauro rinascimentale.

L'*Hospitium* per più di un secolo di attività dispone di ambienti imponenti confermati dalle generose parole del Savonarola che lo descrive «quo nullum in Italia pulchrius aut magnificentius exisistit»: aveva il suo affaccio su via San Martino attraverso la *domus monetae* collocata sulla destra del varco di accesso al cortile, poi possedeva gran parte del cortile con le stalle della *domus magna nova* e la *domus rubea*. A questi spazi si aggiungono dopo la morte di Albertino anche quelli della prestigiosa *domus alba a turri* e della sua porzione di cortile. La torre, pur nelle modifiche avvenute nel corso dei secoli, tra cui l'aggiunta dell'orologio che scandiva le ore di lezione, mantiene la sua foggia medievale tenendo vivo il ricordo dell'antica casa-torre. Altre murature medievali sono sopravvissute nello scalone meridionale del Moroni che fu inserito sfruttando lo spazio preesistente della stradella e testimoniano ancora oggi le distanze tra le due *domus* in facciata: è visibile la parete meridionale in mattoni della *domus alba* di cui spicca la bellissima bifora posta di fronte al pianerottolo dell'aula di Lettere con resti di decorazione nell'intradosso e i resti di un portone trecentesco vicino alla statua di Lucrezia Cornaro e la parete settentrionale della *domus monetae* con i suoi archi. Negli interni l'aula di Medicina, corrispondente alla *domus alba*, e l'aula di Lettere, parte dell'antica *domus monetae*, con le loro mensole originali su cui poggiano le travi lignee della soffittatura ancora visibilmente decorate con stemmi e motivi geometrici, ci raccontano la ricchezza di queste case e il passato glorioso della prima corte dei Carraresi. Alle pareti dell'aula di Medicina in particolar modo sopravvive ancora nell'intonaco traccia di decorazione a rombi e un cornicione a racemi che segue tutto il perimetro. Mentre nelle travi a soffitto spicca ricorrente la scacchiera rossa e bianca alternata ad altri motivi geometrici e l'antico blasone dei Papafava con il lupo rampante con coda biforcuta su campo bianco il cui simbolo fu assunto per primo proprio da Iacopino detto il Papafava, primo proprietario a noi noto dell'immobile e che ritroviamo anche in un bassorilievo nella faccia-

ta della chiesa di Santo Stefano a Due Carrare, noto luogo di sepoltura di molti membri della famiglia.

Nel 1405, pochi mesi prima della caduta della signoria carrarese, l'intera proprietà viene ceduta a Jacopo Marcolini di Bonzanino da Ravenna, il quale vantava crediti nei confronti dei Da Carrara: da questo momento la nobile famiglia abbandona la storia dell'immobile e con essa anche la fase medievale volge al suo epilogo.

*Dal Cinquecento al Novecento (s. z.)*

L'insediamento delle funzioni universitarie all'interno del complesso di edifici indentificato con nome di *Hospitium Bovis* risale alla fine del Quattrocento. Fu inizialmente solo la Facoltà legista a trasferirsi: il 6 agosto del 1493 il rettore dei legisti stipulava un contratto di livello con la famiglia Bonzanini per utilizzare a scopo didattico una serie di ambienti collocati all'interno del complesso edilizio. Da questo momento le sorti del complesso edilizio medievale s'intrecciarono indissolubilmente con la storia dell'Università di Padova. La scelta del luogo non fu casuale e venne approvata dalla signoria di Venezia: come ribadito dalla delibera approvata dal Senato, era opportuno sostituire le vecchie scuole dei giuristi, in quanto erano localizzate «in loci ad modum incomodis doctoribus et studentibus [...] et propterea indigne sint ab eorum deformantiam a phama tanti gymnasii civitatis». È certo che in questa occasione furono compiuti alcuni lavori di sistemazione degli spazi per renderli funzionali alle attività d'insegnamento. Il secondo passo fu quindi nel corso del secolo successivo, quando si decise che tutti gli edifici che sorgevano attorno al cortile dell'*Hospitium Bovis* fossero di proprietà pubblica e destinati alle funzioni universitarie. Dopo aver acquistato gli immobili che ancora la famiglia Bonzanini deteneva, nel 1542 i Riformatori allo Studio, la nuova magistratura istituita da Venezia per gestire l'Università, decisero il trasferimento all'interno del Bo anche della Facoltà artista, che fino a quel momento aveva mantenuto alcune aule nella contrada di San Biagio. L'unificazione delle due facoltà in un medesimo contesto edilizio ha lasciato una testimonianza tangibile: un grande portale datato al 1543, detto popolarmente «della vacca», collocato in origine sulla facciata settentrionale verso le beccherie e ora all'interno del cortile delle meridiane. Era la premessa alla creazione di una sede prestigiosa per lo Studio di Padova. Nel 1545 il Senato della Repubblica stabilì di completare le acquisizioni di immobili e di avviare una profonda riorganizzazione architettonica degli spazi: «possano proveder di ordinar et disponer le sede sopraditte in

quel miglior modo che a loro parerà, havuto circa de ciò il consiglio de' periti; si che il detto luogo del Bo et scole che in esso sono, habiano quella forma et quel ordine che si conviene alla dignità di tanto studio» (Asve, *Senato Terra*, reg. 34, cc. 84v-85r).

I lavori di sistemazione iniziarono nel 1547. La costruzione della sede dell'Università iniziò dall'interno, circoscrivendo il cortile, di pianta  
 54 quadrata, con portico e logge definite da file di colonne libere trabeate. I lavori furono realizzati per campagne successive, la cui scansione fu dettata essenzialmente dalle congiunture politiche e dalle disponibilità economiche del momento. Dopo il primo lato del cortile costruito, quello settentrionale corrispondente al lato della torre, fu eretto, nel  
 57 1552-1556, il settore orientale; quindi nel 1558-1559 iniziò la costruzione di quello occidentale e, infine, l'ultimo lato a sud fu portato a compimento nel 1586-1588.

Le scelte compiute per la costruzione del cortile sono assai significative. La ragione di tale modalità costruttiva appare duplice: da una parte le nuove logge spaziose conferivano nuova funzionalità alle giustapposte strutture esistenti introducendo principi di razionalità sul piano distributivo – le aule avevano accesso direttamente dal portico; dall'altra la nuova configurazione architettonica permetteva di dare efficace corpo alla destinazione rappresentativa del luogo. Alle soluzioni consolidate nel tempo e derivate sostanzialmente dal chiostro monastico l'età umanistica sovrappose suggestioni antiquarie ispirate a modelli di origine letteraria. Come principali riferimenti antichi evocati in età rinascimentale in relazione alle sedi universitarie si richiamavano *topos* letterari con riferimento ai *gymnasiae* e alle *accademie*. Altro edificio antico che, sulla base dell'autorità del testo dell'architetto imperiale Vitruvio, era associato alle funzioni dell'apprendimento era la palestra greca. Una particolare intonazione è data dall'uso degli ordini architettonici, dorico al piano terra e ionico al piano superiore, laddove le colonne reggono trabeazioni rettilinee e non un più tradizionale sistema ad archi. Questo dettaglio appare di grande significato e novità, in quanto tale allude sicuramente all'origine greca degli ordini architettonici. Sul cantiere iniziale era presente Andrea Moroni, allora il principale artefice degli edifici pubblici di Padova e architetto della Basilica di Santa Giustina, tuttavia, è possibile che all'elaborazione di soluzioni formali tanto innovative e colte abbiano prestato aiuto anche altre personalità appartenenti all'ambito universitario. Altro dettaglio che vale la pena sottolineare nella struttura del cortile è la presenza di elementi plastici intrecciati all'architettura. Nell'ordine dorico inferiore sono

collocati stemmi araldici e bucrani, a questi si affianca la presenza di sfere armillari e strumenti musicali, chiara allusione alla destinazione dell'edificio. Al secondo livello sono collocati ulteriori inserti scultorei destinati a esprimere un discorso simbolico più complesso e raffinato. I piedistalli di sostegno delle colonne ioniche presentano, infatti, facce ornate da rilievi plastici che formano un ciclo di singolare estensione e interesse: su tre lati (quelli rivolti verso l'interno del portico) sono presenti fantasiose decorazioni a grottesca, mentre sulle facce rivolte al cortile si stagliano singole figure di carattere emblematico-simbolico. I soggetti raffigurati nei piedistalli ionici, dunque, sono in tutto 32, tra i quali: 24 di dimensione intera e 8 mezze figure, collocate negli angoli. Tra i diversi soggetti raffigurati nei rilievi spicca un gruppo identificabile come rappresentazione delle arti liberali e delle discipline universitarie, mentre una seconda serie propone l'immagine delle divinità connesse all'attività di studio. I tratti iconografici salienti delle arti liberali derivano da una fonte letteraria tardo-antica assai nota alla cultura umanistica.

La conclusione della costruzione fu raggiunta alle soglie del Seicento con la sistemazione del prospetto esterno del palazzo: nel 1591 fu eretto il portale principale e in due campagne successive, tra il 1595 e il 1601, furono posti in opera gli altri elementi che connotano il fronte, comprese alcune targhe celebrative. Nel frattempo, nello spigolo nord-occidentale veniva realizzato il Teatro anatomico, inaugurato nel 1594; la struttura poteva ospitare duecento astanti in piedi.

La situazione del complesso rimase sostanzialmente immutata nel corso dei secoli successivi, salvo interventi di ordinaria manutenzione. Il Palazzo delle Scuole del Bo si mantenne all'interno di un isolato con alle spalle verso est un breve vicolo e sul lato meridionale una serie di edifici di altra proprietà. Anche nel corso dell'Ottocento, nonostante le esigenze di spazi opportuni fossero avvertite, solo alcuni interventi di allargamento furono compiuti a fronte di molteplici progetti di rinnovamento elaborati dagli architetti del tempo. Uno degli interventi di maggior momento fu la riorganizzazione dell'Aula magna tra il 1854 e il 1856: il soffitto della sala fu alzato e riallestiti gli interni; nell'occasione il pittore Carlini dipinse una pittura a calce sulla parte centrale del soffitto, ancora oggi visibile; furono inoltre collocati molti stemmi prima conservati nei depositi o in altre parti dell'edificio. Dopo l'Unità d'Italia iniziarono a porsi le basi per l'ampliamento del complesso: innanzitutto furono acquisiti una serie di immobili collocati nelle vicinanze: verso est fu acquisito il vicolo Fiappo e le case disposte lungo

il margine del canale; verso meridione l'Università acquistò le case di proprietà Battaglia (ex Capodivacca) estendendo così tutta la proprietà, salvo piccoli ambienti, all'intero isolato. Dopo l'approvazione dei primi due Consorzi per lo sviluppo edilizio nel 1903 e nel 1913, furono avviati i lavori di ampliamento sui lati nord ed est con l'erezione della cosiddetta Ala Fondelli destinata a ospitare la Facoltà di Giurisprudenza. Prima di avviare questo cantiere, però, furono demoliti alcuni volumi edilizi addossati alla torre, il che complicò la statica dell'antica struttura che iniziò a inclinarsi; si dovette così demolire il terzo superiore della canna. L'assetto attuale rispecchia appunto l'esito dell'intervento.

37 Ma il grande cantiere che portò alla definitiva realizzazione del complesso nell'attuale assetto prese avvio dopo l'approvazione, nel 1933, del quarto Consorzio edilizio voluto e sostenuto dal rettore Carlo Anti. In questa occasione fu decisa una riorganizzazione radicale della sede centrale: da un lato si dovevano completare i lavori iniziati prima della Grande guerra, restaurare e integrare l'edificio storico Cinquecentesco e infine ampliare la sede con nuove strutture collocate nella parte meridionale del lotto. Per la realizzazione dell'opera fu quindi bandito un concorso pubblico. Dettagliate furono le indicazioni progettuali contenute nel programma e in particolare veniva prescritto un carattere formale ispirato a una «sana ed equilibrata espressione di arte moderna, rimanendo escluso qualsiasi elaborato in stili passati». La sistemazione del Palazzo centrale, così, prevedeva una riorganizzazione funzionale complessiva: il nucleo antico doveva mantenere funzioni didattiche; mentre nuove strutture dovevano ospitare uffici amministrativi e una serie di spazi di rappresentanza (Rettorato, Circolo professori, Museo storico dell'Università) centrati attorno a due spazi cerimoniali: l'Aula magna e la Basilica. Si prevedeva, infine, la costruzione di una nuova torre. Il concorso, riservato ai professionisti delle Tre Venezie, vide vincitore il progetto elaborato dall'architetto Ettore Fagioli e dall'ingegner Enea Ronca, mentre fu scelta la proposta dell'architetto Virgilio Vallot per la torre (che però non sarà realizzata).

I lavori iniziarono alla fine del 1937 e furono condotti dall'Ufficio tecnico dell'Università sulla base del progetto Fagioli-Ronca e gestiti in lotti successivi per le parti edilizie. Nel frattempo però il rettore Anti incaricava direttamente Gio Ponti a sovrintendere ai lavori di arredo degli interni e del coordinamento degli artisti da coinvolgere negli ingenti completamenti pittorici e artistici. Del resto lo stesso Anti, affiancato dal docente di storia dell'arte Giuseppe Fiocco, aveva previsto una pre-

senza cospicua di opere d'arte nelle sedi di prestigio come il Liviano e il Palazzo centrale del Bo. Non solo: il mecenate rettore immagina le sale del Rettorato come «gli ambienti principali del Museo storico dell'Università» in cui esporre documenti, opere d'arte, cimeli antichi ecc.

Il complesso realizzato quindi è organizzato attorno ai cortili: quello Antico restaurato, il Cortile Nuovo e il Cortile delle Meridiane. Le cortine edilizie che fiancheggiavano verso ovest e sud sono demolite e solo alcune facciate vengono conservate, come il prospetto su via San Francesco della casa quattrocentesca Capodivacca. Anche il prospetto della sede storica viene modificato con l'apertura del portico al piano terra che ancora oggi caratterizza l'affaccio verso il Municipio.

52

Il cuore del nuovo complesso è il cortile pensato dal Fagioli con snelle arcate a tutto sesto che nell'astratto rivestimento marmoreo alludono a una dimensione classica, evitando però la ripresa di stili architettonici determinati. L'intento originario era quello della celebrazione dello spirito che animava l'adesione al regime dell'Università – era denominato Cortile Littorio – dichiarato nel grande altorilievo di Attilio Selva. Ai due lati del piano terra del cortile si aprono le aule studio: una per le studentesse e una per gli studenti. Dal cortile si accede alle sale del Rettorato mediante la Scala del Sapere pensata, sia nella scelta delle varietà di pietra che connotano la salita che nella sequenza iconografica che si dispiega nel vano absidato, e interamente realizzata nella parte pittorica dallo stesso Ponti con l'aiuto di Fulvio Pendini e Giovanni Dandolo (1941). Dallo Scalone si accede alla Galleria del Rettorato che ospita un ciclo di affreschi destinati a illustrare le città dell'antico Stato veneziano, alternate alla rappresentazione di strumenti scientifici, eseguito da Piero Fornasetti. Dalla Galleria si accede da un lato agli uffici del rettore e alle stanze per gli organi accademici; dall'altro alla Basilica su cui si aprono gli ingressi all'Aula magna e alle sale del Senato accademico e dell'Archivio antico. Un collegamento consente inoltre di raggiungere il piano delle logge su cui si aprono le rinnovate aule delle facoltà poste nel corpo dell'antico Palazzo del Bo. Gli ambienti dell'appartamento rettorale sono allestiti sulla base delle indicazioni di Ponti laddove ha modo di esprimere pienamente le sue scelte che integrano opere appartenenti alle collezioni storiche dell'Ateneo con le soluzioni d'arredo moderne: così, ad esempio, troviamo le raffinate finiture delle pavimentazioni, del mobilio e dell'illuminazione, integrate dall'apporto degli artisti via via coinvolti nei cicli pittorici celebrativi.

59

63

62, 64

65-67

Della ricchissima e articolata sequenza di spazi e opere presenti, in questa sede, vale la pena evocare alcuni ambienti che per conservazione

e carattere trasmettono con chiarezza la concezione di Ponti e Anti, lad-  
dove l'architettura dialoga con gli interventi dei diversi artisti. Ad esem-  
pio, la Basilica, grande sala ipostila a pianta rettangolare scandita all'in-  
terno da file di colonne decorate a stucco rosso reggenti il soffitto a cas-  
settoni disposti a losanga, è completata da un grandioso affresco di Pino  
60 Casarini che riassume la storia politica dell'Università tra 1948 e 1936,  
disposto lungo la parete da cui si accede all'Aula magna; la sala inoltre  
ospita alcune teche in cui si conservano i centrotavola in vetro disegnati  
da Carlo Scarpa con i simboli delle facoltà; la sala del Senato accademico,  
ornata da un mosaico di Gino Severini mentre sulle porte d'ingres-  
so sono presenti due bronzi di Apollo e Minerva di Marcello Masche-  
61 rini (autore anche di un Crocifisso per lo studio del rettore), mentre  
nell'anticamera sono esposti i ritratti dei rettori eseguiti da Giuseppe  
Santomaso; la Sala dei Quaranta, con i ritratti di 40 scolari illustri ese-  
guiti da Gian Giacomo Dal Forno nel 1942 e oggetto di un recentissi-  
71-72 mo accurato restauro. Nelle aule destinate alle facoltà, esito del restau-  
ro e riconfigurazione di ambienti appartenuti all'antico edificio, trovia-  
mo opere di Achille Funi, nella sala della Facoltà di Medicina; Ferruc-  
cio Ferrazzi, sala della Facoltà di Scienze con un encausto dedicato a  
69 Galileo e alle sue scoperte; Bruno Saetti, sala della Facoltà di Lettere  
che rappresenta la disputa sull'immortalità dell'anima; Gino Severini,  
nella sala della Facoltà di Giurisprudenza, con la raffigurazione del  
68 Collegio dei giuristi mentre rende un parere al doge.

Dopo la caduta del regime si attuò un processo di revisione simbo-  
lica degli ambienti accademici, così oggi ad accogliere i visitatori all'in-  
gresso del Rettorato è la statua di Palinuro eseguita nel 1947 da Arturo  
63 Martini in ricordo di un giovane partigiano, laureatosi a Padova, morto  
durante la guerra di Liberazione; l'altorilievo della Minerva di Boldrin  
spostata sulla parete laterale del cortile delle meridiane. Più tardi altre  
opere furono collocate: nel 1992 fu posta la stele di Gio Pomodoro de-  
dicata ai 400 anni dall'arrivo di Galileo allo Studio di Padova; così al-  
l'interno della parete del portico del cortile dal 1995 è presente l'instal-  
10 lazione *Resistenza e Liberazione* di Jannis Kounellis dedicata al ricor-  
do della lotta alla liberazione a cui partecipò l'Università e per la quale  
fu insignita della medaglia d'oro al valor militare.

## 2. L'Orto botanico

di Barbara Baldan e Stefano Zaggia

L'Orto botanico nella sua struttura storica sorge su un terreno di forma irregolare, posto a sud del convento francescano di Sant'Antonio. Allo spazio si accede mediante un ponte che oltrepassa il canale Alicorno che costeggia il lotto lungo il margine settentrionale. In origine tutto il terreno era delimitato dall'acqua. L'accesso principale è costituito da un portale con cancellata in ferro articolato da due pilastri quadrangolari reggenti un vaso ciascuno, eretti però nel Novecento in sostituzione di un più fastoso portale. Il nucleo centrale dell'Orto botanico è costituito dal recinto circolare murario coronato da una balaustrata continua. Varcato uno dei portali, si accede al cuore del sistema con le aree destinate alla coltivazione delle specie botaniche. Qui appare la peculiare organizzazione spaziale che fa dell'Orto botanico di Padova un *unicum* tra i giardini botanici: la struttura geometrica basata sul cerchio a cui s'inscrive il quadrato, suddiviso a sua volta in quattro quadrati minori. 75

All'esterno dell'orto circolare, verso est e ovest, vi sono coltivazioni botaniche d'alto fusto (il cosiddetto *arboretum*). Sull'angolo sud-est sorge una collinetta artificiale. In più punti sono collocate delle fontane, introdotte alla fine del Seicento: la fontana detta di Teofrasto e quella detta delle Quattro stagioni (presso la porta a est). Gli edifici di servizio principali si attestano in sequenza longitudinale lungo il margine settentrionale del terreno, prospiciente il canale Alicorno. In prossimità dell'ingresso è presente un grande edificio organizzato su tre livelli (due principali e un mezzanino) e di pianta pressoché quadrata, il quale corrisponde alla casa in passato destinata a residenza del prefetto dell'Orto botanico. L'assetto attuale è l'esito di numerosi interventi di modifica e trasformazione attuati nel corso dei secoli. La facciata principale, esposta a sud, è connotata dalla presenza di una grande serliana al primo piano con balaustra in pietra calcarea. Oggi il palazzo ospita al piano terra spazi destinati a esposizioni, al primo piano la biblioteca 73

storica, l'archivio dell'Orto botanico e l'erbario; al secondo piano si trovano la direzione dell'Orto.

L'origine del complesso risale alla metà del 1545 e precisamente nel momento in cui il Senato veneziano, nell'ultimo giorno di luglio, approvava una delibera che ne stabiliva la fondazione: «un luogo idoneo nel qual si possa comodamente piantar, disponer et conservar li semplici acciò che con il senso et con la investigatione, si possa perfettamente et con facilità acquistar tale scientia» (Asve, *Senato Terra*, reg. 34, cc. 80v-81v). Era in realtà l'ultimo atto di un'operazione iniziata già da alcuni mesi. Era, inoltre, una decisione che corrispondeva in pieno alle sollecitazioni del mondo accademico risalenti al decennio precedente.

La realizzazione dell'Orto botanico fu attuata su un terreno appartenente alla congregazione benedettina di Santa Giustina. L'ideazione e l'organizzazione architettonica dello spazio furono affidate a Daniele  
 17  
 Barbaro (1514-1570), coadiuvato dal medico Pietro da Noale e dall'architetto della città Andrea Moroni. Gli ultimi studi hanno permesso di circoscrivere almeno tre fasi preminenti di costruzione dell'Orto nel Cinquecento: una prima fase racchiusa entro un triennio che porta all'impianto del giardino e all'organizzazione degli spazi per renderlo immediatamente fruibile agli scopi didattici (1545-1548 ca.). Una seconda fase di consolidamento del complesso e che comportò l'edificazione di elementi durevoli in pietra (1552-1557 ca.): la costruzione del muro di cinta circolare e di una struttura porticata addossata al muro rivolta verso l'interno degli spalti (poi eliminata nel XVIII secolo a seguito di un incendio). Successivamente, verso la fine del secolo, sono attestati altri interventi di completamento e profonde trasformazioni nell'assetto idraulico della zona finalizzate al rifornimento idrico dell'Orto. A più  
 74  
 riprese, inoltre, veniva sistemato l'edificio assegnato al prefetto.

La forma e l'organizzazione funzionale dell'Orto botanico si mantenne sostanzialmente immutata sino alla metà del Seicento nell'impianto realizzato in origine. Nel corso del Seicento, infatti, la maggior parte degli interventi costruttivi più rilevanti interessarono soprattutto le aree esterne ai settori di coltivazione: l'edificio adibito a residenza del prefetto, la casa degli ortolani e soprattutto il sistema di alimentazione idrica dell'impianto.

Fu nel corso del Settecento che si organizzarono importanti lavori di aggiornamento e ornamentazione dell'area centrale che comportarono la costruzione dei nuovi portoni di accesso con vasi in acroterio (ca.  
 78  
 1700-1706) e la posa in opera della balaustrata lungo il muro di cinta (ca. 1707-1729). Ulteriori cantieri di restauro e rifunzionalizzazione, quindi,

toccarono ancora una volta la casa del prefetto (1746-1771 ca.) e quella dei giardinieri (1760-1761); furono realizzati innalzamenti della quota del piano di campagna di tutto il complesso a protezione dalle piene (ca. 1763 – gli schemi geometrici delle quattro grandi aiuole, impostati nel Cinquecento, furono cancellati e sostituiti da ripartizioni più semplici); fu trasformato (per volontà di Giovanni Marsili, prefetto tra il 1760 e il 1794) il settore sud-occidentale (originariamente riservato all'uso personale dei prefetti) in piantagione d'alberi europei ed esotici.

La principale preoccupazione dei prefetti in quest'epoca, in particolare, fu quella di assicurare un'adeguata conservazione climatica delle piante, mediante la costruzione di serre e conserve, mobili o fisse. Già nel corso del Seicento si provvide alla costruzione di conserve in legno e vetro, che occupavano – in due blocchi – tutto l'emiciclo settentrionale interno del muro di cinta. Verso la metà del Settecento è documentata l'esistenza di quattro «cameroni» in muratura e riscaldati, destinati al riparo invernale delle piante e identificabili con il corpo di fabbrica rettangolare accostato alla casa del prefetto che compare nella Pianta di Padova del Valle (data del rilievo 1775). La costruzione di nuove serre in aggiunta ai quattro stanzoni si orientò sostanzialmente su strutture provvisorie: elementi in legno e vetro, montati e smontati tutti gli anni, e addossati al fronte interno del muro circolare (visibili ancora in un'incisione del Tosini). Nel 1771, tuttavia, il prefetto Marsili caldeggiava la costruzione di un nuovo «corpo di fabbrica» stabile, ispirato ai tipi di serra realizzati in altri giardini botanici.

Il responsabile successivo (Giuseppe Antonio Bonato, prefetto tra il 1794 e il 1835) interviene in lavori di restauro, su parte del muro circolare e sugli edifici preesistenti, e avvia la costruzione del gruppo di serre ancora oggi presenti. Il fabbricato fu costruito, dopo un concorso (1804) per l'assegnazione dei lavori, sotto la direzione di Antonio Noale. Il cantiere iniziò nel 1808, in periodo francese, e fu continuato e completato in età asburgica (verso il 1814). La serra, collocata a est della casa del prefetto e il cui sviluppo planimetrico è registrato nel catasto napoleonico, era costituita da un fabbricato di circa una cinquantina di metri, articolato da tre grandi ambienti congiunti da quattro stanze intermedie.

Con Roberto de Visiani (prefetto dal 1836 al 1878) l'Orto assunse, di fatto, la conformazione attuale, grazie anche all'interessamento dell'arciduca Ranieri. Il giardino botanico ritorna luogo della didattica e diventa uno dei poli principali del piano per la sistemazione degli edifici universitari. A partire dal 1842 fu costruita (e inserita tra i laboratori e l'erbario) un'aula a emiciclo, rivelatasi tuttavia quasi subito insuf-

ficiente a contenere gli studenti. Nel frattempo, si provvedeva a potenziare le serre con la costruzione di una «serra di moltiplicazione» e del magazzino collocato dietro le serre del Noale.

76

Per quanto riguarda gli interventi nel giardino circolare, fu restaurato il muro di cinta, furono edificate serre (saldando tra il resto la casa del prefetto con la serra costruita agli inizi del secolo), fu sistemato l'apparato idraulico, fu potenziata la struttura museale, fu impiantato, a est della casa del prefetto, un nuovo boschetto, e creata una collina artificiale (impiantata a conifere e percorsa da un vialetto a spirale). Furono poi incrementate le statue nelle fontane e negli spazi verdi. Per l'Araucaria fu costruita una serra ottagonale in legno di vago gusto cinese. La sistemazione del giardino sembra quindi tentare una certa coniugazione con elementi tratti dall'organizzazione dei contemporanei giardini non botanici.

Ulteriori interventi furono condotti tra lo scadere del secolo e l'inizio di quello successivo, quando furono potenziati i laboratori (sia didattici che di ricerca): la costruzione di un corridoio lungo il fronte settentrionale degli edifici (1905) per mettere in comunicazione i vari ambienti di studio, laboratori, erbari, costruiti negli anni precedenti; trasformazione del settore antistante le serre stabili in prato diviso da sentieri.

Nel Novecento furono attuati numerosi interventi di modifica, manutenzione e restauro degli assetti raggiunti dalle strutture edilizie. Nel 1922 veniva ricostruita in parte la serra della palma di Goethe. Tra il 1923 e il 1924 furono restaurate le serre, con sostituzioni di vetri e lucernai. Tra il 1927 e il 1928 si attuò un importante intervento di modifica degli edifici dei laboratori e delle aule, fu inoltre prolungato il corridoio posteriore sino alla serra dell'Araucaria. Successivamente, a metà degli anni trenta, si avvia un importante cantiere di lavori e restauri che tocca tutto il sistema di aule, serre e laboratori e l'orto circolare: spostamento e risistemazione delle sale destinate agli erbari e alla biblioteca; restauro e sistemazione degli appartamenti del prefetto; ricostruzione in cemento armato della serra della palma di Goethe; perforazione di un pozzo artesiano per una profondità di 264 metri; restauro di canalizzazioni e vasche delle fontane. Infine, è ricostruita in ferro la serra a *tepidarium*. Nel dopoguerra (1950) furono rifatte le coperture delle serre delle orchidee e della serra di mezzo. Nel 1952 ulteriori lavori di costruzione sono attuati su progetto dell'ingegnere capo dell'Ufficio tecnico dell'Ateneo, Giulio Brunetta: il settore centrale, dove sorgeva una grande serra ottagonale (la «serra dell'Araucaria»), è trasformato in aula di le-

zione, studioli e stanza per la conservazione dell'erbario. Nel 1964 fu rifatto completamente il capannone posto a nord delle serre del Noale e fu collocato un impianto di termosifoni a tutte le serre.

Arrivando ai giorni nostri, le serre ottocentesche e la serra della palma di Goethe sono state ulteriormente restaurate. Nel 2015, il restauro complessivo della vecchia serra della palma si inserisce nel contesto architettonico d'insieme presentando tuttavia alcune innovazioni tecniche (tipologia dei vetri, cupola ottagonale apribile, sistema di riscaldamento) che garantiscono alla palma un ambiente adeguato alla sua crescita vegetativa e alla sua vetustà.

Nel 2019 sono state restituite alla loro bellezza le serre ottocentesche con un restauro conservativo che ha visto il recupero di tutte le parti in ferro originali e dei camini utilizzati in passato per il riscaldamento delle serre, e l'adeguamento dei locali retrostanti le serre, ora adibiti alla pulizia, catalogazione e conservazione dei semi.

All'interno della profonda azione di innovazione e ampliamento dell'Orto, dettata da esigenze di carattere sia scientifico che didattico da coniugare con quelle di fruibilità da parte del pubblico, il 2014 ha segnato l'apertura di serre moderne e tecnologiche, il Giardino della biodiversità, concepite come spazi per ricreare le diverse condizioni climatiche in cui le piante crescono in natura. Il complesso è stato progettato dallo studio VS Associati a seguito di un concorso internazionale. 80

Al nuovo impianto, situato in una vasta area a meridione del complesso storico, si accede mediante un passaggio collocato alle spalle della fontana di Teofrasto. Le serre si susseguono in un'unica teca di vetro, lunga circa 110 metri e alta nel suo punto più a nord (che corrisponde a una delle serre) 18 metri. Sono realizzate rispettando i requisiti di ecosostenibilità perché sono progettate con numerosi accorgimenti che permettono un risparmio di energia e un'integrazione totale all'interno del sistema «città verde». Sono parzialmente autonome per quanto riguarda l'energia grazie all'utilizzo di pannelli solari; il riciclo dell'acqua, quella piovana raccolta e quella che proviene da un pozzo artesiano, permette la distribuzione a tutte le piante, ma rende anche possibile alimentare tutto il sistema di vasche e cascate che si possono ammirare all'esterno. Le piante sono tutelate poiché il sistema a serra ha una regolazione impostata su alcuni parametri: cambiamenti di intensità luminosa, di umidità e di temperatura vengono registrati e se i parametri sono alterati il sistema computerizzato ne garantisce il ripristino.

L'ampliamento realizzato fornisce, così, un nuovo impulso a continuare la lunga tradizione di conservazione e studio della biodiversità

nata con l'istituzione dell'Orto botanico nel 1545. A quel tempo l'Ateneo patavino era già rinomato nello studio delle piante, soprattutto quelle che si potevano applicare alla scienza medica e farmacologica.

L'Orto nacque per dare una base di seria ricerca e conoscenza scientifica delle piante medicinali e delle loro caratteristiche. Per questo motivo il primo «custode» dell'Orto, il prefetto Luigi Squalermo (detto Anguillara), vi fece impiantare e coltivare circa 1800 specie, che frequentemente erano state raccolte da lui stesso, durante i suoi numerosi viaggi in Italia ma anche all'estero. L'Orto venne continuamente arricchito di piante esotiche provenienti da varie parti del mondo, specialmente dai paesi dove la Repubblica di Venezia aveva possedimenti o scambi commerciali. I primi prefetti erano medici, esperti botanici e viaggiatori. Durante i viaggi, che spesso erano pericolosi e pieni di insidie, erborizzavano e descrivevano le piante che incontravano e raccoglievano. Guilandino e Cortuso, prefetti rispettivamente dal 1561 al 1589 e dal 1590 al 1603, viaggiarono molto in Siria e in Grecia. A Prospero Alpini, prefetto dal 1603 al 1616, dobbiamo la descrizione di numerose piante, tra le quali quella del caffè, da lui studiate a Creta e soprattutto in Egitto, dove rimase circa fino al 1584 come medico del console veneziano Emo al Cairo. Durante la prefettura di Veslingio (1638-1649) le collezioni di piante si arricchirono sia di specie del territorio sia di specie esotiche fino a raddoppiare il numero di piante presenti in Orto. Con Giulio Pontedera (1719-1757) il patrimonio vegetale aumentò notevolmente, ma fu con il prefetto Giuseppe Bonato (1794-1835) e soprattutto con il prefetto Roberto de Visiani (1836-1878) che il numero di specie coltivate raggiunse i 16000 esemplari come si evince dagli elenchi, in cui vengono riportati anche i nomi di numerose specie introdotte per la prima volta in Italia.

Oggi non abbiamo solo piante medicinali, ma circa 4500 specie coltivate nell'orto antico, provenienti da tutte le parti del mondo esposte in collezioni tematiche (piante acquatiche, insettivore, di ambiente montano, di deserto, tropicali, mediterranee). Una collezione costruita sulla base dei cataloghi storici dell'Orto è quella delle piante introdotte in cui le diverse specie recano il cartellino con la data della prima coltivazione all'interno delle collezioni. L'Orto, nel corso del tempo, è riuscito ad acclimatare per la prima volta in Italia una sessantina di specie provenienti dall'Oriente, dall'Africa e dall'America.

Nell'*Arboretum* sono coltivate molte specie nostrane ed esotiche, tra cui esemplari di *Fagus sylvatica*, *Sequoia sempervirens*, *Carya*, *Ju-*

*glans*, *Quercus*, *Diospyros*. Qui troviamo anche un maestoso *Platanus orientalis* messo a dimora nel 1680, con il fusto cavo.

Nel settore nord-ovest si trova un esemplare di *Ginkgo biloba* del 1750, alto 18 m. Si tratta di una gimnosperma caducifoglia dell'Asia orientale, notevole perché sulla pianta maschile è stato innestato un ramo femminile. Nel settore sud-ovest una *Magnolia grandiflora*, piantata nel 1786 e ritenuta tra le più antiche d'Europa. Nel settore nord-est, una serra ottagonale in muratura protegge la pianta più antica dell'Orto, una *Chamaerops humilis*, piantata nel 1585 e conosciuta come la «palma di Goethe», cui il letterato dedicò uno studio in occasione del suo viaggio in Italia, traendone lo spunto per la sua teoria sulla metamorfosi delle piante. Nelle aiuole di fronte si trova la collezione di piante medicinali e aromatiche che rappresenta la diretta continuazione dell'attività dell'originario *Horto medicinale*. 79

All'interno del Giardino della biodiversità cinque serre riproducono le principali zone climatiche del nostro pianeta. La struttura accompagna questa idea dei biomi, presentando anche la distribuzione fitogeografica delle oltre mille specie di piante coltivate al suo interno in un percorso che si configura come un'esplorazione nella storia delle nostre relazioni con le piante.

L'Orto dal 1997 è iscritto nella lista del Patrimonio mondiale dell'Unesco come bene culturale. L'Unesco ha riconosciuto l'Orto botanico dell'Università di Padova come la «culla» di tutti gli orti botanici, nel senso che è servito da modello per tantissimi orti botanici soprattutto in Europa. Nel corso dei secoli l'Orto di Padova ha esercitato una profonda influenza nel mondo della ricerca e ha svolto un ruolo preminente nello scambio di idee, di conoscenze, di piante e di materiale scientifico.

Oggi l'Orto continua nell'azione di tutela, protezione, conservazione, valorizzazione e trasmissione alle generazioni future del suo patrimonio culturale, costituito dalle collezioni viventi, dalle collezioni dell'*Herbarium Patavinum* e della Biblioteca, dalle piante storiche e dalle strutture architettoniche. Essere inseriti nel patrimonio mondiale dell'Unesco ha un indiscusso valore in termini di visibilità internazionale, con la possibilità di richiamare numerosi visitatori da tutte le parti del mondo, oltre che dall'Italia stessa, in modo poter mantenere sempre viva la conoscenza di uno dei gioielli dell'Università degli Studi di Padova.



## 3. Palazzo Liviano

di Giovanni Bianchi, Alessandra Pattanaro, Giovanna Valenzano

*Sopravvivenze medievali* (G. V.)

Il complesso del Liviano, reso celebre dall'intervento di Gio Ponti, che progettò la nuova sede per la Facoltà di Lettere e Filosofia, cela come un prezioso scrigno quanto ancora oggi sopravvive dell'antica costruzione trecentesca innalzata da Francesco il Vecchio, con l'irregolare grande Sala dei Giganti, che conserva il ritratto di Francesco Petrarca, ispiratore del ciclo pittorico trecentesco degli uomini illustri, purtroppo quasi completamente perduto. Questo grande capolavoro del Novecento fu studiato dall'architetto milanese fin nei minimi dettagli dell'arredo: le panche dell'atrio, le aule con i sedili e le cattedre, le biblioteche con tavoli, le librerie, le lampade, gli studi dei docenti, con «mobili a cassettoni per la collezione di diapositive», l'ideazione della famosa sedia «Liviana», entrata poi in produzione. L'atrio irrorato di luce immette direttamente, mediante il grande scalone, alla sala trapezoidale interamente affrescata dai protagonisti del Manierismo. In questa area il dominio carrarese (1338-1405) aveva posto il centro del suo potere, con le ingenti opere edilizie realizzate da Ubertino da Carrara a ponente e quelle promosse da Francesco il Vecchio verso il 1370. Le fonti ricordano molte sale dipinte, delle bestie, di Lucrezia menzionata nel 1356, di Ercole, di Camillo, assai celebrate nel Rinascimento, di cui si è persa ogni traccia.

83, 87, 88

I lavori per la realizzazione della nuova Biblioteca, con ingresso indipendente, inaugurata nel 2017, hanno messo in bella evidenza le volte a crociera impostate su alti e possenti pilastri a sostenere il solaio dell'attuale Sala dei Giganti, che insiste su parte delle antiche murature della curia carrarese. Il quartiere del potere carrarese si estendeva dal prospetto su piazza dei Signori con la Torre dell'Orologio a via Accademia e dall'Arco Valvaresso verso nord fino a comprendere la piazzetta di San Nicolò. Oltre all'ala nota con il termine ottocentesco di Reggia Carrarese, oggi sede dell'Accademia Galileiana, con le pitture di

81

Guariento, una parte cospicua delle sale dei signori, riccamente dipinte da cicli affrescati, insistevano proprio nell'area del Liviano. La scoperta di una parte cospicua della struttura muraria carrarese è stato un atto importante realizzato dall'Università di Padova in questi anni, che ha messo in luce un elemento strutturale assai interessante per la storia architettonica europea del XIV secolo. Fino ad ora sono state avanzate solo ipotesi sulla possibile funzione delle aperture centinate sull'imposta delle volte, della grande sala, usate forse, con un sistema di camminamento ligneo collegato, per esercitare funzioni di controllo, o, come appare più probabile, realizzate per un espediente tecnico-costruttivo dei sistemi voltati.

Delle sale superiori, un tempo affrescate, sono stati individuati in alcuni codici miniati il riflesso dei grandi cicli, ad esempio nella *Tebaide* di Stazio della Chester Beatty Library di Dublino o nell'*Eneide* dell'Ambrosiana. Nella loggia superiore che un tempo cingeva uno dei lati della Sala dei Giganti campeggiavano i ritratti a figura intera affrescati in terra verde a monocromo. Così alcuni episodi della *Chronica* dei Carraresi erano affrescati nella Sala Verde descritta da Michiel. Di questo splendore, considerato uno degli esempi più precoci di traduzione in pittura della cultura letteraria umanistica, in cui l'antico era modello di riferimento per il valore del principe, rimane solo il ritratto di Francesco Petrarca, autore del *De viris illustribus*, ispiratore del ciclo omonimo, realizzato probabilmente da Jacopo Avanzi. In questo ritratto del poeta nello studiolo è celebrato l'*otium* dello studio, il ruolo riconosciuto dell'intellettuale per la società del tempo: l'esaltazione di una cultura in cui scienza, arte, poesia e lettere erano in costante dialogo.

#### *La Sala dei Giganti* (A. P.)

La sala è una pietra miliare dell'arte manieristica nell'Italia settentrionale, ad altissima concentrazione di temi letterari, iconografici, artistici di età classica, umanistica e moderna, un vero gioiello per chiunque vi acceda come studioso, semplice visitatore o la viva come cittadino.

Resta ancora incerta la configurazione della precedente sala carrarese, ma sembra evidente che i precedenti *virii illustres* non avessero le dimensioni degli attuali: lo attesta la sagoma ridotta del ritratto superstite di Francesco Petrarca che, seduto nel suo studio, è stato inquadrato entro una cornice architettonica coerente con la gabbia illusionistica cinquecentesca. Il ciclo era forse su due lati lunghi, sviluppato in senso orario da Romolo a Traiano, e i ritratti, abbinati a scene narrative, prevedevano la presenza dei consueti *tituli* di accompagnamento.

Dopo il 1405, con la caduta dei Carraresi e il passaggio alla Serenissima, l'intera ala della ex Reggia cambiò funzione, divenendo il Palazzo del Capitano, sede preposta al comando militare cittadino, e la sala fu adibita a funzioni di rappresentanza e di udienza. È tuttavia degno di nota che Giorgio Vasari la definisca «la sala degli imperatori romani, dove nel tempo di carnevale vanno gli scolari a danzare», e Bartolomeo Ammannati parli di rappresentazioni teatrali le cui prospettive venivano erette nella sala. La ristrutturazione dell'edificio fu attuata nella prima metà del Cinquecento.

La decorazione pittorica della nuova sede fu realizzata tra il 1539 e il 1541 per volere del capitano Girolamo Corner della Regina (1485-1551), sotto il dogado di Pietro Lando (1539-1545).

Marcantonio Michiel, che ora sappiamo avere lavorato alla *Notizia d'opere di disegno* fino al 1543, già denominava l'ambiente «sala di Giganti». Secondo le informazioni riportate dal nobile veneziano, il programma del ciclo era responsabilità del «Petrarca e Lombardo, i quali credo dessero l'argomento di quella pittura», apparentemente tralasciando il contenuto più recente dell'iscrizione, forse non ancora ultimata o non vista personalmente, posta sopra il ritratto di Petrarca, che informa come, ampliando il progetto carrarese, fossero stati Giovanni Cavazza e Alessandro Maggi da Bassano a trarre dalla storia le immagini dei personaggi e le loro imprese:

93

JOHANNES.CAVACIUS. ALEXAND[ER]Q[UI] / BASSIANUS. PATAVINI. AUSPICIIS.HIE / RONYMI. CORNELII. PRAEFECTI. EX / COMPOSITO HAS. HEROUM IMAGINES / UNA. CUM. GESTIS. EX. HISTORIA / SUMPTIS. INSTAURARI. CURARUNT.

I riconosciuti esecutori sono Domenico Campagnola, Gualtiero e Stefano Dall'Arzere, nonché, come avvistato da Alessandro Ballarin, Giuseppe Porta, allievo di Salviati, probabile ideatore dell'intero impianto illusionistico, e, come suggerito da Vincenzo Mancini ed Elisabetta Saccomani, Lambert Sustris, attivi in quel momento in Veneto. Rilevanti sono anche le suggestioni da celebri modelli romani, come il Catone Uticense suicida nella parete sud, che riprende un'invenzione di Polidoro da Caravaggio per la facciata di Palazzo Milesi. Il calligrafo fu invece Francesco Pociviano detto il Moro, autore dell'epitaffio sul cenotafio di Pietro Bembo nella basilica del Santo.

22, 97

98

Alle pareti, una partitura architettonica illusionistica di trentadue colonne alterna nicchie absidate, ospitanti un singolo personaggio, a semplici aperture con sfondi su paesaggi uniformi, sulle quali si affacciano due o tre figure, in tutto cinquanta *viri illustres*, quarantaquattro

dei quali – percorrendo l’aula in senso orario, a partire dall’estremità occidentale del lato nord – sono i re, gli imperatori e gli uomini di potere dell’antica Roma, da Romolo a Teodosio, con l’aggiunta di Carlo Magno, sei – ai lati brevi – sono uomini di cultura: Francesco Petrarca, 99  
 Lucio Arrunzio Stella, Caio Valerio Flacco, Lombardo della Seta, a 94  
 ovest, Francesco Zabarella e Quinto Asconio Pediano, a est.

Le figure sono accompagnate dai *tituli* e da *elogia* a monocromo trascritti entro eleganti cartigli, sotto i quali compaiono immagini simboliche legate alla cultura geroglyphica di Pierio Valeriano.

La sala ha una pianta irregolare, della quale sono forse responsabili i riadattamenti intervenuti nel tempo, così i lati lunghi misurano 39 e 37 metri, mentre i brevi 12 e 16. L’altezza è di circa 10 metri.

Nel fregio che lambisce interamente le pareti e corre sopra la trabeazione continua emergono le tre virtù teologali, alle quali si unisce la giustizia (Astrea), quale unica virtù cardinale a salire dal mondo degli uomini a quello divino (come avvenne dall’età di Saturno in avanti). Si tratta, dunque, di un grande rilancio della concezione dello Stato espressa da Platone nella *Repubblica*, che si esplicita nella condotta di Ottaviano Augusto, e sono in gioco anche comportamenti esemplari rintracciabili, ad esempio, nelle figure di Giunio Bruto, Catone il Censore e Cicerone. Una documentatissima lettura dei singoli personaggi e dei loro attributi, corredata delle referenze letterarie antiche e moderne e di una paziente disamina dei modelli antiquari, è stata lungamente meditata e pubblicata da Giulio Bodon, che è arrivato a una lettura iconologica complessiva imprescindibile. Il coinvolgimento di Maggi spetta con ogni probabilità proprio a Bembo, bibliotecario della Marciana dal 1530 e arbitro riconosciuto del rinnovamento della cultura letteraria e artistica del Cinquecento, se a Roma aveva contribuito con successo al piano iconografico della raffaellesca Stufetta dell’amico cardinale Bernardo Dovizi, detto il Bibbiena; stabilitosi a Padova, prima del ritorno nell’Urbe da porporato, nel 1539, doveva essere stato coinvolto con la responsabilità del programma iconologico fin dall’avvio dei lavori. Lo hanno fatto ipotizzare il substrato neoplatonico e il clima neopetrarchesco di cui è pervaso il ciclo padovano e la coincidenza che alcuni pezzi della collezione del letterato siano stati presi a modello per ritratti e per elementi antiquariali della Sala.

Nella Sala si entrava dalla porta posta al centro del lato settentrionale, oggi coincidente con il lato sud del Liviano, e di questo fa fede la lapide che la sormonta, che rammenta con enfasi di circostanza il de- 95  
 grado raggiunto prima dell’intervento del capitano Girolamo Cornaro:

HIER[ONYMUS].CORNELI[IUS] G[EORGII] F[ILIUS] PRAEF[ECTUS] OPTIMUS /  
DE. HAC. URBE. BENEMERITUS.H[A]NC / AULAM. VETUSTATE. PENE. COLLAPSAM  
/ IN.HUNC. EGREGIUM. NITOREM.RESTITUIT / INTERIORA.CUBICULA.IAM.DESTI-  
NATA / SUCCESSORIBUS / ANGSTIA. TEMPORIS / CONSUMANDA.RELIQUIT.

Più sotto una lapide datata 1612 ricorda una successiva campagna di restauro e sulla porta sono ripetuti il nome del prefetto, la carica e la data di conclusione dei lavori.

Giacomo Zabarella deplora il degrado anche dopo il 1612, anno del restauro ad opera del capitano Girolamo Cappello. Nel 1630 il successore Alvise Vallaresso, dopo la peste, decise di adibire la sala a Biblioteca universitaria, una funzione mantenuta fino all'inizio del Novecento.

Il padre di Girolamo Cornaro era Giorgio detto Zorzi il Grande (1454-1527), fratello di Caterina Cornaro e «padre della patria» per avere reso possibile l'annessione di Cipro nel 1489. I Corner, come i Grimani, i Contarini e i Pisani, intensificarono i contatti tra Venezia e Roma, e perseguirono un atteggiamento di sottomissione all'autorità imperiale. Nella storia della famiglia furono mecenati attivi e coinvolsero Andrea Mantegna, Giorgione, Jacopo e Giovanni Bellini, Tullio Lombardo, Tiziano, Jacopo Sansovino, Sanmicheli, Palladio e altri, come Vasari o Battista Franco, e furono inoltre imparentati con i Bembo. Girolamo, capostipite del ramo Corner di San Cassiano, da capitano di galea aveva poi ottenuto la gestione della milizia. Morto il padre, i figli si divisero l'eredità e Girolamo avviò la costruzione di una casa a Piombino Dese, affidandone il progetto a Michele Sanmicheli, al quale spetterebbe, secondo Lionello Puppi, l'apertura delle trifore delle due pareti minori della Sala padovana, evocative delle immagini degli archi imperiali: quella che oggi si affaccia alla piazza è contrassegnata dall'iscrizione, posta sulle chiavi di volta: MDXXXIX INGR XIII APR., al centro il nome del Cornaro e la carica, a destra MDXL, con gli stemmi Cornaro e Contarini. Infatti Girolamo, entrato nel 1537 a far parte del Consiglio dei Dieci, di cui fu capo nel maggio 1538, il 20 ottobre fu nominato dal Maggior Consiglio capitano di Padova, insediandosi nell'aprile 1539 fino al luglio 1540. Si succedettero come podestà Francesco Venier e, dal 1539, Marco Antonio Contarini, mentre camerlenghi furono Vincenzo Marini e Andrea Memmo (da marzo a luglio 1539), quindi Baldassarre Bondumier (dopo il luglio 1540). Il successivo capitano fu Lorenzo Priuli. Con esclusione di quelli di Bondumier, nel fregio della Sala si sono rinvenuti tutti gli emblemi araldici dei menzionati personaggi e se ne deve concludere che i lavori dovettero iniziare nel 1539 per finire nel 1541, mantenendo però ampia l'approssimazione.

Dobbiamo immaginare che la sala non fosse utilizzabile finché erano allestite le impalcature e che la committenza invocasse di continuo la fine del cantiere.

In quel periodo la Serenissima doveva far fronte alla minaccia turca e a uno scenario internazionale che si complicava progressivamente. Nel 1538 Venezia aveva firmato proprio con Marco Antonio Contarini, futuro podestà di Padova, una Lega Santa antiturca con Carlo V e Paolo III. La flotta della Lega, capeggiata dall'ammiraglio Andrea Doria, nel settembre 1538 aveva subito una sconfitta alla Prévesa, vicino alla costa dell'Epiro, contro il sovrano di Algeri chiamato il Barbarossa e Venezia era stata costretta a negoziare segretamente il 2 ottobre 1540. Poco dopo anche Carlo V, sconfitto ad Algeri, avrebbe dovuto trattare, ma il comportamento dell'alleata non era stato troppo gradito. La nomina a capitano di Girolamo cadeva a un mese dalla sconfitta di Prévesa e quando il Cornaro concluse il mandato su Padova, Venezia era a un passo dagli accordi separati con il nemico.

La passione antiquariale che trapela nell'aula, la rievocazione di fatti storici esemplari e soprattutto la scelta di dare speciale risonanza alle figure imperiali, schierate sulla parete prospiciente l'ingresso, sembrano sottolineare le propensioni dei Cornaro verso l'autorità imperiale ed essere motivate da precise ragioni di convenienza politica e diplomatica, anche considerando la scelta di inserire Carlo Magno quale ultimo gigante, una chiara allusione a Carlo V.

In età rinascimentale, oltre al precedente degli *Uomini illustri* di Andrea del Castagno, di Ghirlandaio, di Perugino o di Beccafumi, nonché di quelli raccolti da Paolo Giovio nel Museo di Como, nella stessa Padova, in casa Vitaliani, Paolo Uccello aveva dipinto a monocromo un ciclo di uomini famosi, e, in tempi più vicini, a Mantova, in Palazzo Ducale, Tiziano aveva realizzato i dodici Cesari svetoniani (1536-1539). Inoltre, l'editore Marcolini, nel 1540, aveva pubblicato le *Vite degli imperatori romani* di Egnazio (*alias* Giovan Battista Cipelli, 1478-1553).

La grande Sala affrescata, dunque, si configura come uno dei più aggiornati cicli pittorici dedicati a uomini famosi nel Cinquecento.

### *Il Palazzo (G. B.)*

Per la costruzione del Palazzo Liviano, nuova sede della Facoltà di Lettere, vengono indetti due concorsi: il primo (1933), di carattere locale e riservato ad architetti del Triveneto, non ha alcun vincitore, il secondo invece (1934), bandito su scala nazionale, viene vinto dall'architetto e designer milanese Gio Ponti.

L'edificio progettato da Ponti, terminato nel 1939, si trova in una situazione urbanistica particolare in diretto contatto con la Sala dei Giganti e prospiciente una quieta piazza cittadina.

La facciata si presenta sobria e austera, di gusto razionalista, mentre l'interno, improntato a una «semplicità a un tempo serena di concetto e severa di disegno», secondo le parole che accompagnano la relazione per il progetto, si articola attorno al grande e luminoso atrio inteso come nodo centrale dell'intero complesso.

83

Entrando, sulla sinistra, Ponti propone un gioco di scale che dinamizza lo spazio, conduce alla loggia, permettendo un accesso diretto alla Sala dei Giganti e, attraverso una scala a chiocciola, al Museo archeologico, ubicato all'ultimo piano del corpo centrale.

Dall'atrio si raggiungono agevolmente le aule, poste al piano terra, e, dirigendosi a destra, si trovano le scale che portano a quelli che allora venivano chiamati Istituti, agli studi dei docenti, alle sale di lettura e alle biblioteche (queste ultime dal 2018 si trovano riunite nella Biblioteca di scienze dell'antichità, arte e musica Liviano).

Oltre a progettare l'edificio, Ponti si occupa anche dell'arredamento caratterizzando gli spazi con il suo stile moderno, personale e coerente, ravvisabile anche in alcune sale del Rettorato di Palazzo Bo, parimenti arredate da lui.

84

L'ampio spazio dell'ingresso accoglie gli studenti, ne favorisce la sosta, e si presenta come un vero e proprio contenitore d'arte e di «storia».

Appena entrati, si è letteralmente circondati dal grande affresco di Massimo Campigli che l'artista esegue, aiutato dalla moglie Giuditta Scalini (raffigurata nell'affresco insieme a Carlo Anti, Ponti e allo stesso Campigli), tra la fine del 1939 e i primi mesi del 1940.

86

89

Campigli riceve questo prestigioso incarico a seguito della vincita di un concorso su invito, bandito nel 1938.

«Il bozzetto di Massimo Campigli mostra una composizione a largo respiro, ispirata da una idea chiara e nobile, che si svolge in modo unitario sulle due pareti. L'intonazione coloristica è ben fusa, calma ma nello stesso tempo vivacissima e tenuta su una gamma chiara che sembra convenire assai bene alla luce particolare dell'ambiente da decorare». Questo è il giudizio espresso dalla giuria – composta da Carlo Anti, Gio Ponti, Giuseppe Fiocco – che decreta la vittoria del progetto di Campigli. Il tema proposto era rivolto a commemorare Tito Livio e a illustrare «la continuità della cultura romana nella moderna attraverso l'esaltazione di simboli di vita e poesia, di virtù eroica, di studio e lavoro». Oltre a Campigli, avevano presentato i loro bozzetti anche Mario Sironi,

90

91-92 Guido Cadorin, e, fuori termine stabilito, Ubaldo Oppi. Achille Funi, pur invitato, non aveva inviato alcun bozzetto.

In realtà Ponti aveva pensato a Campigli già nel 1936, dato che considerava il pittore come l'artista più adatto a intervenire nella sua architettura, e avrebbe voluto conferirgli direttamente l'incarico. Anti invece, seguendo quanto stabilito dalla normativa corrente, decise di indire il concorso. A tale proposito, Ponti gli aveva scritto nel 1937 una lettera dove sottolineava che l'affresco del Liviano doveva essere in perfetta unità spirituale con la sua «concezione e non introdurre una mentalità nuova, diversa ed eterogenea, in quanto non è cosa accidentale, ma parla della concezione medesima, quindi dipendente esclusivamente dalla mia architettura». Così l'iniziale preferenza per Campigli veniva motivata in quanto «in perfetta comunione spirituale con me e che per attitudini, colore, forma d'arte vedo esattamente complementare alla mia concezione». Una scelta sbagliata avrebbe potuto stravolgere l'idea spaziale messa in opera dall'architetto.

I colori chiari e tonali di Campigli risultano per Ponti quelli che meglio si sarebbero adattati alla luminosità particolare dell'ambiente.

La scelta di Campigli, in verità, non era legata solo all'uso particolare dei colori, caratterizzati, come nota nel 1940 Rodolfo Pallucchini, da «tenerezze di rosa pallidi, di gialli crema, di grigi perlacci e di terre bruciate», ma anche al suo stile contraddistinto da una piattezza bidimensionale che certo non avrebbe disturbato lo spazio progettato da Ponti.

Sergio Bettini si sofferma a considerare proprio questo aspetto:

Davanti agli occhi di chi s'affacci dalla vetrata, che da Piazza Capitanato immette nel grande atrio del Liviano, si squaderna tutta l'opposta parete, decorata dalla più vasta opera di pittura (250 mq.) che Massimo Campigli abbia eseguito. Ma il «vuoto» dell'atrio rimane non invaso dal fitto della pittura, che resta a livello di parete e non turba [...] il senso di vastità aperta ed unitaria, che l'architetto aveva voluto dare all'ingresso [...]. Lo spazio pittorico di Campigli, infatti, non è mai propriamente prospettico. [...] Sarebbe perciò malinteso considerare questa pittura come latente prospettiva; ancor peggio, quale gioco di trompe l'œil. Essa è una rappresentazione, e, come tale, necessariamente non può essere che narrativa: noi qui leggiamo una «storia» di gente che assiste, che studia, che scava. Ma non invade lo spazio se non, e limitatamente, lungo una stesura orizzontale: non con un «lontano», che neppure accenni ad affrontare in una dimensione prospettica, non con un trompe l'œil che invada lo spazio di noi viventi e transitanti nell'atrio. Tutta la rappresentazione rimane sul piano della parete, e quasi sembra compressa tra due lastre orizzontali parallele. Una preoccupazione, infatti, sembra aver assillato l'artista: quella di non invadere, e inversamente di non sfondare, il cubo di spazio realizzato dall'architetto nell'atrio.

Per quanto riguarda la descrizione dell'affresco, significative sono le parole dello stesso artista, scritte all'amico pittore Peri, in cui sottolinea come la sua opera rappresenti

una idealizzazione del sottosuolo d'Italia, materiato di cose antiche, opere d'arte, monumenti e anche di combattenti accatastati. Gli archeologi scavano, trovano oggetti e libri. Tito Livio in persona ne sembra uscito: egli istruisce una classe di studenti moderni. Degli operai rimettono in piedi le colonne di una città morta. Una folla popolana assiste all'erezione di una colonna istoriata. Un poeta ne trae ispirazione. Fanciulli giocano fra le rovine ad indicare la nostra familiarità col passato. Degli sterratori mettono a nudo fondamenta romane. Su di esse viene costruito un edificio moderno in cemento.

Nell'Atrio del Liviano non si può non notare il possente *Tito Livio* (1942), capolavoro di Arturo Martini, commissionato da Anti allo scultore grazie alla donazione fatta all'Università da un privato, Mario Bellini. L'opera è il risultato di una tormentata genesi creativa che vede lo scultore raggiungere un esito finale ben diverso dal bozzetto inizialmente approvato dalla commissione. 85

Martini, come ricorda Anti nel 1947, era venuto a Padova per vedere l'ambiente dove sarebbe stata collocata la sua scultura:

Come fummo al Liviano e vide il basamento predisposto da Ponti lo bocciò senz'altro. – Qui non metterò mai una statua mia. Sarebbe contro luce e con un fondo tutto rotto. Si guardò in giro e scelse lo spazio davanti alla parete minore di Campigli, sull'asse lungo dell'atrio. Gli feci rilevare la forte luce di fianco che si ha in quel punto e la possibilità che la pittura retrostante disturbasse la scultura. – Di quella mi gioverò; questa, meglio se non ci fosse, ma non me ne importa; tanto, per me, è una tappezzeria e niente più.

Certo la posizione scelta da Martini per il suo «poeta sognatore che legge o scrive posato sulle rocce all'aperto» ne esalta l'effetto monumentale, infatti la luce che arriva di fianco ne sottolinea la plasticità, ma ne impedisce una lettura completa. Soprattutto non permette di vedere compiutamente la schiena di Tito Livio che Anti descrive come «marggiante, dove pure la deformazione anatomica esprime il gigantesco e il sovraumano». La scultura di Martini inizialmente provoca in Anti, che si aspettava tutt'altro, uno smarrimento, ma il rettore immediatamente riconosce la «fantastica originalità iconografica della figura» proposta dall'artista. Il *Tito Livio* di fatto anticipa al pubblico la nuova ricerca di Martini, incentrata su forti «emozioni» plastiche, che avrebbe suscitato un vero e proprio scandalo, e un vivace dibattito critico, in occasione della sala personale dell'artista allestita alla XXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, inaugurata nel giugno del 1942.

Il Palazzo Liviano, dunque, si presenta come un caso unico di fusione delle arti offrendo agli studenti, e non solo, la possibilità di vivere una reale, e non virtuale, immersione nell'arte italiana del Novecento: architettura, pittura e scultura.

## 4. La Specola

di Elisabetta Cortella e Stefano Zaggia

*Da fortificazione a Castello Carrarese* (E. C.)

Nell'angolo sud-occidentale della cittadella urbana, dove il Bacchiglione divide il suo letto e una parte si dirama verso ponte Torricelle, e dove le antiche mura – romane prima e medievali dopo – formano un angolo acuto a difesa della città, in questo luogo appartato di Padova si ergeva il Castello Carrarese collegato a sua volta attraverso una sorta di corridoio pensile sorretto da arcate, simile a un lungo ponte attraverso le mura, il cosiddetto *traghetto*, alla Reggia, «curia magnifici domini domini Francisci de Carraria». La struttura edilizia, costruita sui resti dell'antico Castello di Ezzelino, era caratterizzata da un cortile quadrangolare sui cui lati a settentrione e occidente si apriva un loggiato doppio, come si può vedere dai più antichi disegni del Cerato pubblicati a fine Ottocento dal Lorenzoni. Un altro cortile più piccolo si estendeva nella zona sud-occidentale e un terzo nell'estremità ai piedi della grande torre, oggi Osservatorio astronomico. La struttura si presentava come un'isola perché era stato scavato sugli altri lati un fossato che prendeva acqua dal Bacchiglione a difesa del luogo.

100

Il Castello, dopo un intenso anche se breve periodo di gloria (1378-1405), insieme alla sua torre andò incontro a un lento e inesorabile declino a partire dal 1405, anno in cui Padova cadde sotto la dominazione veneziana e la nobile famiglia dei da Carrara perse il suo primato. Le magistrature veneziane usarono questi spazi per le proprie necessità, ma successivamente sembra che un velo di silenzio e dimenticanza calò sopra il celebre monumento. L'imponente struttura e il ricco apparato decorativo che ricopriva gli spazi interni vennero presto scialbati, la storia portò a rapidi cambi d'uso che andarono a occultare il passato glorioso di questo luogo che fu ridotto a caserma, deposito di munizioni, magazzino di granaglie e intere aree furono totalmente abbandonate. Fino al 1767, anno in cui iniziarono i lavori per la creazione dell'Osservatorio astronomico, per la Casa di pena, Casa di forza e infine Carcere nel 1806-1808, e per la costruzione della fabbrica Siniga-

glia (poi Officine Rizzato a partire dagli anni venti dell'Ottocento) e per la Casa del munizioniere nell'ala ovest. Nel corso dell'Otto e Novecento si susseguirono altri fabbricati anonimi, specie sul fronte di piazza Castello, che contribuiranno a occultare il monumento, lasciando alla torre della Specola e alle mura vicine il compito di testimoniare con la loro maestosità il denso passato di quest'angolo di città.

Le indagini archeologiche nell'area dell'antico Castello Carrarese si sono susseguite nel corso degli ultimi anni in vari momenti a partire dal 1994 con l'avvio di cantieri di restauro e indagine stratigrafica per l'ampliamento dell'Istituto nazionale di astrofisica verso l'ala ovest del Castello. A questi primi interventi promossi dalla Soprintendenza ai Beni ambientali e architettonici di Venezia condotti da Stefano Tuzza sotto la direzione di Edi Pezzetta ne seguirono altri, fino ai più recenti tra il 2013 e il 2014 che hanno messo in evidenza importanti passaggi storici, a partire dall'individuazione di tracce della città romana e della presenza di un imponente muro di recinzione dell'antica *Pata-vium*. Tra le maggiori scoperte è l'individualizzazione a livello stratigrafico di tratti di mura altomedievali da riferire a una fortificazione bizantina e un possente dongione risalente all'anno Mille, il «*castrum padense*», con il ridotto fortificato e caratterizzato dall'alta torre ricordata nelle fonti come Torlonga, ossia Torre lunga, nome ancora in uso tra i cittadini. La torre maggiore dell'XI secolo, attraverso varie modifiche avvenute nei secoli successivi, sarà riconvertita ad uso Osservatorio astronomico tra il 1767 e il 1777. Ancora oggi si innalza da terra sopra un'area quadrata il cui lato misura 10,30 metri con muri prospicienti i quattro punti cardinali e il cui spessore viene mantenuto su tutti quattro i lati fino a 9 metri dal suolo, come individuato già dal Lorenzoni nel 1896. A questa altezza la struttura viene attraversata orizzontalmente dal piano di una volta cilindrica a generatrici est-ovest, la quale ha le sue imposte a sei metri da terra. Il vano racchiuso inferiormente da questa volta coi muri della torre era prima del 1767 completamente cieco e accessibile da un foro dal centro del sovrapposto pavimento. Dai disegni del Cerato che intervenne nel Settecento sull'antica torre, il vano era diviso in due minori e nella stanza sovrapposta a questi due vani, secondo alcuni, tra cui il Portenari, si trovavano le famose prigionie di Ezzelino da Romano.

Su questo tratto di mura Ezzelino mise mano per primo sfruttando l'imponente torre e inglobandola, insieme alle poderose murature comunali, alla sua nuova dimora nel 1242 come ci riporta Rolandino nella sua *Cronica*: «hoc anno 1242, mense augusti, incoeptus est castrum,

quod Ecelinus fecit in Padua fieri circa ecclesia Sancti Thomasii, ipsam ecclesiam et clausam in castro». L'altro importante resto murario di questa fase costruttiva, individuato durante gli scavi all'interno dell'accesso sud-occidentale dal Tuzzato, è il restringimento della grande porta urbana comunale alta 7 metri e larga 5,24, avvenuto prima dell'intervento dei Carraresi, che trasformò in una porta fortificata larga circa 3,5 metri, di dimensioni minori più consone al Castello. Questa quinta porta comunale, poi trasformata, viene citata dal Da Nono con il nome di «*porta castrì Ecelino*» e trova ora una importantissima conferma archeologica. 103

La *Cronaca carrarese* di Galeazzo e Bartolomeo Gatari ci riferisce in modo preciso dell'avvio dei lavori del cantiere più prestigioso che interessò quest'area, ovvero il Castello Carrarese con la solenne posa della prima pietra in data 9 maggio 1374 nell'area della precedente torre di Ezzelino. Nella fonte si fa esplicito riferimento a due torri e molti studiosi identificarono la seconda con quella ancora esistente che si apre a est su piazza Castello, ma solo recentemente è stata smentita l'opinione comune grazie alle indagini archeologiche dirette da Elena Pettenò e al ritrovamento, a livello di fondazione, di un impianto quadrato che ben riconduce alle fondamenta di una torre nell'area ovest della corte. Dalla stessa osservazione della pianta del Castello nella versione più antica del Cerato si coglie l'irregolarità dell'impianto che aderisce a necessità orografiche e porta a escludere una datazione all'età bassomedievale. La pianta quadrata della torre est sembra precedere il tracciato planimetrico generale e forse quando intervenne il maestro Nicolò della Bellanda fu inglobata un'ampia area in cui si trovava una casa torre preesistente. Questa torre mantiene una struttura che rimanda a modelli di XII e XIII secolo piuttosto che successivi. La stessa Torlonga innalzata da Ezzelino, e poi resa ancora più maestosa in età carrarese, ha uno spessore murario diverso e si inserisce non perpendicolarmente rispetto ai due assi murari. Queste preesistenze architettoniche portano alla sostanziale irregolarità della struttura del Castello Carrarese che si discosta dal modello *ad quadratum* di stampo visconteo. A Padova la forma fu fortemente condizionata dai due tratti di mura urbane precedenti e la torre mantenne la sua originaria collocazione «*in angulo urbis*» come ci tramanda il *Chronicon Marchiae Tarvisinae et Lombardiae*.

Il grande intervento intrapreso durante il periodo carrarese da Nicolò della Bellanda, di cui conosciamo ancora molto poco, dimostra l'abilità del progettista che formulò soluzioni volte a mascherare le irregolarità planimetriche, facendoci percepire una corte interna comunque

uniforme. Il Gatari lo definisce un «ingegnere», termine che era usato per designare costruttori specializzati in opere militari: ma accanto alle soluzioni tecniche proprie del mastio con il sovralzamento a sporto della parte sommitale e la merlatura del tratto di fortificazione voluta da Francesco il Vecchio, troviamo uno spiccato gusto estetico ben espresso dagli intonaci delle torri dipinte a scacchi bianchi e rossi, come ci tramanda il celebre affresco di Giusto de' Menabuoi presso la Cappella Belludi del Santo. Accanto a questo le indagini avviate dalla Soprintendenza negli anni novanta portarono al rinvenimento negli interni di un ricchissimo patrimonio decorativo collocato negli spazi interni dove prima si trovavano le carceri: era rimasto nascosto da imponenti scialbature che avevano fatto cadere nell'oblio l'originale magnificenza del luogo. I rinvenimenti in tutti gli ambienti collocati lungo le ali della fabbrica, fatta eccezione per quella meridionale che era destinata ai servizi, convogliavano in un ciclo ad affresco dispiegato su tutte le pareti interne e anche su parti scultoree, a partire da un piccolo capitello rinvenuto nel 2009 a fogliami carnosi che riporta tracce di policromia a pigmenti rossi verdi e finiture oro. Accanto al tema araldico del carro e al monogramma F che ritorna come *leitmotiv* autocelebrativo del potere carrarese, la decorazione del Castello si caratterizza principalmente per un repertorio aniconico formato da caleidoscopici elementi decorativi, ma anche da illusionistici drappaggi di varia foggia come nella Sala del Velario, o finti intarsi marmorei di giottesca memoria. Tra tutte le decorazioni la più suggestiva rimane la Camera dei Pappagalli al primo piano dell'Osservatorio, nella quale sono emerse tracce di un ricco tessuto orlato decorato a racemi giallo oro su fondo avorio che include coppie di pappagalli dal piumaggio verde con code incrociate che hanno ancora il potere di evocare la raffinatezza di queste pitture e testimoniarcì la sensibilità naturalistica presente anche negli erbari di età carrarese. Il progetto decorativo di Francesco il Vecchio si dimostra molto ambizioso e ci conferma le entusiastiche parole del Savonarola per quelle «magnifiche sale» volute da un committente artistico di grande e indiscussa cultura. Il restauro intrapreso per gli affreschi aiuta a ricostruire il quadro della pittura figurativa pagana in ambito patavino, ponendola in dialogo con i cicli pittorici di Altichiero e Giusto de' Menabuoi in ambito cittadino e con gli altri esempi di pittura cortese coevi.

104-105

*Da deposito delle polveri a occhio aperto sugli astri (s. z.)*

I Riformatori allo Studio con decreto del 5 gennaio 1767 affidarono l'incarico di sistemare l'antica torre del Castello all'architetto vicentino

e abate Domenico Cerato (1715-1792). In realtà era il passo finale di una lunga gestazione iniziata più di un decennio prima, caratterizzata da proposte, discussioni e verifiche logistiche. In particolare era stato Gian Alberto Colombo, docente incaricato dell'insegnamento di astronomia e meteore dal 1746, che a più riprese manifestò l'esigenza di erigere, al pari delle altre grandi università europee, un luogo da cui svolgere le osservazioni e di corredare la cattedra di strumenti scientifici adeguati. Si trattava di un'esigenza che già nei primi decenni del secolo il marchese Scipione Maffei aveva ribadito. Così, nel 1757, su sollecitazione dei Riformatori, Colombo predispose una lunga e dettagliata relazione, ma solo quattro anni più tardi, nel decreto di riforma del 1761, il Senato veneto disponeva opportuni accantonamenti finanziari per giungere all'erezione di una Specola astronomica.

Negli anni successivi si aprirono le discussioni e le verifiche per individuare la soluzione più opportuna: furono prese in considerazione alcune torri presenti in città tra le quali, in particolare, la torre del Palazzo del Bo. Tuttavia, a seguito delle verifiche statiche condotte dal pubblico matematico Antonio Giuseppe Rossi, la struttura della torre fu giudicata non idonea. Si ipotizzò allora di realizzare una nuova torre utilizzando alcuni spazi inedificati a fianco del Bo, ma la spesa si rivelò ben presto eccessiva. Nel frattempo, alla cattedra di astronomia e meteore nel 1764 veniva chiamato Giuseppe Toaldo al quale, l'anno seguente, i Riformatori affidarono l'incarico di condurre un'indagine informativa sulle Specole delle università italiane e di predisporre una relazione sulle caratteristiche che doveva avere lo stabilimento, corredato da un elenco di strumenti scientifici necessari. I tempi erano ormai maturi e sulla base delle proposte di Toaldo fu deciso di utilizzare come torre astronomica la vetusta ma ancora solida Torlonga del Castello. Si trattava in sostanza di adattare l'antica struttura, in quegli anni utilizzata prevalentemente come deposito delle polveri, agli scopi della ricerca corredandola di ambienti sussidiari di servizio, realizzati sulla base delle esigenze del professore di astronomia. Per il nuovo stabilimento scientifico fu destinata non solo la torre ma anche l'edificio a due piani addossato sul lato orientale lungo le mura medievali.

Il progetto di trasformazione fu quindi assegnato a Domenico Cerato che già nella primavera del 1767, dopo accurati sopralluoghi, iniziava i preparativi per l'avvio del cantiere. I lavori comportarono un delicato ma sostanziale intervento di riorganizzazione verticale della torre con l'inserimento di piani intermedi serviti da rampe di scale in pietra che conducevano sino alla cima; sul piano sommitale, sgombe-

rato delle merlature e del tetto piramidale, fu poi elevato il corpo ottagonale (l'ambiente è oggi noto col nome di Sala delle Figure) articolato da grandi finestre per l'osservazione e circondato da un terrazzo; al di sopra di questo furono collocate due piccole torrette destinate a ospitare strumenti di misura. Nel contempo, il corpo orientale lungo le mura fu completamente riorganizzato e sopraelevato e all'interno furono ricavate stanze di servizio e le abitazioni per l'astronomo e i suoi aiutanti. Nel punto di connessione tra questo edificio e la torre fu realizzata una camera meridiana in cui un foro sulla parete esterna permetteva di verificare il mezzogiorno vero locale. I lavori di costruzione e sistemazione durarono una decina di anni, nel frattempo nel 1773 Giuseppe Toaldo provvedeva a far installare un parafulmine, da poco inventato da Benjamin Franklin. Le sale della torre furono completate con cicli di affreschi e pitture murali: in particolare la Sala delle Figure ospita un ciclo con i ritratti dei più importanti astronomi e meteorologi della storia, eseguito dal pittore Giacomo Ciesa tra il 1772 e il 1773.

I contatti stabiliti nel corso di questo lavoro e il definitivo trasferimento a Padova permisero a Domenico Cerato di allacciare stretti rapporti con i Riformatori allo Studio da cui scaturì l'attivazione della scuola di architettura pratica. La scuola trovò una collocazione sempre nelle strutture del Castello e in particolare all'interno della Casa cosiddetta del «munizioniere». Quasi a sancire il coronamento di un sogno pedagogico da tempo perseguito e inteso a riformare le pratiche tradizionali dell'edilizia corrente avviandole sulla strada tracciata da virtuosi maestri, l'abate professore fece realizzare, nel 1776, allo scultore Francesco Androsi due busti di Palladio e Scamozzi, posti sull'ingresso della scuola appena conclusi i lavori di sistemazione. I busti sono ora conservati presso il Palazzo del Bo, nella sala cosiddetta della «cucina anatomica».

Con l'età napoleonica un evento provocò una drastica separazione tra l'Osservatorio e la città: nel 1806 il governo imperiale istituiva una casa di detenzione a Padova e assegnava come sede gli immobili del Castello di proprietà demaniale. Inizialmente alla Specola si accedeva da est dopo aver attraversato la corte del Castello. I lavori di trasformazione e isolamento urbano della Casa di forza, iniziati nel 1807 sotto la direzione di Daniele Danieletti, imposero la modifica dell'ingresso all'Osservatorio: fu spostato verso sud e a tal fine venne costruito un ponte di accesso, su disegno di Antonio Noale, verso l'Accademia Delia.

Nel corso dell'Ottocento molteplici furono gli interventi di aggiornamento e potenziamento delle dotazioni scientifiche dell'Osservato-

rio, basti qui ricordare alcuni strumenti di particolare rilievo che comportarono anche una sistemazione architettonica, come la realizzazione nel 1836 di un padiglione ottagonale posto sopra la sala meridiana per ospitare il Circolo meridiano costruito a Vienna. In seguito, ulteriori lavori interessarono la sistemazione delle torrette sommitali, sempre in ragione dell'adozione di nuovi strumenti di osservazione, tuttavia l'immagine complessiva della torre mantenne un aspetto stabile.

102

Attualmente la Specola non fa più parte degli edifici che l'Università di Padova custodisce e utilizza direttamente, poiché una riforma del 1923 ha sancito una separazione amministrativa: l'Osservatorio astronomico di Padova diveniva così un istituto giuridicamente autonomo. Dal 2002, infine, è diventato una delle principali sedi di ricerca aggregate all'Istituto nazionale di astrofisica (Inaf). Dal 1994 l'Osservatorio di Padova ha trasformato il nucleo antico in un museo che permette al pubblico di visitare la preziosa collezione di strumenti storici, le sale della torre e, uscendo dalle grandi aperture della Sala delle Figure, di godere dalla terrazza, posta a 35 metri da terra, di impareggiabili viste sulla città e sul paesaggio dei Colli Euganei.



## II. I patrimoni recuperati

### 1. Palazzo Cavalli di Chiara Marin

La dimora padovana dei nobili Cavalli diviene sede dell'Università di Padova alla fine del XIX secolo: da allora vi si succedono la Regia Scuola superiore per gli ingegneri e gli Istituti di geologia e mineralogia (in varie denominazioni) con i rispettivi musei. Ma prima che sede museale, prima che istituto universitario, prima ancora di essere adibito a dogana o ad alloggio per l'esercito, Palazzo Cavalli fu per oltre due secoli prestigiosa dimora della famiglia cui lega il suo nome: i Cavalli, «gentil'homeni di Venetia» 106

#### *Il Palazzo nobiliare*

Come chiarito da recenti studi, la famiglia Cavalli entra in possesso dei terreni antistanti l'Arena e fiancheggiati dal Naviglio, nel tratto a ridosso delle neo-erette Porte Contarine, alla metà del XVI secolo. Il Palazzo nobiliare risulta quindi edificato entro il 1562 e presenta già in origine pianta rettangolare, con «brollo, corte, et corticella» sul versante meridionale cinti da bassa muratura. Per oltre un secolo il complesso è abitato solo saltuariamente dai Cavalli, dal 1569 in possesso anche di un'altra dimora a Venezia direttamente affacciata sul Canal Grande. Alla morte del patriarca Marino, nel febbraio 1573, quest'ultima è vincolata da fide commissio, mentre la proprietà padovana rientra nel patrimonio soggetto a spartizione fra gli eredi e con atto notarile del gennaio 1577 viene assegnata a Donata, vedova del prediletto secondogenito Giovanni, la quale però sceglie di continuare a «cohabitar» con i cognati in Laguna.

107 In posizione privilegiata lungo la via d'acqua che collegava la città di Terraferma a Venezia, l'edificio padovano viene allora fatto fruttare attraverso una serie di affittanze. Nell'estate 1585 a prenderlo a pigione è il potente duca di Bracciano Paolo Giordano Orsini, in fuga da Roma con l'amata Vittoria Accoramboni, la quale, rimasta vedova nel novembre di quello stesso anno, segue lo sposo nella tomba a neppure un mese di distanza, barbaramente uccisa il 22 dicembre proprio in Palazzo Cavalli.

L'efferato delitto, tramandato via via con sempre più truci dettagli, alimenta intorno all'edificio un'aura spettrale. È probabilmente con l'intento di sanarla, che a partire dagli ultimi decenni del Seicento il nuovo erede Giovanni Cavalli e poi soprattutto suo figlio Federico si impegnano in un suo consistente rinnovamento.

Grazie a due inventari redatti alla morte di quest'ultimo, l'uno relativo ai dipinti, l'altro alla mobilia, entrambi datati 12 marzo 1730, possiamo ricostruire aspetto e destinazione d'uso delle stanze di Palazzo Cavalli ai primi del XVIII secolo. La distribuzione degli ambienti risulta nel complesso sovrapponibile all'attuale, secondo la tipica conformazione della casa veneziana: un «portego da basso», che disobbliga in varie stanze di servizio, e negli appartamenti superiori una struttura omologa con alcune varianti funzionali alle diverse esigenze dei proprietari. Al pianterreno, le due sale affrescate rivolte verso l'Arena erano adibite a camere da letto e da ricevimento per gli amici o piccoli gruppi di visitatori, che vi accedevano attraverso porte finemente dipinte a soggetti agresti e mitologici, oggi conservate nel vicino museo di Palazzo Zuckermann. Verso le Porte Contarine, la cosiddetta Sala della Caccia, allora adiacente le cucine, svolgeva funzione di tinello. D'interesse le informazioni fornite dal documento sulla contigua scala a bovolo, che collega i tre piani dell'edificio: risulta infatti che desse accesso ad alcune strutture pensili con funzione di latrina, a uno stanzino ligneo affacciato sul giardino interno e, a pochi gradini dal pianoterra, a un camerino posto tra il piano nobile e gli attuali bagni, entrambi poi abbattuti. Spostandoci al piano nobile, gli inventari testimoniano come nel grande salone, che ricalca la struttura a T del piano terra ma con uno sviluppo doppio in altezza, fossero presenti «careghe da pero di Bulgaro», grandi armadi, un clavicembalo con coperta e, agli angoli, dodici mobili contenitori di tipo «barchessa» decorati a intaglio. Nella stanza a nord-ovest, sopra il tinello, trovava posto la camera padronale, con le pareti tappezzate da «cuoridoro», su cui ancora Bambini aveva ritratto a olio figure nude di dei, che già dopo pochi anni dalla loro esecuzione vennero ricoperte «affin-

ché non fossero d'inciampo ad alcuno», come osservava Rossetti nella sua guida del 1776. Ricche di quadri erano anche la stanza contigua sul fronte giardino, il cosiddetto «camerino de' fiori», e quelle situate sul tratto orientale, arricchite da tavolini con coperchi in stucco, «caregoni» riccamente decorati e «barchesse» con coperte di damasco. L'ambiente più fastoso dell'intero palazzo doveva però essere la camera degli stucchi, alla quale si accedeva dalla porta orientale del vestibolo, dove erano custoditi dieci quadri ad olio attribuiti a celebri maestri del Cinquecento, come Veronese e Tintoretto, e del Seicento (Palma il Vecchio, Pietro Liberi, Salvator Rosa e Sebastiano Manzoni): opere di cui si sono in seguito perse completamente le tracce.

### *Un ciclo «esemplare»*

Gli affreschi di Palazzo Cavalli sono stati di recente oggetto di un'accurata indagine stilistica da parte di Denis Ton, il quale ha ben distinto le diverse fasi decorative del Palazzo, riconducendo le stanze del pianterreno alla mano del pittore padovano Michele Primon, intervenuto qui con la sua bottega negli ultimi decenni del Seicento, lo scalone ai frescanti emiliani Giacomo Parolini e Antonio Felice Ferrari e il salone da ricevimento al maestro di origini francesi Louis Dorigny: ambedue questi interventi sono datati dallo studioso ai primi anni del Settecento.

Rispetto a quanto già evidenziato nella scheda, è possibile fornire alcune ulteriori precisazioni in merito ai soggetti degli affreschi e i loro precedenti iconografici, iniziando proprio dall'atrio, dove Primon rievoca una sorta di loggiato, scandito da lesene ioniche, tra le quali sono inseriti ovali dalle ricche cornici dorate. Al loro interno figurano episodi tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio: l'artista sembra in particolare essersi rifatto alla versione volgarizzata di Ludovico Dolce del 1553, del cui corredo illustrato, opera di Giovanni Antonio Rusconi, risulta profondamente debitore, come testimoniano la scena con Atalanta e Ippomene, scandita nei vari momenti della vicenda, e quella con Peneo-cinghiale cacciato dalle Baccanti, sulla parete occidentale del vestibolo. Similmente, nell'affresco rappresentante l'amore tra Giove e Io, per la figura di Argo addormentato con i cento occhi sparsi sull'intero corpo (in contraddizione alla *lectio* ovidiana, che li posizionava solo sul capo) il precedente sembra essere una tavola di Rusconi, a sua volta ispirata da modelli antichi: si noti come anche in questo caso Primon illustri i vari momenti del mito in sequenza, come un'opera in più atti, che dalla passione tra i due amanti passa alla trasformazione della sacerdotessa in vacca fino all'uccisione del guardiano. Lo stesso espe-

diente ricorre nella contigua scena di Diana e Atteone e in quella di Leda e il cigno, dove accanto alla coppia intenta ad amoreggiare si vedono le uova frutto della loro unione, da cui fuoriescono due coppie di gemelli già ben formati. Una diversa impostazione si ritrova negli affreschi dedicati alla nascita di Adone dall'albero, in cui è stata trasformata Mirra per la vergogna di aver giaciuto con il padre; al ratto di Europa e a quello di Deianira; o ancora nell'episodio dei contadini della Licia, trasformati in rane per aver intorpidito le acque presso cui voleva ristorarsi Latona con i neonati Apollo e Diana: in tutti questi casi Primon ha raffigurato solo il momento apicale del mito, tutt'al più arricchendo la scena di pochi personaggi secondari, collocati però sul medesimo piano temporale dell'episodio principale. Altra ancora la strategia narrativa impiegata per la messa in scena del mito di Apollo e Dafne sulla parete d'accesso a Sala della Caccia: anche qui il dipinto concentra l'attenzione sull'istante della trasformazione, ma, in linea con il precedente rusconiano, accanto ai due protagonisti sono presentate delle comparse (il dio fiume Peneo, il serpente Pitone, Cupido alato), che alludono invece a momenti precedenti della vicenda.

Palesi debiti nei confronti della tradizione incisoria rivelano anche le cosiddette «imprese», raffigurate all'interno degli ovali che adornano la finta balaustra sulla parte inferiore delle pareti. In questo caso il testo di riferimento per Primon dev'essere stato il *Teatro d'imprese* di Giovanni Ferro, volume enciclopedico edito nel 1623, attraverso il cui confronto possiamo identificare anche i soggetti ormai quasi illeggibili sullo zoccolo della controfacciata, i quali, come prova la data incisa al di sotto del ramo su cui è appollaiata la tortora privata del suo compagno, sono però frutto di un rifacimento novecentesco. L'impresa oltre l'arco di accesso allo scalone, con un Cupido armato di freccia accompagnato dalla scritta «Senza piaga lasciar trapassa il cuore», ci guida verso una possibile interpretazione del ciclo, probabilmente inteso a significare il proposito di dominio di quelle passioni, che un secolo prima avevano condotto a rovina il duca di Bracciano. Esempio in tal senso, al di sotto dell'affresco con Apollo e Dafne, l'impresa della salamandra («Nel ardor non resta offesa»), già simbolo personale del duca di Gonzaga Federico II; ovvero, sulla parete est del vestibolo, quella della falena bruciata dal fuoco che l'ha ammaliata, una delle più diffuse nella trattatistica cinquecentesca. Una diversa chiave interpretativa riconduce invece il ciclo all'esaltazione della fede cristiana, quale invito al credente a rivolgere solo a Dio il suo pensiero, come fa il girasole nell'impresa ideata da Andrea Menecchini posta al di sotto dell'affresco con Diana e

Atteone. Sul lato est del vestibolo, l'impresa con lo struzzo che inghiotte un chiodo, ideata da Paolo Giovio per Girolamo Mattei, risulterebbe quindi un invito a offrirsi interamente alla misericordia divina, capace di digerire ogni peccato. Anche l'impresa del camaleonte accompagnato dal motto «Nel suo bel lume si trasforma e vive» sembra alludere a una sorta di metamorfosi dell'animo raggiungibile per mezzo della grazia divina, mentre le scene di sacrificio, che decorano i sovrapporta, ricordano forse come tale nobilitazione sia privilegio di una fede incondizionata: la stessa mostrata dagli eroi latini Marco Curzio e Muzio Scevola, e dalle vestali Tuccia, che si vede sulla fascia superiore della parete nord, ed Emilia, cui invece dovrebbe essere dedicato l'affresco sopra la porta che immette a Sala della Caccia.

Gli episodi delle due vestali ritornano in dimensioni maggiori e con abbondanza di dettagli nella vicina Sala delle Storie romane, dove la compresenza di modelli virtuosi – oltre a Emilia e Tuccia, la nobile romana Volumnia e la leggendaria regina assira Semiramide – ed *exempla* di comportamenti immorali – sulla parete meridionale, Tullia Minore, che investe con il carro il cadavere del suo stesso padre – induce a un'interpretazione didascalica del ciclo, quale riflessione sulla condizione femminile nella modernità. Si distacca da questo programma l'affresco sulla parete nord con Muzio Scevola di fronte a Porsenna: a un'attenta osservazione, l'opera presenta sensibili discrepanze stilistiche, che inducono a ipotizzarne una recente ridipintura con erronea interpretazione del soggetto originale.

Nella contigua Sala delle Storie bibliche prosegue invece, se pur con differenti riferimenti testuali, la contrapposizione tra donne virtuose, come la moglie di Abigail, e figure empie e traditrici al pari di Dalila, mentre le scene venatorie che, riprendendo le stampe di Tempesta e Gallè, trasformano Sala della Caccia in un ambiente boschivo abitato da animali selvatici e uccelli esotici, lasciano poco spazio a protagoniste femminili: l'unico volto di donna ancora oggi visibile si trova associato alla falconeria sulla parete occidentale, purtroppo assai compromessa da risalite di umidità.

Con le sue sfuggenti finte architetture e il cangiante cromatismo, lo scalone rappresenta ancora oggi uno degli ambienti più suggestivi di Palazzo Cavalli. Il superbo apparato decorativo accompagna il visitatore in un percorso ascensionale, sotto lo sguardo di Cesari con corazza e corona d'alloro in testa: per rimarcare il prestigio della casata, alcuni presentano fisionomie assimilabili a quelle finora note di esponenti della famiglia Cavalli, come il terzo busto dal pianterreno, che ricalca

i tratti di Marino il Vecchio nel telero dedicatogli da Domenico Campagnola (1562) oggi a Santa Giustina. Oltre che fisica, la salita al piano nobile assume anche il valore di ascesa spirituale, sotto la protezione delle Muse, le quali campeggiano al centro delle pareti entro ricche cornici dorate. Nei piani inferiori si incontrano Calliope e Melpomene; segue Urania, facilmente identificabile dal compasso e dalla sfera armillare; al piano superiore è raffigurata Clio, che tende una corona d'alloro verso Apollo, il quale volge il volto all'insù, come a voler accogliere la luce proveniente dall'alto: la documentazione storica ci ha permesso di appurare come il soffitto originale fosse infatti costituito da un lucernario ottagonale, rimosso a fine Ottocento.

113 Il grande salone nobiliare incanta quindi per la qualità degli stucchi e la spaziosità dei suoi affreschi, che denotano un sensibile scarto qualitativo rispetto al piano terra. Chiamato a Palazzo Cavalli entro i primi anni del Settecento, Louis Dorigny dispiega qui una decorazione su tre registri simmetrica a quella dell'atrio, ma profondamente variata nelle scelte formali: sullo zoccolo si stagliano figure monocrome dalle corporature michelangiolesche; al di sopra, grandi cornici in finto stucco ospitano sei scene mitologiche, caratterizzate, come rileva Ton, da un «segno tagliente e antinaturalistico, che piega forme e volti entro morfologie ideali e fin metafisiche»; nella fascia più in alto trovano posto splendidi *cartouches* monocromi con putti in atteggiamenti giocosi. Seppur già tutti correttamente interpretati nelle loro iconografie, uno degli episodi centrali richiede ancora la nostra attenzione per la singolarità del soggetto, forse spiegabile in relazione alle vicende della famiglia Cavalli: sulla parete a sinistra del varco d'accesso, sopra il Tempo, maestosa figura dormente riconoscibile per le grandi ali e il piede destro posato su una ruota, si libra la Notte, circondata da stelle. La dea stringe tra le braccia un bambino bianco, simbolo dei sogni felici, e uno nero, rappresentazione del sonno infausto. Forse un tributo a Cecilia, Jacopo e Chiara, i tre eredi Cavalli morti in tenerissima età?

### *L'arrivo dell'Università*

Dopo la morte di Federico, il Palazzo alle Porte Contarine passa al ramo cadetto della famiglia: ai fratelli Marino Antonio e Giacomo Cavalli e, da quest'ultimo, alla figlia Elisabetta, sposa del patrizio Girolamo Francesco Bollani. Ereditato quindi dal figlio di Elisabetta e Girolamo, il Palazzo ora Bollani conosce un lento declino: sotto il governo austriaco, la vedova di Giacomo Bollani, usufruttaria del bene, e il nipote Gerolamo, che ne detiene il possesso, lo affittano per nove anni

all'I.R. Delegazione provinciale di Padova, la quale destina la nobile dimora ad alloggio per gli ufficiali dell'esercito. Tale locazione viene in seguito assunta dalla Congregazione municipale della città, finché il 26 febbraio 1840 di fronte al notaio Gaetano Zabeo viene firmato l'atto che determina la definitiva cessione del bene allo Stato, il quale vi inedia la Dogana. Conseguentemente alle nuove destinazioni d'uso, Palazzo Cavalli conosce una serie di modifiche interne: mentre gli ambienti del pianoterra, impiegati come studi e salotti da ricevimento, mantengono inalterata la loro struttura, il piano nobile è sensibilmente trasformato e nel grande salone viene innalzata una parete che chiude il vestibolo, dando così vita a due stanze separate.

Sebbene l'interesse dell'Ateneo per Palazzo Cavalli risalga almeno al 1882 (rettorato di Giampaolo Vlacovich), occorre attendere l'8 aprile 1892 perché sia ufficializzata la cessione del complesso all'Università di Padova (rettore Carlo Francesco Ferraris), che ne diviene usufruttaria perpetua. I lavori per adeguare la dimora nobiliare alle rinnovate esigenze della scuola, su progetto del professor Pio Chicchi, sono stati oggetti di un recente intervento di chi scrive: si riassumono qui solo gli elementi più di rilievo, a cominciare dall'abbattimento delle costruzioni poste sul retro del Palazzo nobiliare, un tempo granai e fienili e allora adibite a magazzini, che vengono demolite e sostituite da nuovi edifici a due piani destinati a ospitare le aule di disegno e di lezione, i gabinetti di costruzione e di macchine e i laboratori di fisica. Grazie anche all'interessamento dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti del Veneto, mobilitato dal ministero della Pubblica istruzione, il Palazzo cinquecentesco, sorprendentemente indicato nella documentazione ufficiale come «ex Contarini», subisce solo «lievi modifiche», consistenti nell'abbattimento di alcuni tramezzi in legname e nella costruzione di «poche pareti» atte a rendere i locali idonei a ospitare gli uffici e gli studi dei professori. Stravolgendo l'originaria conformazione a T, nel grande atrio del pianoterra si ricavano due piccoli gabinetti, quello di fronte a Sala della Caccia destinato al direttore della Scuola, l'altro impiegato come salottino per gli stessi docenti. Sala della Caccia è a sua volta adibita a sala di adunanza dei professori: gli affreschi sono ricoperti di fodera e sulla parete meridionale viene praticata una nuova apertura (oggi murata). A Sala delle Storie bibliche è assegnata una destinazione museale e viene qui collocata una raccolta di piccoli modelli di ponti, parte della collezione oggi conservata dal Dipartimento di Ingegneria civile, mentre Sala delle Storie romane è mutata in officina e provvista di macchine, utensili e

attrezzi vari. Anche al piano superiore vengono impiegati dei tramezzi per ricavare locali funzionali alle esigenze della Scuola: l'ex camera padronale di nord-ovest è trasformata in Gabinetto di architettura, quella verso l'Arena in Gabinetto di statica grafica; il già elegantissimo Camerino degli Stucchi è impiegato come laboratorio per impianto fotografico annesso al Gabinetto di Ponti. La riduzione degli ambienti induce inoltre i progettisti a intervenire sul loro sviluppo verticale, creando dei controsoffitti ribassati che armonizzano l'insieme – ma nascondono le originali travature lignee. Nel grande salone adibito a Sala delle Solennità viene conservata la parete divisoria con il vestibolo, sulla quale sono posti i busti del professore Gustavo Bucchia, già senatore del Regno d'Italia, e di Domenico Turazza, fondatore della Scuola (oggi entrambi a Palazzo Bo). Non viene risparmiato il soffitto originale di Dorigny: pesantemente rovinato da infiltrazioni d'acqua tanto da indurre i precedenti proprietari a ricoprirlo con una mano di calce, viene giudicato irrecuperabile – o meglio, non sanabile entro i limiti di spesa preventivati. La nuova decorazione è affidata al modesto pittore padovano Giacomo Manzoni, che vi dispiega un'allegoria del progresso; più interessanti i quattro ovali monocromi proposti dall'artista sui lati, che mostrano grandi uomini di scienza con le loro invenzioni: Palladio con in mano un disegno architettonico, Galileo che illustra l'invenzione del cannocchiale al doge Leonardo Donà, Alessandro Volta con il generatore elettrico, James Watt con la macchina a vapore. Spettano sempre a Manzoni gli interventi pittorici nel contesto della scala principale, dove il lucernario, che abbiamo visto irradiare l'intero vano, è sostituito da un soffitto dipinto a cielo.

### *Le trasformazioni novecentesche*

Dopo il trasferimento degli ingegneri nel moderno stabile progettato da Daniele Donghi su via Loredan, le strutture gravitanti intorno a Palazzo Cavalli vengono rinnovate per ospitare gli Istituti di geologia e mineralogia e i loro musei. I lavori hanno inizio nel 1930 e si protraggono per oltre un lustro, sotto la supervisione dell'ingegner Antonio Tevarotto del Consorzio edilizio universitario. Nei bracci ottocenteschi trovano sistemazione la parte didattica e il museo, Sala della Caccia e Sala delle Storie romane sono adibite a laboratori, Sala delle Storie bibliche viene proposta quale ambiente di rappresentanza, mentre al piano superiore dell'antica dimora dei Cavalli si insedia la Biblioteca, affiancata dalla Direzione. Diversamente dagli interventi di adeguamento funzionale portati avanti da Chicchi, prevale ora un cri-

terio di restauro conservativo, con la rimozione, fin dove possibile, delle più recenti superfetazioni, la restituzione dell'antica ariosità agli ambienti e l'inserimento di complementi d'arredo in stile settecentesco: al primo piano viene pertanto abbattuta la parete divisoria tra il vestibolo e il salone da ricevimenti, con conseguente rovinio della decorazione in stucco che viene rifatta seguendo l'iconografia settecentesca, ma senza un'adeguata attenzione ai raffinati dettagli dell'originale, come testimoniano le fotografie precedenti la demolizione fatte realizzare da Giordano Tomasatti e oggi conservate presso la Biblioteca centrale di ingegneria. In occasione dei restauri nel salone, Mario Botter porta quindi alla luce, al di sotto delle cornici ottocentesche del soffitto, gli originali ovali di Dorigny. Gli affreschi monocromi, che decorano lo zoccolo, documentati sempre dall'*Album n. 33*, non ricevono purtroppo la stessa attenzione: sacrificati alle esigenze dell'Istituto, sono nascosti da pesanti librerie lignee solo di recente rimosse. Un altro momento d'eccezione è infine relativo agli interventi nello scalone: le precarie condizioni della struttura, già rinforzata nei decenni precedenti, ne impongono il completo rifacimento. Si procede allora con la rimozione della balaustra barocca e dei puttini in pietra, meticolosamente numerati per essere poi riposizionati nella sede originaria. La demolizione delle rampe solleva però il problema dei controsoffitti affrescati, che, dapprima giudicati sacrificabili dal soprintendente Gino Fogolari, a lavori in corso vengono dichiarati invece degni di conservazione: si salvano così i due riquadri inferiori, mentre il rifacimento di quelli ormai perduti viene affidato a Botter. Sebbene il restauratore dichiara di realizzarli «conformi agli originali», il confronto con le fotografie di questi ultimi, conservate presso il Museo di geologia e paleontologia, testimonia come in tutti i gruppi siano stati omessi dei particolari: compassi, squadre, stadere, bilance a due bracci con martelli incrociati, un tempo tenuti in mano dai putti, non trovano più posto nella nuova decorazione.

114

Negli anni successivi all'insediamento degli Istituti Gea nel complesso Cavalli proseguono i lavori di sistemazione e ampliamento, atti a soddisfare le crescenti esigenze di spazio delle scuole e delle collezioni, che via via si arricchiscono di nuovi importanti reperti. Gli interventi più significativi del secondo Novecento riguardano i fabbricati, che si affacciano sul cortile interno: nel 1958 su progetto di Giulio Brunetta il corpo di fabbrica lungo corso Garibaldi viene sopraelevato; tra il 1963 e il 1966 il vecchio edificio sull'ormai ex Naviglio è demolito e sostituito da un nuovo fabbricato modellato su quello ottocentesco di-

115

rimpettaio. Il complesso di Palazzo Cavalli perde così definitivamente il suo respiro di villa suburbana, per apprestarsi, ormai nel nuovo millennio, a un'importante rinascita.

## 2. Palazzo Maldura

di Chiara Marin e Andrea Tomezzoli

Oltre che nel recupero dell'ormai fatiscente complesso edilizio, ridonato alla città quale nuova sede universitaria (per l'allora Facoltà di Lettere e Filosofia) nonché, per decenni, una delle più amate biblioteche patavine, l'impegno di valorizzazione di Palazzo Maldura promosso dall'Università di Padova a partire dalla sua acquisizione negli anni settanta del secolo scorso ha trovato riflesso in una serie di studi volti a farne conoscere l'apparato decorativo: dai pionieristici interventi di Pavanello quando ancora il primo cantiere universitario era aperto, fino a recenti contributi, centrati sulla fase pittorica settecentesca.

Minor interesse ha invece finora suscitato la vicenda storica del palazzo, che ci accingiamo per brevi tratti a delineare servendoci di documenti inediti, conservati presso l'Archivio di Stato di Padova e nell'Archivio Emo Capodilista Maldura alla Biblioteca civica cittadina.

### *Dai Mussato ai Maldura*

È noto – sulla scorta dell'iscrizione posta sulla sommità della facciata e della testimonianza coeva dell'abate Giuseppe Gennari – che, sebbene i lavori fossero poi proseguiti ancora per qualche tempo, il palazzo progettato da Giambattista Novello (1715-1799) era «in buona parte compiuto» entro il 1769. Ma quando ne era iniziata la costruzione? E in che misura erano state coinvolte le vecchie case Mussato, che, sempre secondo Gennari, il conte Andrea Maldura (1730-1802), avendo di che far una casa ma pretendendo invece un palazzo, «volle murare [...] per minore dispendio»?

A far luce su questo aspetto interviene l'atto di compravendita tra Claudio Mussato e i fratelli Alvisè e Andrea Maldura, registrato presso il notaio Giovanni Battista Zonca di Padova: la data è il 18 maggio 1765, a due anni dall'ammissione di Andrea nel Consiglio cittadino. Le allegare relazioni dei periti incaricati di stimare il bene offrono quindi uno spaccato sulle preesistenze, in parte sicuramente antece-

116

denti il XV secolo, che risultano costituite da più nuclei edilizi raccordati da un portico sul fronte strada.

Già il precedente proprietario, Alessandro Mussato, doveva aver dato avvio a lavori di ammodernamento del complesso, rimasti però incompiuti alla sua morte: saranno questi i primi ambienti interessati dall'opera di Novello e quindi dalla prima campagna decorativa. Altre porzioni dello stabile richiederanno invece più massicci interventi anche strutturali, che si protrarranno fin dentro il secolo successivo: risale così al 1794 la lunga ala «rimpetto a S. Giacomo», ricordata ancora da Gennari, la quale, dopo la morte di Andrea (1802), i figli destineranno a foresteria, commissionando i necessari lavori di adeguamento all'architetto Antonio Noale, cui spettano anche alcuni rinnovamenti nella maggior fabbrica e nei locali di servizio.

### *Un palazzo-manifesto*

A quattro anni dall'avvio del primo cantiere, l'imponente mole di Palazzo Maldura si erge sull'attuale via Beato Pellegrino quale efficacissima traduzione visiva del peso economico e sociale raggiunto dalla famiglia di mercanti bergamaschi nella città, dove si sono trapiantati da oltre un secolo: il porticato è stato chiuso, sì da formare un grandioso atrio d'ingresso con annesso vestibolo; la scala è ora coperta da un soffitto a volta, mentre sopra la facciata principale, sul cui basamento campeggiano le ruote simbolo dei Maldura, è stata ricavata una grande sala da ballo, comprendente in altezza anche il piano superiore. A decorare i nuovi ambienti, nonché le stanze già esistenti inglobate nel palazzo, vengono chiamati artisti di primo piano nel panorama artistico padovano.

Le sale più rappresentative sono affidate a Costantino Cedini (1741-1811), che vi dispiega una serie di soggetti allusivi alle virtù del committente. Ascendendo lo scalone, l'ospite di casa Maldura poteva cogliere, nell'affresco di *Giove in atto di scagliare i fulmini sui Giganti* collocato al centro del soffitto, il rifiuto da parte del padrone di casa di ogni atteggiamento superbo e della violenza come mezzo per accedere ai massimi privilegi. Nell'antisala, la fiducia del giurista Andrea sugli effetti benefici dell'equanimità della Legge veniva rimarcata dalla scena soffittale con la Pace che porge un ramoscello di ulivo alla Concordia, la quale stringe con la destra un fascio di frecce con le punte rivolte verso il basso. Accompaniati dallo sguardo della giovane dama, che si affaccia da una finta finestra sulla parete di fronte all'andito di accesso – al suo fianco, un paggio moro è intento a porgerle una caffettiera –, si entra nel grandioso

salone da ballo, sul cui soffitto campeggia un *Trionfo di Ercole* dagli evidenti rimandi tiepoleschi: è la celebrazione dell'eroe che raggiunge la gloria (e l'immortalità) facendo affidamento sulle sue sole capacità. Anche in questo ambiente non mancano quelle «pungenti osservazioni di vita contemporanea» che mettono in mostra, giusta le note di Pavanello, «lo spirito “arguto” della società settecentesca, il suo piacere di specchiarsi in finzioni di carattere scenico»: nel registro superiore sono affrescate diverse finte finestre, corrispondenti a quelle reali in facciata, da una delle quali si affaccia a osservare gli ospiti in sala una dama vestita a festa, con tanto di orecchini e coroncina di perle. 119, 121

Alcuni ambienti posti sul fronte meridionale del palazzo hanno visto all'opera Giambattista Mengardi (1738-1796), il quale potrebbe forse essere responsabile dell'intera sequenza delle prime tre camere a ovest del vestibolo. Grazie alle carte relative alla divisione dei beni tra gli eredi Maldura – le più antiche, datate al 1805, spettanti ai figli di Andrea (di questi, solo Federico ebbe discendenza maschile); le più recenti, del 1840, pertinenti la controversia tra i figli di Federico e lo zio Galeazzo –, possiamo ora precisare le destinazioni dei diversi spazi e le variazioni subite già a pochi decenni dal completamento dei lavori.

A est del vestibolo, l'attuale Sala del vaso cinese (dal soggetto del dipinto in trompe-l'œil sulla parete meridionale) corrisponde a quella che nei documenti viene indicata come Camera gialla, con probabile riferimento al colore delle travature lignee alla sansovina e delle finte screziature marmoree che riquadrano le pareti e incorniciano le porte, al di sopra delle quali sono figurati due trofei militari. Nei clipei al centro delle finte cornici parietali i simboli delle divinità olimpiche si alternano a una figura femminile offerente presso un altare, un contadino munito di una falce e, al centro della parete nord, il busto di profilo di un giovane uomo.

Segue la cosiddetta Camera rossa, dalla tappezzeria in damasco che ricopriva le pareti, oggi conosciuta come Sala di Diana ed Endimione in ragione dell'affresco soffittale, mutilo nella parte inferiore a seguito di un crollo sicuramente antecedente il 1974. L'apparizione sovranaturale della dea, che un tempo aizzava il cane di Endimione ora caduto, è contornata da una finta cornice in stucco con motivi decorativi a volute e racemi vegetali: agli angoli, quattro *cartouches* racchiudono le figure di putti in atteggiamenti giocosi, nei due al centro delle pareti lunghe ricorre il motivo della fiaccola alata, mentre su quelli delle pareti brevi figurano il caduceo e la lira intrecciati con rami fioriti. Più esterna, un'altra fascia decorata da cammei con testine assimilabili a quelli della sala 122

attigua e sei finti bassorilievi con scene di putti e satiri in gioco: c'è chi fa le bolle di sapone e chi suona la trombetta, chi fa volare una colomba e chi crea tale frastuono con un tamburo da allontanare un piccolo satiro, chi si fa trainare su un carrettino e ancora chi, travestito, si diverte a spaventare i compagni. Negli angoli, finte cupolette con le pareti decorate a bassorilievo ospitano coppie di sfingi alate e vasi all'antica, su cui campeggiano quattro episodi ispirati alle fatiche di Ercole.

Nella successiva Sala di Aurora, un tempo caratterizzata dalla presenza di due ritirate, Mengardi ripropone la reiterazione delle cornici di gusto rococò, osservata nell'ambiente attiguo: quella interna, di forma ovale, è dorata e risulta decorata da motivi a palmetta; la cornice centrale in finto stucco bianco presenta agli angoli tritoni, intenti a domare cavalli marini imbizzarriti o che stringono coralli e conchiglie, mentre lungo i bordi simula il corteo di Nettuno e quello di Teti; più esterna, un'ulteriore cornice dorata con motivi a volute e conchiglie. Al centro del soffitto, reso purtroppo quasi illeggibile da una fitta trama di scalfitture, si accampa una figura femminile alata, identificabile come Aurora, attorno cui aleggiano dei pipistrelli; al fianco della dea si libra un putto, che regge sul capo un cesto colmo di fiori. Di difficile attribuzione risultano i due lacerti di affresco, che decorano i sovrapporta della sala: nelle figure dei due amanti, lui fornito di grandi ali piumate, lei di due piccole ali da farfalla, è quantomeno stato possibile riconoscere i personaggi di Amore e Psiche.

I pochi assaggi condotti sull'ambiente angolare di sud-ovest, già nei documenti identificato come Sala Etrusca in ragione dello stile adottato, come si vedrà più sotto, dalla seconda campagna decorativa, non permettono di chiarire il soggetto di affreschi preesistenti.

Rientrano ancora nella fase decorativa settecentesca alcuni ambienti a pianterreno, siti sul lato orientale, i cui lavori sono stati opportunamente ancorati al nono decennio del XVIII secolo. A seguito della compromissione di gran parte di queste stanze, originariamente fornite di pavimento a terrazzo, pareti a marmorino con stucchi e, salvo tre sale con arelle e intonaco, soffitti alla sansovina, particolare rilievo riveste oggi la cosiddetta Sala di Venere, che conserva ancora alle pareti finte cornici in stucco e sui sovrapporta tralci monocromi e *cartouches*: sul soffitto, trasportato su tela e pesantemente ridipinto, Andrea Urbani (1711-1798) ha finto una cornice ottagonale racchiudente l'apparizione di Venere seminuda, che trattiene Cupido bendato; sui lati trovano spazio motivi decorativi a monocromo, con coppie di figure femminili assimilabili a chimere, le quali volgono lo sguardo verso il centro, mentre

agli angoli finti balconcini in prospettiva aperti sul cielo sono animati dalla presenza di colorati uccelli.

### *La stagione ottocentesca*

Una seconda fase decorativa interessò gli ambienti dell'ala a nord-ovest, dove un ruolo di spicco ricoprì Giambattista Canal (1745-1825) intervenuto nella Sala delle Grazie – il soffitto, purtroppo perduto, è documentato oggi solo da una fotografia – e nella cosiddetta Sala Ercolanese, tinello invernale di casa Maldura. Qui Canal parla un linguaggio pienamente neoclassico, che certo risente delle novità fatte conoscere nel Veneto da Pietro Antonio Novelli, rientrato da Roma nel settembre del 1781: i personaggi chiamati a recitare – entro leggere cornici decorative – sono evocati dal mondo antico, siano essi i rudi satiri o gli amorini che con circonvoluzioni aeree circondano festosamente Talia, Aglaia ed Eufrosine; graziose figure dalle membra allungate, colte in pose eleganti, si accampano su fondi piatti, ridotte di numero. Gli stessi personaggi perdono ora la propria consistenza plastica, si alleggeriscono, definiti da preziosi accordi cromatici di colori pastello e da una pennellata che si fa liquida e trasparente, quasi da tempera. Alle pareti si raccorda l'impaginazione del soffitto, immaginato come una sorta di padiglione aereo con tendaggi e festoni, sospeso su quattro esilissime antenne angolari che si ergono da cetre stilizzate, tra farfalle e uccelli esotici. 123

Un intervento di Canal, sia pur limitato a pochi inserti figurativi sul soffitto, è stato talvolta individuato anche nella Sala Ducale oggi detta Piranesiana in ragione delle decorazioni delle pareti che riproducono quattro incisioni di Giambattista Piranesi (1720-1778), tratte dalle *Vedute di Roma* e dalle *Antichità Romane* e qui amplificate su scala monumentale: una scelta tipologica, questa, che mira a suggerire l'effetto di finti quadri riportati e rivela la volontà del decoratore di sottolineare il valore della superficie muraria, rifiutando di adottare elementi di marcato illusionismo. All'effetto complessivo della sala concorrono il ricco soffitto, dipinto a cassettoni ottagonali oro su fondo lilla, e i fregi che l'affresco simula come bassorilievi monocromi con soggetti classicheggianti (*Muzio Scevola davanti a Porsenna, il Giudizio di Paride, i Titani forgiano le armi per Venere e le Grazie, Scene sacrificali...*). Al clima «all'antica» che presiede alla decorazione di tutta la sala si accordano perfettamente le sovrapposte con profili virili a monocromo entro clipei fra due rami di quercia. 125

Si collega direttamente con la Sala Ercolanese un ambiente di limitate dimensioni, che insiste sulla facciata principale, il quale costituiva

126 il tinello estivo della nobile famiglia: l'inventore dell'apparato decorativo ha immaginato la stanza come un padiglione che ingloba le porte e le finestre realmente esistenti e l'ha trasformata in una struttura aperta ai quattro lati su paesaggi lagunari, animati dal lento trascorrere di imbarcazioni da diporto, di pescatori e mercanti, che si muovono sullo sfondo di isole, dove una mente fantasiosa e «capricciosa» ha accostato un tipico «casone» dell'entroterra veneto alla sagoma riconoscibile della chiesa veneziana di San Simeon Piccolo. Su uno zoccolo a finte specchiature marmoree si aprono balconcini che catturano l'attenzione del riguardante per tutta una serie di nature morte, oggetti in trompe-l'œil lì appoggiati casualmente: una *ventola*, un vaso di fiori, carte da gioco «trevisane», della frutta, una candela, una caraffa trasparente di vetro accanto a un libro... Un sistema di sottili antenne sostiene il tendaggio color glicine che ci si immagina teso tutt'intorno alla sala. Sul soffitto, è sotteso un leggero velario color malva, arricchito di festoncini, di farfalle che reggono fili di perle, di reti da pesca, mentre la parte centrale, per completare l'effetto illusionistico, lascia vedere un tratto di cielo solcato da uccelli in volo.

Quanto a datazione, l'attività di Giambattista Canal in Palazzo Maldura è stata circoscritta sulla base delle fonti tra il 1797 e il 1805, ancoraggio che verrebbe a coincidere con quanto ci viene testimoniato dalla corrispondenza che il pittore Carlo Neumann Rizzi intrattiene con Antonio Diedo: egli, infatti, tra il 1803 e il 1804 risulta coinvolto in progetti di rimodernamento, concepiti in previsione di un matrimonio in famiglia. Non conosciamo l'esito effettivo di tali contatti – forse la decorazione a monocromo della Sala dei Trofei militari che insiste sulla facciata? – ma in ogni caso la notizia è particolarmente preziosa. Giusto nel 1804 in casa Maldura si festeggiarono le nozze tra Federico Maria (1766-1838), figlio di Andrea Maldura e Bianca Maria Teresa Contarini. Al pari del padre, anche Federico Maria era stato personaggio di spicco: dottore in Legge, nel 1792 si era meritato l'aggregazione al Collegio dei giuristi per poi essere aggregato al Consiglio dei nobili nel 1797; spesso consigliere in diverse commissioni degli Istituti di pubblica beneficenza, dal 1818 per due anni fu decano della Facoltà politico-legale, diventandone poi direttore.

All'estrema raffinatezza del risultato finale che caratterizza la decorazione di questi ambienti di Palazzo Maldura concorrono sia le ridotte dimensioni delle sale, che rifuggono la magniloquenza degli ampi volumi per assecondare piuttosto moderne esigenze di comfort, sia l'apporto qualificante dell'ornatista, vero e proprio comprimario che collabora

in stretta sintonia d'intenti con il figurista. A tal riguardo sono stati chiamati in causa vari nomi, da David Rossi (1741-1827) allo stesso Carlo Neumann Rizzi (1803-1840), da Giuseppe Borsato (1770-1849) a Marino Urbani (1764-1853), il cui repertorio più tipico trova nelle sale del palazzo padovano non poche consonanze, se non altro tipologiche.

Se da un lato non appare oggi dimostrabile la partecipazione di Giovanni Demin (1786-1859) in veste di «arredatore regista», come invece asserito da Dal Mas, un'ultima fase di intervento va probabilmente riconosciuta nella decorazione della Sala Etrusca in corrispondenza dell'ambiente d'angolo verso il cortile interno: sopra una fascia decorativa a palmette, è tutto un rincorrersi di satiri, ninfe, centauri, menadi ritagliati come piatte silhouettes nere e rosse sul fondo color ocra, spesso raccordate tra loro da stilizzati girali neri. Sebbene la circolazione di repertori di antichità – per esempio le *Picturae Etruscorum in vasculis* del Passeri, pubblicate in tre volumi a Roma nel 1767-1775 – avesse diffuso fin dagli anni sessanta del Settecento i motivi della pittura vascolare etrusca, la decorazione di questo ambiente di Palazzo Maldura va ancorata a un momento piuttosto avanzato, forse al quarto decennio dell'Ottocento, in concomitanza con le analoghe soluzioni messe in atto nel Caffè Pedrocchi. Al momento non è possibile individuarne l'autore, che si mostra in stretta sintonia con l'artista che affresca in Palazzo Salom, sempre a Padova. 127

Palazzo Maldura, dunque, per la ricchezza, la varietà e la qualità dell'apparato decorativo giunto intatto sino a noi – cui vanno aggiunte le stratificazioni intuibili, per esempio, proprio nella Sala Etrusca, o le tracce di pur modesti affreschi in un vano tra la Sala dei Paesaggi lagunari e quella dei Trofei militari – costituisce indubbiamente uno dei casi più interessanti ed eloquenti della pittura monumentale ad affresco a Padova, documentando tipologie e correnti di gusto che vanno dal tardobarocco degli anni sessanta del Settecento all'ecllettismo dei primi decenni del secolo successivo.

### *Decadenza e rinascita*

Non risultano interventi decorativi di rilievo nella porzione orientale del piano nobile, dove gli inventari ottocenteschi segnalano invece la presenza di una cospicua collezione di quadri e della ricchissima biblioteca dei conti: i contemporanei parlano di circa 12000 volumi, comprensivi di oltre un centinaio di codici manoscritti dal XIII al XIX secolo, delle tavole relative alla cartografia militare del Regno austriaco in scala 1:75 000, di una cospicua collezione storica e ancora numerosi

volumi di storia dell'arte, minuziosamente elencati in uno specifico catalogo manoscritto risalente al 1820, al quale si affianca un altrettanto ricco registro delle stampe. Un patrimonio relevantissimo, nel 1871 per volontà di Andrea Maldura jr passato in eredità insieme ai beni immobili al nipote della sorella Lucia – il giovane Angelo Emo Capodilista (da allora) Maldura –, di cui nelle carte d'archivio si perdono completamente le tracce a partire dalla fine del primo conflitto mondiale.

I documenti ci permettono altresì di prendere atto del processo di decadimento, conosciuto dal complesso fin dai primi decenni del Novecento, quando ormai non solo la foresteria, ma anche gli ambienti della fabbrica maggiore sono dati in affitto e occupati dapprima da privati cittadini, quindi (1921-1923) dall'Ufficio Costruzioni di Padova delle Ferrovie dello Stato e dal 1927 dal Comando della legione dei carabinieri: scopriamo così che già nel marzo del 1916 viene segnalata la caduta di porzione di soffitto dal vestibolo del piano nobile, «causa le cattive condizioni in cui si trovano i [...] cannucciati [...] infraciditi [...] dall'acqua piovana che filtra dal soffitto». A due anni di distanza, come già segnalato da Andrea Moschetti (1932), l'esplosione di una bomba a pochi metri dal portone d'ingresso provoca lo scheggiamento della facciata, il danneggiamento del soffitto del salone, la rottura dei vetri delle finestre e delle vetrine della biblioteca.

Ulteriori note sulle condizioni di avanzato deperimento del soffitto dell'antisala risalgono alla prima metà degli anni trenta, quando vengono rilevate anche recenti screpolature sul soffitto del salone. Ancora, nella primavera del 1944 le incursioni aeree comportano la rottura dei vetri del palazzo, adibito a ricovero, e danneggiamenti al tetto, mentre a cavallo del secolo ricorrono le istanze da parte dei locatari per interventi restaurativi su ambienti sempre più «visibilmente danneggiati e manomessi», soggetti a ripetute importanti infiltrazioni d'acqua.

Sono elementi prelusori della tragedia, che si verificherà il 2 maggio 1958, quando il figlio di uno degli ufficiali domiciliati a Palazzo Maldura, avventuratosi sulla soffitta sovrastante il salone, precipita dal plafond, riportando lesioni tali da condurlo in poche ore alla morte. Il contratto d'affitto non viene in seguito ulteriormente rinnovato e dalla fine del 1961 fino al passaggio all'Università nel 1970 il complesso conosce uno stato di totale abbandono.

Quando l'architetto Giulio Brunetta, incaricato del progetto della nuova sede universitaria, entra a Palazzo Maldura, la situazione è sconcertante: «dallo scalone si vedeva il cielo aperto, nel salone pioveva, un po' da per tutto erano soffitti pericolanti, finestre che minacciavano di

cadere, scale e scalette malsicure». Gli interventi di ripristino risultano gravosi e si protraggono per un lustro, prevedendo anche operazioni, se non di restauro, quantomeno di consolidamento dei soffitti affrescati, affidate a Clauco Benito Tiozzo; vengono inoltre riscoperti l'affresco di Aurora, «coperta da una buona mano di bianco», come notava ancora Brunetta, e le decorazioni della ritirata contigua alla Sala Etrusca, nonché, in uno degli ambienti a pianterreno del tratto occidentale, un'antica decorazione a scacchi in prospettiva risalente alle antiche case Mussato.

Infine, da ricordare come, bocciata dalla Soprintendenza la proposta di una bussola divisoria tra lo scalone e il salone da ballo, per cui in origine era prevista la conversione in aula magna, l'ambiente verrà destinato a quella che con giusto orgoglio Brunetta celebrerà come la prima biblioteca «veramente “centrale” e “aperta”» di Padova: «Una biblioteca che è in sostanza razionale nei suoi sviluppi, e che è straordinariamente suggestiva, per il prestigio dei vari ambienti che hanno accolto i suoi scaffali e i suoi tavoli di lettura». Un giudizio condiviso dai tanti studenti e ricercatori che negli anni a venire hanno qui condotto i loro studi e contribuito alla progressione delle conoscenze.



### 3. Ca' Borin, Palazzo Capodilista-Wollemborg, Palazzo Dottori

di Simone Fatuzzo, Alessandra Pattanaro,  
Giulio Pietrobelli, Elena Svalduz

I tre palazzi costituiscono oggi un unico nucleo edilizio generato dall'unione delle diverse strutture. Su via del Santo, ai civici 22, 26, 28, si incontrano Palazzo Borini (Dipartimento di Scienze politiche, giuridiche e studi internazionali – Spgi; sede della Biblioteca di geografia, scienze economiche e aziendali, e dell'Emeroteca del Sistema bibliotecario di Ateneo), Palazzo Capodilista poi Wollemborg (sede della Sezione di Geografia del Dipartimento di Scienze storiche, geografiche e dell'antichità – Dissgea, e del Museo di geografia) e infine Palazzo Dottori (Spgi). Il nucleo evidenzia caratteristiche comuni, derivanti da «quel gusto per la semplicità e la sobrietà ornamentale» (Daniel McReynolds) tipica dell'architettura padovana del XVIII secolo, fino a diventare neoclassica nel Dottori. Tutti e tre gli edifici pervennero ai Wollemborg in diversi momenti: nel 1828 Palazzo Capodilista, ancora nell'Ottocento Palazzo Dottori, che la famiglia affittò alla Banca d'Italia tra il 1874 e il 1930, nel 1902 Ca' Borin. Dopo la parentesi bellica, con la confisca dei beni delle famiglie di origine ebraica, l'ultima proprietaria Elda Wollemborg Corinaldi (1896-1984) tra il 1963 e il 1968 vendette i palazzi all'Università.

Gli edifici hanno delle caratteristiche comuni come il cortile, il portico passante, il giardino retrostante, gli orti e gli spazi di servizio, riconoscibili consultando la cartografia storica, a partire dalla pianta del Valle (1784). La ricostruzione delle vicende trasformative delle sedi allineate lungo via del Santo per circa ottantacinque metri richiede una prospettiva d'analisi estesa all'intero isolato piuttosto che al singolo edificio. Nel collegamento dei tre palazzi la mano di Giulio Brunetta, tra 1945 e 1977, risulta decisiva. Vi si riscontra la consueta dinamica di acquisizione per blocchi distinti, poi collegati e arricchiti di nuovi annessi, tra cui una nuova struttura polivalente nell'area retrostante.

A essere sottoposto a lavori di restauro e adattamento tra il 1965 e il 1966 è Palazzo Dottori, costruito nel 1775 da Andrea Zorzi per il conte  
 129 Girolamo Dottori. Due anni dopo l'abate Gennari lo descrive a lavori conclusi e, più tardi, Pietro Chevalier (1835) e Pietro Selvatico (1842) lo menzionano come una delle dimore degne di segnalazione a Padova. L'edificio presenta un'articolazione a due livelli, ciascuno dei quali contenente un piano principale con finestre timpanate (rastremate al piano nobile) e un mezzanino. Sovrapposto al primo, a bugnato leggermente inciso, il secondo raggruppa le aperture centrali separate da lesene corinzie sopra una balconata, a sorreggere il frontone. La stessa articolazione viene ripetuta nel cortile, dove però il secondo mezzanino è stato eliminato e dove sono stati murati tre forniche che si aprivano al centro dei tre lati. A collegamento tra l'androne e il piano superiore vi è un grandioso scalone a tenaglia, rinserrato fra due file di colonne di ordine  
 130-131 composito.

L'aspetto di Palazzo Wollemborg è l'esito del rifacimento della precedente dimora dei Capodilista di cui forse rimane il portale d'ingresso. Il palazzo si sviluppa su tre piani con una triplice apertura centrale sovrapposta al portale e nobilitata da una balaustra che, insieme alla cornice in ferro a motivi floreali, attenua la severità del prospetto. Autore del progetto è l'allievo di Domenico Cerato, Antonio Noale, di cui resta il disegno del progetto in pianta che evidenzia la struttura tripartita, con passaggio centrale e due «corti» ai lati. Anche Ca' Borin, probabilmente edificata all'inizio del XVIII secolo, mostra la consueta distribu-  
 132 zione tripartita con portego e cortile retrostante. Al piano terra, tre occhi di portico sono separati da colonne binate e decorati da mascheroni in pietra di gusto spiccatamente barocco, come quelli che decorano anche il portale d'ingresso affiancato da paraste doriche. Il piano nobile è invece scandito da una trifora centrale e da due bifore laterali, dotate di balaustra e con leggiadre teste di divinità classiche in chiave d'arco. Il terzo piano, dove troviamo delle semplici finestre quadrate, è sormontato da un cornicione aggettante dentellato. (S. F. - E. S.)

In Ca' Borin si ammirano alcune stanze decorate al primo piano. Salendo la scala che dall'atrio porta alla biblioteca ci si imbatte in un fregio sei-settecentesco costituito da altorilievi lignei con una testa umana e ghirlande di primizie vegetali che in origine dovevano separare dei dipinti su tela mentre oggi intervallano *Draghi a terminazione fi-tomorfa* di gusto *liberty-déco*.

Il salone tardo-settecentesco, probabilmente rinnovato in occasione delle nozze tra Carlo Borin e Laura Cittadella nel 1775, presenta una

ripartizione di lesene ioniche e stucchi con trofei, cornucopie e ghirlande, tra i quali spiccano due medaglioni marmorei con teste femminili di profilo. Nelle due stanze a sud rimane traccia della decorazione neo-classica con virgulti vegetali e medaglioni (uno con *Venere/Fortuna*, un altro con *Venere e Cupido*) e un soffitto con esili rifiniture a stucco.

La saletta a nord del salone è quella che serba memoria dell'opulenza dell'abitazione di metà Settecento intuibile dall'ariosità delle architetture e, soprattutto, dalle decorazioni della porta e del camino con una coppia di stemmi e le sottostanti lunette figurate. Le due scene delle lunette fanno riferimento a specifici episodi della *Gerusalemme liberata* in cui è protagonista Erminia, la principessa pagana innamorata del cristiano Tancredi. La scena dell'*Incontro di Erminia e il saggio pastore* e quella di *Erminia e Vafrino trovano i corpi di Argante e Tancredi* prendono a modello le incisioni delle antiporte dei canti VII e XIX dell'edizione Albrizzi del poema (si ringrazia Iana Sokolova per il prezioso riconoscimento), pertanto la data del libro (1745) è un utile *post quem* per la datazione degli ornati della stanza. Il pregiato volume, dedicato a Maria Teresa d'Austria, fu finanziato da numerose personalità e comunità venete, ad esempio la Biblioteca di Santa Giustina, nella quale era attivo il monaco Leandro Borini, da non confondere con l'omonimo letterato e poeta (1697-1783). Quest'ultimo, insieme al fratello Domenico (1701-1775), venne nominato nel 1748 conte dello Stato di Lombardia dall'imperatrice austriaca, segno dell'importanza che la famiglia padovana aveva nel circuito di relazioni internazionali. Le coppie di stemmi sono probabilmente da riferire ai due fratelli menzionati: quello ripetuto due volte dei Borini (per la testa umana che soffia, cioè Borea, che per allitterazione richiama il cognome dei padroni di casa), quello dei Tassoni, da relazionare a Barbara Tassoni moglie di Domenico, e quello dei Volpi (non dei Cittadella come proposto in precedenza), forse la moglie di Leandro, la quale però non doveva essere di condizione elevata, come ricorda l'abate Gennari. Per quanto riguarda l'arredo mobile disperso, si può ricordare che nel secolo successivo nella casa sul «selciato del Santo» si trovava una collezione di centoventi dipinti attribuiti, come di consueto all'epoca, a importanti artisti. C'era anche un tinello dipinto da Andrea Urbani, perduto, di cui esiste un bozzetto autografo. Risalgono all'epoca di Brunetta i lampadari, eseguiti dalle vetrerie veneziane «Seguso» e «Barovier e Toso». (A. P.)

Palazzo Capodilista-Wollemborg presenta un insieme ornamentale diversificato. Il decoro più antico rimasto è il fregio *rocaille* in stucco policromo della sala al pianoterra intitolata a Giovanna Brunetta: qui,

133

estrosi paesaggi con dirupi e cittadine fantastiche con casupole e castelli occupano i riquadri centrali, mentre una *Scena di caccia*, due scene gemelle con un *Cane che insegue una lepre* e la curiosa *Scena con eclissi* riempiono lo spazio degli ovali agli angoli. Se le decorazioni neoclassiche risalenti alla ristrutturazione di Antonio Noale sono scomparse, permane la *facies* di fine XIX-inizio XX secolo, quasi certamente promossa dai due fratelli Maurizio (1863-1952) e Leone Wollemborg (1859-1932). Quest'ultimo è il più importante membro della famiglia, fondatore nel 1883 della prima Cassa rurale italiana, senatore del Regno e corrispondente dell'industriale Alessandro Rossi. Come notato dagli studi di Brunetta, Cozzi e Gallanti, si deve all'intervento ideativo dell'architetto Gino Coppedè (1866-1927) la decorazione della Sala degli Specchi al primo piano. Il monumentale camino in stile eclettico (datato 1895), che si rifà a modelli tardo cinquecenteschi, è in legno dipinto a imitazione del marmo, con rifiniture blu oggi quasi scomparse. Stranamente il camino non presenta lo stemma dei Wollemborg (cervo con ramo di quercia in bocca), ma quello della Medici, forse un rimando al gusto antiquariale del tempo e all'origine fiorentina di Coppedè. È plausibile l'attribuzione all'architetto anche della struttura finestrata della sala (datata 1905), decorata con le scene del *Corteo di putti cacciatori*, della *Danza primaverile* e dei *Putti che tirano in secca una nave*, nonché delle finiture metalliche e della tettoia del poggiolo esterno. Il caminetto fu di certo realizzato in occasione delle nozze (1895) del citato Maurizio Wollemborg con Livia Pavia, poiché gli sposi si trasferirono nella casa di via del Santo in quel momento. Inoltre, come segnalato da Pilocane, nel 1904 il raffinato pittore Pietro Pajetta (1845-1911) fu pagato per il decoro di una stanza pompeiana, probabilmente perduta, poiché la Sala della Musica presenta delle decorazioni di una mano meno abile. Nelle stanze del nuovo Museo di geografia rimane soltanto un soffitto ligneo a lacunari.

La Sala della Musica (o del teatrino; si veda la foto d'epoca edita nel volume di Pilocane) è divisa in due vani comunicanti, con decorazioni alludenti alla musica, alla danza e alle arti. I soffitti presentano delle pitture murali con *Putti che suonano, danzano e giocano con serti di edera e fiori*. Intorno alla Sala maggiore corre un fregio con lire e palmette in stucco e tondi pittorici con i *Segni zodiacali* e, agli angoli del soffitto, *Eroti e farfalle in volo*. Il pavimento, a intarsi lignei, ha al centro una triplice ghirlanda intrecciata con bacche in madreperla, nastri e un lungo tirso, il tipico elemento degli allegri cortei bacchici: tale composizione si ispira agli ornati neoclassici, ad esempio quelli esterni del loggiato ter-

reno del Caffè Pedrocchi. Le tre ghirlande, stavolta due d'alloro e una floreale, tornano sul soffitto dell'ambiente minore, a ricordare l'emblema dell'Accademia delle Arti del disegno di Firenze, in cui l'immagine rappresenta le tre arti – Pittura, Scultura e Architettura – unite insieme dal Disegno. Per finire, i vetri delle finestre mostrano delle figurazioni similari a quelle viste in sala, come strumenti musicali, la tavolozza del pittore, un ippocampo e, ancora, le tre ghirlande intrecciate.

Nell'atrio, spiccano i lussuosi ferri battuti dell'udinese Alberto Calligaris (1880-1960), attivo in città nei grandi cantieri *liberty* di Palazzo Storione, Palazzo Folchi, Palazzo Donghi-Ponti. Si possono ammirare il cancello d'ingresso con ghirlande e boccioli di rose e margherite, di cui esiste il progetto datato 1910, due lunette sopra i portoni laterali e il grande portale con maniglie antropomorfe e, in alto, lo stemma con l'iniziale dei Wollemborg. Sulla parete meridionale, entro nicchie, due statue primonovecentesche raffiguranti il *Commercio* (Mercurio con petaso, caduceo, àncora e sacco) e l'*Agricoltura* (figura femminile, forse Cerere, con vanga, mazza e spighe sul capo), che rimandano agli ideali di prosperità e alle politiche economico-sociali promosse da Leone Wollemborg. Superato l'atrio, le pareti «a gradoni» del Brunetta accolgono vetrate di primo Novecento che in origine componevano delle serie unite di cui oggi rimangono due pannelli a rose rosse, due a rose gialle, uno a rose bianche, una vetrata tendente al *déco* con un'oca e un albero di frutta e, infine, due coppie di pannelli con ritratti di profilo ispirati alla pittura del Quattrocento. Uno dei ritratti femminili replica in controparte il *Ritratto di dama* dell'Ambrosiana attribuito a Giovanni Ambrogio de Predis. Nel giardino una nicchia terminante in una coppia di vasi.

Palazzo Dottori conserva l'elegante scalone monumentale con balaustre scolpite e decori in stucco. Le due statue reggi-fiamma ai lati della porta sono delle personificazioni, probabilmente l'*Abbondanza* 130 (o la *Primavera*) con un mazzo di fiori e la *Salute*, cioè la dea Igea che disseta con una coppa un serpente. (G. P.)



4. Palazzo Luzzato Dina Buzzacarini  
 di Simone Fatuzzo, Alessandra Pattanaro,  
 Giulio Pietrobelli, Elena Svalduz

Il palazzo oggi noto come Luzzato Dina, sede del Dipartimento di Scienze storiche, geografiche e dell'antichità (Dissgea), fu donato nel 1989 dalla marchesa Augusta Luzzato Dina Buzzacarini e costituisce una delle ultime acquisizioni da parte dell'Ateneo di palazzi storici. Nella sua attuale configurazione, il palazzo è costituito da un'ala principale con affaccio su via Vescovado a sud e sul vicolo Selvatico Estense a ovest, in cui si trovano, al piano nobile, i saloni di rappresentanza, oggi sede della Biblioteca di Storia. La facciata è porticata al piano terra mentre il piano nobile è scandito da una serie di grandi finestre rettangolari coronate da timpani alternativamente curvi e triangolari, con al centro due trifore incorniciate da paraste ioniche, con trabeazione e frontone curvo lievemente aggettanti sopra l'apertura centrale. Entrando dal portone principale e superato l'androne, si giunge nella grande corte centrale in fondo alla quale prospetta una palazzina di tre piani con annesso giardino, la cui facciata è marcata al primo livello, in corrispondenza visiva con il portone su strada, da tre eleganti archi bugnati. 135-136

Prima dei Luzzato Dina, l'edificio era stato la residenza principale della famiglia Selvatico fin dal XV secolo. Originari di Padova e divenuti nobili nel 1430, la loro ascesa sociale fu segnata da un'accorta politica di matrimoni e di acquisti fondiari nel Padovano, in particolare la grande proprietà del Monte Sant'Elena a Battaglia Terme, con gli stabilimenti termali e la monumentale villa sul colle. Molti esponenti della famiglia si distinsero esercitando con successo le professioni giuridiche e mediche e insegnando nello Studio patavino, mentre a partire dal XVI secolo, a ogni generazione, i Selvatico ebbero un canonico nel capitolo della cattedrale padovana. (E. S.)

Nel 1406 Antonio Selvatico acquistava diversi immobili nella contrada del Duomo, avviando una campagna di acquisizioni nell'area

che i suoi discendenti avrebbero concluso solo alla fine del XVII secolo. Il primo nucleo del palazzo fu edificato entro i primi anni del Cinquecento, costituendo la casa grande dei Selvatico sulla strada San Giovanni delle Navi, attuale via Vescovado. Nel 1553 Bartolomeo Selvatico prese a livello una delle case canonicali di pertinenza del capitolo della cattedrale, un tempo l'abitazione di Francesco Petrarca, posta alle spalle delle sue proprietà, verso nord. La casa era stata parzialmente demolita per fare posto alla strada, attuale via Dietro Duomo, che doveva seguire il perimetro del nuovo coro della cattedrale in costruzione. Nel 1588 Girolamo Selvatico acquistò una casa adiacente a quella di famiglia, in angolo con l'odierno vicolo Selvatico Estense, che rimase per alcuni decenni in proprietà di un ramo collaterale. La trasformazione e unificazione dell'eterogeneo complesso di edifici si deve in buona sostanza all'iniziativa del più noto esponente della famiglia, il medico Benedetto Selvatico (1574-1658), ed è attestata dall'iscrizione del 1623 murata sopra uno dei portali dell'atrio, entro ricco cartiglio in stucco. Benedetto ampliò la casa costruendo le grandi sale al piano nobile che oggi ospitano la Biblioteca di Storia, commissionò la ricostruzione della facciata principale, compresa quella dell'adiacente casa del cugino Sperindio Selvatico, figlio di Gerolamo, dandogli l'attuale conformazione monumentale. Ricostruì la palazzina posteriore, dove fece sistemare i suoi appartamenti con l'adiacente giardino – in cui fu incorporata una parte di quello della casa del Petrarca – decorato da una fontana e da una voliera, mentre cedette l'ala su strada ai nipoti, figli del fratello Francesco. Infine, nel 1651, l'intraprendente medico acquistò dagli eredi di Sperindio anche la casa adiacente, incorporandola definitivamente nella dimora familiare. Nel corso dell'ultimo decennio del Seicento, i nipoti di Benedetto presero a livello altre vecchie case canonicali del Duomo, che furono in parte demolite per ricavare lo slargo davanti alla porta meridionale della cattedrale, e in parte ricostruite creando un cortile secondario e di servizio a est, collegato con quello principale attraverso le scuderie, l'attuale Palazzo Jonoch Gulinelli. Inoltre, demolirono alcuni corpi di fabbrica per creare la grande corte centrale, costruirono lo scalone e il salone degli stucchi, anch'esso oggi facente parte della biblioteca, creando la disposizione planimetrica definitiva. L'ultimo intervento edificatorio da parte dei Selvatico fu realizzato nei primi anni ottanta del XVIII secolo, quando il canonico Giovanni Andrea fece costruire una nuova appendice di due piani a nord della palazzina, con fronte verso il giardino, in cui fece sistemare le sue stanze.

Intanto l'ascesa sociale dei Selvatico fu coronata dalla concessione del titolo comitale nel 1658, al quale fece seguito quello marchionale nel 1720. I matrimoni con ricche ereditiere permisero alla famiglia di ampliare la propria base fondiaria e di superare la crisi economica venutasi a creare nel XVIII secolo, segnando tuttavia anche il destino del legame privilegiato con il palazzo presso il Duomo. Nel 1788 Maddalena Frigimelica, sposa di Alvise Selvatico, ereditò l'enorme patrimonio del fratello Antonio, morto senza eredi diretti, e ne fece donazione ai quattro figli Pietro, Benedetto, Giovanni Andrea e Bartolomeo Selvatico. Questi nel 1791 si spartirono il patrimonio spostando l'asse ereditario del primogenito verso il Palazzo Frigimelica in via dei Tadi, mentre la dimora avita di via Vescovado rimase al canonico Giovanni Andrea e al cadetto Pietro. Il considerevole aumento delle rendite, dovuto all'eredità Frigimelica, purtroppo non salvò Pietro dalla crisi seguita agli stravolgimenti politici di fine Settecento, tanto da costringerlo a vendere, fra le altre proprietà, la villa di Monte Sant'Elena a Battaglia e una parte della casa del Petrarca dietro Duomo. Alla morte di Pietro e Giovanni Andrea i loro beni, compreso il palazzo in via Vescovado, passarono al nipote, anch'egli di nome Pietro, il famoso critico d'arte e architetto, che nel 1852 decise di vendere il palazzo a Beniamino e Pellegrino Dina. Dai Dina, appartenenti all'alta borghesia di origine ebraica, l'edificio passò per via ereditaria ai Luzzato Dina, che continuarono a risiedervi e riacquistarono anche parte della casa canonica del Petrarca alienata da Pietro Selvatico, ricomponendo così l'insieme del palazzo seicentesco. Nel XX secolo una parte della ex casa canonica, corrispondente all'estremità ovest, fu demolita per creare il nuovo passo carraio per collegare la corte interna con la via Dietro Duomo e allargare ulteriormente la strada che in corrispondenza della casa creava una strettoia. Infine, nel 1989 Augusta Luzzato Dina, vedova del marchese Antonio Buzzacarini, lasciava per testamento il palazzo all'Università di Padova. Come si legge nell'epigrafe commemorativa murata nell'androne, Augusta aveva lasciato l'edificio all'Ateneo per «perpetuarvi inalienabilmente i propri fini di scienza e di incontro fra le culture» e per conservarvi le sue opere di scultrice. Infatti, dopo la morte dell'unico figlio Pier Galeazzo, la marchesa si era dedicata alla scultura tanto da divenire la ritrattista ufficiale dei rettori e professori dell'Università; suoi sono molti dei busti oggi conservati nel Palazzo del Bo.

Il recupero del complesso per trasformarlo in sede universitaria fu realizzato tra il 2001 e il 2007, ripristinando per quanto possibile la di-

stribuzione originaria – molto articolata a causa della complessa storia di aggregazioni e ristrutturazioni successive di più edifici – nonché restaurando le decorazioni superstiti. Ancora oggi, infatti, nei numerosi ambienti della dimora nobiliare si possono apprezzare i resti delle fastose ornamentazioni a stucco e ad affresco realizzate a più riprese tra il XVI e il XVIII secolo. (S. F.)

Della campagna decorativa più antica sopravvive l'affresco con la *Caduta dei Giganti* sulla volta a botte dell'atrio. La situazione conservativa compromessa, le lacune, il virare dei colori del cielo e la perdita delle figurazioni alle pareti inficiano la lettura dell'opera, tuttavia, laddove i brani originali si sono conservati, emerge la mano di un pittore di qualità, come, ad esempio, nel personaggio barbuto vicino al gigante con la clava. L'anonimo artista mostra una certa attitudine espansa nella resa anatomica dei corpi e nella qualità del disegno, rivelatrici di una accezione michelangiotesca del tardo Cinquecento.

La documentazione archivistica segnalata da Giulio Bresciani Alvarez e da Debora Tosato permette di immaginare le ornamentazioni di fine Seicento (1692-1694), poiché le stanze erano arredate con stucchi, affreschi, porte dipinte e dorate, armadi, credenze, trofei, quadri di piccole e grandi dimensioni entro cornici di stucco (per le citazioni dai documenti si veda: Aspd, Archivio privato Selvatico-Estense-Frigimelica, busta 1053, n. 167, polizza della spesa fatta dal 2 luglio 1692 al giugno 1694). Tra le stanze ridecorate emerge il «cameron», da riconoscere nell'ambiente, oggi biblioteca, che conserva un parziale fregio in stucco con putti e fogliami e finte finestre ad affresco. Qui, il muraio Giovanni Gandin aveva aperto nella parte alta della parete rivolta sul cortile quattro finestrelle ancora oggi esistenti («sbusato n° 4 finestrini nel friso del cameron»). Tali aperture poste sopra al fregio, reali sul muro nord e dipinte con l'illusione di vetrate a rulli sulle altre pareti, erano intervallate da piccoli dipinti (i «quadretti, che sono sopra il friso del camaron») realizzati entro il luglio-agosto del 1693. Contando gli spazi tra una finestrella e l'altra si arriva a un totale di diciotto dipinti, le cui tele sono nominate nelle carte («18 tellari da tela per il friso del cameron»). Lo «stucador» del «camaron», pagato 620 lire, modellò il fregio nella primavera-estate del 1693. Alle pareti si trovavano ancora nel XVIII secolo sette dipinti: «quattro quadri grandi» con cornice dorata posti tra gli stucchi, mentre tra le finestre della parete nord ce n'erano tre (Aspd, Archivio privato Selvatico-Estense-Frigimelica, busta 1164, *Inventario delli mobili, che sono nella casa di Padova fatto nel mese di giugno 1730*, c. 2). Come rintracciato da

Tosato, i quattro dipinti illustravano la «parabola del ricco Epulone [...] del celebre Signor Bassani. Questi quadri furono levati dalla cospicua galleria delle Duchesse di Mantova e datti in regalo al fu Signor Benedetto Cavalier Salvatico pubblico professor di medicina nell'Università di Padova essendo stato chiamato l'anno 1645 alla cura della duchessa di Mantova Margharita Gonzaga». Con ogni evidenza, la carta, non datata ma settecentesca, attesta quella che era una memoria tramandata in famiglia, le cui informazioni potevano essere in parte erronee. Infatti, salvo ulteriori approfondimenti, si può credere che la duchessa vada identificata in Maria Gonzaga (1609-1660), che resse il ducato per conto del giovane figlio Carlo II tra il 1637 e il 1647. Maria, molto devota a sant'Antonio, era stata spesso a Padova, alloggiando in casa dei Frigimelica, che dimoravano nel palazzo in via dei Tadi poco lontano da quello dei Selvatico. Benedetto Selvatico (1574-1658), che aveva rinnovato la residenza all'inizio del Seicento, si era, quindi, premurato di raccogliere dei quadri per la sua casa. È questa una delle poche notizie sul patrimonio mobile dell'edificio, in cui si annoverava anche il *Ritratto di Petrarca* oggi in Palazzo vescovile. I dipinti non sono per ora rintracciabili poiché la *Storia di Lazzaro e del ricco Epulone* era un soggetto tipico dei Bassano e dei seguaci, tanto che un esemplare di provenienza ignota è oggi ai Musei civici di Padova, mentre un altro si trovava a fine Seicento nel monastero di Santa Giustina assegnato dagli inventari coevi ad «Apollonio Bassano», cioè Jacopo Apollonio. Si può immaginare che la stanza avesse in parte un aspetto simile alla sala da ballo di Villa Contarini a Piazzola sul Brenta, ove i dipinti sono alloggiati in una decorazione a stucco ad altorilievo composta da rigogliosi tralci vegetali abitati da putti risalente al 1684 circa. (A. P.)

È databile al tardo Seicento l'iscrizione entro cartiglio dipinta in una saletta a fianco dell'aula magna all'ultimo piano, unico frammento della decorazione del camerone «dipinto» al piano nobile (QVI [...] X GENTE/ [...]TICA OR GRAVES/ [...]JOLA[?]T TVRBATIO/ [...] PATRIAM/ [...]VNT). Sembra che le lacune siano state integrate in malo modo in un restauro passato (spia di questo è l'errata scrittura di «OB» e «MEDIOLANI»), poiché quasi certamente il testo replicava un'iscrizione dipinta sopra una porta a destra dell'ingresso del palazzo ancora visibile da Gaetano Sargato nell'Ottocento: SYLVATICVS DE SYLVATICIS OB GRAVES MEDIOLANI TURBATIONES HANC PATRIAM ELEGIT AN. MCCCX.

Le carte d'archivio menzionano altre maestranze coinvolte nella campagna decorativa della residenza: un «tagliapria di Moncelice», un

anonimo «intagliador», un «Lovisi tagliapria», il pittore «Fracaro», un «altro pitor, che dipinse armari, banchi, e soaze di quadri». Giovanni Domenico Fraccaro, pittore di un perduto soffitto nella Scuola dei Battuti a Monselice, è stato per molti anni attivo come decoratore nella Cappella del Tesoro nella basilica del Santo con piccoli incarichi. Questi non sembra aver avuto un ruolo di rilievo in Palazzo Selvatico, nel quale dipinse delle «sottofinestre». Sempre della fine del secolo possono essere le tracce di affreschi che decorano la facciata della palazzina nel giardino: una finta architettura prospettica, un volto femminile e, in due riquadri, una stella, oggi scomparsa, e una clava semplificata entro ghirlanda, elementi presenti nello stemma di famiglia che rappresentava un *homo selvaticus* con una clava e una stella a otto punte (ad esempio, quello sul caminetto in una sala dell'ultimo piano).

La campagna decorativa della fine del Settecento ci ha lasciato una serie di affreschi e stucchi presenti all'interno della palazzina e del corpo principale. Nella prima si conservano delle vedute paesaggistiche attribuite da Tosato ai fratelli Mauri e risalenti al 1785 sulla base di una preziosa nota dell'abate Giuseppe Gennari: «Il signor canonico Andrea Salvatico ha fatto dipingere a fresco due lati del suo giardinetto da buona mano con finta loggia che realmente fa inganno agli occhi, e con pezzi ben intesi di architettura. I fratelli Mauri furono i dipintori». Gli stessi pittori erano intervenuti in Palazzo Capodilista in via Umberto I. La scaletta adiacente, nell'ala costruita per lo stesso canonico Giovanni Andrea, presenta alle pareti delle anonime pitture con piccoli riquadri paesistici e sul soffitto due amorini in volo, i cui attributi della faretra e della colomba rimandano alle ferite e ai lacci dell'amore. In fondo alla scala un grazioso andito è ingentilito da stucchi con dei vasi floreali e una civetta entro trespolo circolare. Il volatile, comune nelle rappresentazioni precedenti, trova dei paralleli nelle figurazioni plastiche sul soffitto dell'*Oseliera* in Palazzo Sagredo a Venezia e nella foresteria di Villa Rezzonico-Borella a Bassano del Grappa.

Altri stucchi si trovano nella camera dell'alcova a piano terra che si può ipotizzare fosse sistemata per Bartolomeo Selvatico, cavaliere di Malta, poiché nella chiave d'arco del piccolo vano limitrofo si trova la croce dell'ordine equestre. Gli stucchi, quindi, sarebbero precedenti al marzo del 1782, momento in cui Bartolomeo muore, come attesta Gennari.

Nelle stanze della biblioteca, in cui si trovano quattro caminetti, di cui uno pregevole per i grifoni monopedi, e piccole specchiere sette-

centesche, fanno mostra di sé altri stucchi con intrecci rococò, sfingi, draghetti, un busto di donna tra satiretti, uccelli di vario tipo, un pavone, un'upupa, cesti floreali, una scimmietta e uno scoiattolo coppiere sopra alle porte e ai caminetti.

Tosato ha proposto plausibilmente che gli stucchi spettino alla mano di Giovanni Battista Bianchi, che in quegli anni stava lavorando per conto di Benedetto Selvatico in Palazzo Pimbiolo «detto delle Colonne» (Aspd, Archivio privato Selvatico-Estense-Frigimelica, busta 1441, s.n., polizza generale dei lavori eseguiti tra il 1782 e il 1805), dove passava il Traghetto Carrarese. Benedetto Selvatico stava rinnovando «li suoi appartamenti in Ca' Bimbiolo» (1441, n. 25: 7 aprile 1781, polizza del tagliapietre Giovanni Danieletti), subito dopo il suo matrimonio con Diamante Pimbiolo, figlia di Giovanni Battista, avvenuto il 6 febbraio 1781. Nella ristrutturazione, compiuta tra il 1781 e il 1805, il Bianchi lavorava nel 1781, nel 1783 e nel 1789. Il 30 aprile 1781 stilava l'elenco dei colori «che [h]ano servito per far due camere [...] lavorate a stucchi». Egli usò, tra gli altri, «tera verde» e «tera gialla», per decorare due camere, l'alcova e la chiesetta (1441, n. 15). Era attivo anche «Antonio Solari stuchatore» pagato per «aver accomodato due tavolini di finti marmi». Il 14 dicembre 1783 fu pagato «per aver fato un picciolo camerino con un picol contorno di stuchi e per avere accompagnato intorno alla porta della scalletta» (1441, n. 9 [n. 5]; si veda anche n. 18 [n. 17]; Tosato 2018, p. 354). Ancora nel 1789 venne saldato «per aver rifatto di stucchi un soffitto di un gabinetto» (1441, n. 88, saldo 17 agosto 1789).

Nel 1780 sia il Bianchi che il Solari lavorarono anche in via dei Tadi nel palazzo dei parenti Frigimelica (e si ricordi che il padre di Benedetto Selvatico, Alvise, era sposato con Maddalena Frigimelica), poi divenuto di proprietà dei Selvatico dal 1786. Quindi, la presenza delle medesime maestranze, il Bianchi in particolare, nelle residenze dei Pimbiolo e dei Frigimelica va contestualizzata nelle parentele e negli interessi della famiglia Selvatico, rendendo plausibile un suo intervento nel palazzo di via Vescovado.

Per concludere, si può menzionare un ambiente del terzo piano con degli stucchi *rocaille* con elementi fitomorfi e medaglioni con teste di profilo. La materia plastica lucida e lo stile ripassato di questi decori porterebbero a escludere una esecuzione al XVIII secolo, salvo che l'attuale aspetto si debba a un restauro datato con l'applicazione di resine e ritocchi. Si vuole ipotizzare, ma con prudenza, che essi risalgano alla prima metà del Novecento, quando a livello locale si as-

siste a un interessante revival neorococò ad opera dello stuccatore Ferruccio Sanavio che realizzò in stile gli stucchi della volta nella Cappella del Tesoro al Santo e quelli della Sala degli Specchi in Villa Contarini a Piazzola. (G. P.)

## 5. Palazzo Michiel Contarini

di Simone Fatuzzo, Alessandra Pattanaro,  
Giulio Pietrobelli, Elena Svalduz

Tra le dimore nobiliari entrate a far parte del patrimonio universitario nel corso del XX secolo il cosiddetto Palazzo Contarini in via San Massimo (oggi sede della Scuola galileiana di studi superiori) è uno dei più interessanti dal punto di vista architettonico.

139

Esso è caratterizzato da una struttura che unisce in sé il tradizionale impianto della casa veneziana con sala passante, il cosiddetto portego, con la presenza dei portici su strada al piano terreno tipici della città antenorea. La facciata è interamente rivestita da un bugnato di pietra viva, con cinque arcate a piano terra, di cui la centrale più ampia, su cui al piano nobile si apre una grande serliana, in corrispondenza del portego, cinta ai lati da alte finestre centinate. Al di sopra, un'altana forata da una seconda serliana più piccola, sovrapposta alla prima, illumina il sottotetto. Tutte le aperture sono legate fra loro da fasce orizzontali continue che interrompono il bugnato, creando una sorta di intelaiatura architettonica, i «puliti ritmi geometrici» citati da Lionello Puppi. Sotto il portico, si aprono il portale principale, ad arco, inquadrato da due slanciate paraste ioniche, poggianti su plinti, che reggono una trabeazione completa con fregio pulvinato liscio. In corrispondenza delle arcate più esterne si aprono invece due grandi porte carraie (una vera, l'altra probabilmente realizzata per simmetria), incorniciate da bugne incrociate, probabilmente del XVII secolo. All'interno, fra gli imponenti saloni con le travature originali, spiccano i portali binati di accesso alle scale, ionici al piano terra e corinzi al piano nobile. Sul retro del palazzo fino agli anni sessanta del XX secolo si estendeva un vasto giardino segnato sul fondo da un monumentale portale bugnato, forse un tempo cornice di una fontana. Oggi l'area del giardino è occupata dall'imponente fabbricato costruito per ospitare gli studenti del collegio universitario intitolato a Gian Battista Morgagni progettato nel 1961 dall'ingegnere Giulio Brunetta, direttore dell'Ufficio tecnico dell'Ate-neo patavino.

140

Il palazzo è stato attribuito su base stilistica da Erice Rigoni al proto Andrea Moroni, ipotesi avallata poi da Lionello Puppi che rilevava le analogie fra il Palazzo Contarini, il Palazzo comunale di Padova e quello, ben documentato, della famiglia Zacco in Prato della Valle, edificato intorno al 1555, su progetto del Moroni appunto. Da ultimo, le ricerche d'archivio hanno consentito di identificare con certezza la committenza e di datare il cantiere agli anni 1558-1560 e, pur non fornendo indizi sull'autore del progetto, permettono di avallare ulteriormente l'attribuzione tradizionale al proto bergamasco morto proprio nel 1560. Il palazzo fu edificato dai fratelli Giovanni Alvise e Fantin Michiel a partire probabilmente dal 1558, quando essi si accordarono con il fornaciaio Marcantonio Olivi, «de loco Pigocii» a Battaglia Terme, per acquistare e farsi consegnare i mattoni necessari alla costruzione. Entro il 1561 il cantiere era pressoché concluso poiché i Michiel dichiararono all'Estimo padovano di possedere una «casa fabricata da novo» in via San Massimo, che avevano intenzione di tenere come propria abitazione.

I Michiel appartenevano a un illustre ramo della famiglia patrizia veneziana, quello detto di San Barnaba, ma poche sono le notizie che li riguardano giunte fino a noi. Fantino (1511-1583) ricoprì alcune cariche pubbliche importanti a Venezia, entrando anche nel Consiglio dei Dieci, mentre di Giovanni Alvise (1509-1576) non disponiamo di notizie relative alla sua vita. Il legame, probabilmente abbastanza stretto, con Alvise Cornaro, testimoniato da un atto notarile del 1565, getta nuova luce sulle relazioni sociali dei Michiel, ma costituisce per ora solo un indizio della loro possibile frequentazione degli aggiornati circoli culturali padovani gravitanti intorno al vecchio patrizio e al suo palazzo al Santo.

I due Michiel non ebbero discendenza diretta e i loro beni, compreso il palazzo padovano, furono ereditati dai figli della sorella Marina, andata sposa ad Alessandro Contarini. Non sappiamo se i fratelli Ottaviano, Giovanni, Pietro Paolo, Cornelio e Francesco abbiano mai abitato il fastoso palazzo, mentre la presenza di affittuari, sempre appartenenti al patriziato veneziano, è attestata per gran parte del XVII secolo. In ogni caso entro il 1675 l'edificio fu ceduto, insieme ad altre proprietà, al ricchissimo mercante di origini portoghesi Agostino Fonseca. Il figlio di questi, Sebastiano, morì nel 1723 senza lasciare eredi diretti e il palazzo passò nuovamente di mano fino a giungere in proprietà dei Fini. Nei catasti napoleonico (1815) e austriaco (1845-1846) risulta in proprietà rispettivamente di un certo Giovanni Neri, e poi del figlio di questi Pietro. Infine, nel 1875 lo stabile divenne di proprietà del Comune di Padova che lo adibì a sede della Scuola d'applicazione

d'ingegneri e in seguito ad asilo infantile intitolato alla contessa Maria Venezzè Giustiniani. (S. F.)

Rimasto vuoto e inutilizzato per molti anni, il Comune si decise a donare l'immobile all'Università di Padova nel 1960, donazione accettata l'anno dopo. La posizione, prossima agli istituti universitari, tra la via Falloppio e il Portello, appariva strategica per insediarvi un collegio studentesco.

A curarne la trasformazione fu l'ingegnere Brunetta e, come dimostrano i disegni del progetto scelto conservati nell'Archivio storico di Ateneo, l'intervento comprese un restauro dell'edificio, l'acquisto e ristrutturazione di due fabbricati limitrofi più piccoli – uno a sinistra del palazzo da mettere a reddito, l'altro a destra da trasformare in abitazione riservata al direttore del collegio – e la costruzione di un grande corpo a «C» con le camere degli studenti sul sito del giardino retrostante.

Il restauro, come sostenuto da Brunetta, riportò al «pristino splendore» il corpo principale del palazzo con i suoi monumentali saloni, di cui furono recuperate le travature cinquecentesche e le altre decorazioni originali sopravvissute. Tuttavia, Brunetta decise di demolire una scala secondaria a sinistra della sala passante ed eliminare il pozzo luce corrispondente per ingrandire ulteriormente gli ambienti. Inoltre, nella parte posteriore fu eliminata un'ala intera, su due piani, ben visibile nella pianta del Valle e nei catasti storici, che delimitava a est una parte del giardino. Tale appendice, di cui non conosciamo la destinazione d'uso originaria, era scandita in facciata da una decorazione lapidea di pregio costituita da paraste e trabeazioni doriche i cui elementi superstiti furono accatastati in un angolo del giardino. Un elemento architettonico che fu invece salvato è il portale bugnato, smontato dalla posizione originaria di fondo e rimontato sul lato ovest del muro perimetrale. Non sappiamo se le demolizioni fossero state attuate per riportare a un preteso stato originario l'edificio. Di certo Brunetta, riguardo al suo lavoro, non nutriva «rimorsi, se non di dettaglio» ed effettivamente bisogna sottolineare come le richieste della committenza – ricavare un collegio con oltre cento stanze per gli studenti – costituivano di per sé un problema con poche possibilità di soluzione, presupponendo un'ampia disponibilità di alloggi che il palazzo non avrebbe potuto assorbire da solo. Come diceva infatti l'ingegnere, Palazzo Contarini poteva costituire «la “testa” di un Collegio, non il “corpo”: cioè il luogo dei servizi e locali comuni e di rappresentanza, ma non degli alloggi». Di qui la necessità di sacrificare il grande giardino per edificarvi un palazzo di tre piani, con corte centrale, collegato al corpo cinquecentesco tramite un'ap-

pendice a nord, verso l'appartamento del direttore, e al centro da una galleria vetrata che permetteva di raggiungere l'atrio del palazzo. Tale fabbricato doveva risultare comunque all'avanguardia per l'epoca e costituire un modello di architettura razionale in cui il blocco chiuso e squadrato dello studentato su tre piani poggiava su pilastri liberi al piano terra «galleggiando» su un'area di spazio aperto e interamente fruibile, lasciato a disposizione degli studenti e corrispondente in buona sostanza alla superficie del giardino originario. (E. S.)

Il sottoportico del palazzo presenta una decorazione ad affresco databile al tardo Cinquecento che necessita di un adeguato restauro che permetta di precisare i soggetti e di valutare la resa pittorica. La scarsa leggibilità degli affreschi spiega la loro limitata fortuna critica: prima solo menzionati, poi inseriti nel catalogo dei capitelli padovani (1980) e, infine, indagati più a fondo in due ulteriori interventi di Pier Luigi Fantelli e Lara Girotti.

Le finestre e i portali della facciata sono intervallati da scene a monocromo: nel registro superiore *Putti distesi con rami d'alloro e festoni* ai lati delle arcate, la *Fama* seduta con un piede poggiato su un globo e con il tipico attributo della doppia tromba (una d'oro e una d'argento a indicare la buona e la cattiva fama), due scene marine con *Tritoni, putti e Nereidi* e una personificazione femminile alata, forse una semplice *Vittoria*, ma non è leggibile l'attributo che la figura tiene nella mano alzata; nel registro inferiore si riconoscono *Bacco*, con il grappolo d'uva sul capo, due figure maschili sedute, forse *Saturno* ed *Ercole* e un personaggio illeggibile, forse *Apollo*, simbolicamente contrapposto a Bacco. Sulla retro-facciata tra le arcate si notano altri monocromi con figure sdraiate (una con un ramo d'alloro, forse *Vittorie*), teste nelle chiavi d'arco e, infine, nei peducci, quattro eleganti figure maschili e femminili, caratterizzate da ampie terminazioni vegetali simili ad ali. Le prime sembrano avere un piglio ritrattistico. (A. P.)

Se la facciata dispiega figurazioni monocrome di carattere profano, le due lunette del sottoportico illustrano composizioni sacre policrome: una *Resurrezione di Cristo* e un *San Michele Arcangelo che debella il Demonio*. Nel complesso la cultura di questi affreschi sembra rivelare ancora riferimenti cinquecenteschi. La *Resurrezione*, ad esempio, nel soldato vestito di verde in basso a sinistra, richiama l'analoga figura dello stendardo urbinato, con lo stesso soggetto, dipinto da Tiziano nel 1542-1544, opera particolarmente apprezzata in ambiente padovano, se Domenico Campagnola e Stefano Dall'Arzere su di essa montano numerosi esempi di *Resurrezione*. Inoltre, la volumetria espansa dei corpi

e soprattutto le movenze del *San Michele* che si libra nell'aria rivelerebbero nell'esecutore anche l'assorbimento della cultura michelangiotesca di Zelotti, presente, tra l'altro, nel vicino Palazzo Mocenigo. Sarà allora da valutare se la scelta di raffigurare l'Arcangelo Michele possa implicare un rapporto con il cognome dei primi proprietari, che le ricerche di Simone Fatuzzo hanno identificato con i fratelli Fantino (1511-1583) e Alvise (1509-1576) Michiel, dai quali il palazzo sarebbe passato in eredità ai Contarini. Gli affreschi, che pure rivelano tracce di evidenti rimaneggiamenti, potrebbero allora risalire agli anni sessanta-ottanta del Cinquecento.

All'interno, oltre ai due portali in pietra con lesene scanalate e festoni, si conservano ancora alcuni soffitti lignei rinascimentali, ornati nell'atrio e nell'aula magna da due intagliati da cui pendeva il lampadario, risalenti al periodo della costruzione del palazzo (1558-1560). Lo stile e la tipologia dei mascheroni, influenzati dalla cultura bellifontiana, trovano dei paralleli con quelli del coro ligneo di Santa Giustina, iniziato nel 1558 e intagliato da Riccardo Taurino e dai fratelli Marchesi, marangoni di Palladio. (G. P.) 141



6. Palazzo Mocenigo, Belloni Battaglia,  
 casa della studentessa Lina Meneghetti  
 di Simone Fatuzzo, Alessandra Pattanaro,  
 Giulio Pietrobelli, Elena Svalduz

Situato tra via Sant'Eufemia e via Falloppio, Palazzo Mocenigo consiste in un complesso edilizio articolato in corpi di fabbrica progressivamente trasformati a partire dal XVI secolo con giardino retrostante annesso. Un cortile interno, cui si accede da via Sant'Eufemia attraverso un portale bugnato, costituisce l'elemento di raccordo tra le due principali unità: l'una a sud-est presenta impianto tripartito con salone passante sia al piano terra che al piano nobile; l'altra a nord-ovest, d'impianto irregolare, si sviluppa a «L» estendendosi tra la strada e la piazzetta Ippolito Nievo, verso la residenza per professori progettata nel 1953 da Daniele Calabi nel lotto adiacente a nord. La parte meridionale del complesso, collegata al nucleo storico tramite un passaggio coperto, è occupata dall'ala denominata «Brunetta» che si sviluppa a quattro piani su *pilotis* e presenta una copertura piana. Appartenuto ai Mocenigo, patrizi veneziani del ramo «dalle zogie» o «dalle perle», passato poi ai Belloni Battaglia, il Palazzo è noto per essere divenuto nel secondo dopoguerra sede del Collegio universitario femminile, dedicato alla memoria di Lina Meneghetti, la sfortunata figlia adolescente del professore Egidio, deceduta insieme alla madre sotto le bombe nel 1943. Dopo essere passato in gestione all'Esu di Padova (Azienda regionale per il diritto allo studio universitario), il complesso è stato chiuso al pubblico a seguito dei danni provocati dal terremoto del 2012. Data al 1955 l'acquisizione di un primo blocco a sud («ex Fabbro») da parte dell'Università, che ne promuove la ristrutturazione e l'ampliamento tramite il nuovo dormitorio progettato da Giulio Brunetta. Cinque anni più tardi, l'Università acquista l'ala a nord («ex Rova»), che porta a centoventi posti la capacità ricettiva della «Casa», su progetto firmato ancora da Giulio Brunetta e approvato nel 1962. Come nel Collegio Morgagni, il principio che muove la ristrutturazione del complesso è quello di un semplice accostamento della nuova strut-

tura, destinata a contenere la maggior parte delle camere, al palazzo storico con funzioni di rappresentanza e accoglienza. La dimora nobile sarà comunque trasformata non solo a mezzo nuovi arredi e attrezzature per lo studio e il tempo libero, ma anche attraverso un'infinita quantità di aggiustamenti, tamponature e corridoi interni di collegamento. È possibile ricostruire l'intera sequenza delle operazioni edilizie realizzate nel secondo Novecento grazie alle tavole di progetto, conservate nell'Archivio storico universitario, alle relazioni e ai contributi editoriali pubblicati dall'instancabile ingegnere. Questa campagna di lavori, che più di ogni altra inciderà sulle strutture, conclude di fatto il lungo processo, iniziato nel XVI secolo, di trasformazione di manufatti e spazi collocati nei pressi del ponte di Santa Sofia. Resa appetibile dalla prossimità del collegamento via acqua con Venezia (un canale del fiume Brenta, interrato nel 1883, scorreva lungo le attuali vie Morgagni e Falloppio) e dall'ampia disponibilità di spazi verdi, l'area conta un buon numero di proprietari di immobili provenienti, come i Mocenigo, dalla Dominante. Il primo corpo di fabbrica fu acquistato da Alvise Mocenigo nel 1529: si trattava di un complesso dalla configurazione articolata, con vari manufatti e spazi verdi. Sul sito dell'attuale corpo settentrionale insistevano i resti della chiesa paleocristiana di Sant'Eufemia, cui i documenti cinquecenteschi alludono («chiusa»), forse ancora oggi riconoscibili nel piano interrato del palazzo. Fu il figlio di Alvise, Antonio, intorno al 1544 a operare una prima consistente ristrutturazione dei manufatti, realizzata dal proto Agostino Righetti. Nel 1552 Antonio prese a livello dalla famiglia Diedo anche un secondo immobile adiacente al primo, acquistato definitivamente due anni dopo, una volta ottenuta il 28 agosto 1552 dal Consiglio civico di Padova «licenza» di occupare un tratto di terreno posto fra la strada pubblica e l'orto della sua casa in contrada di Sant'Eufemia. Nel suo assetto tardo cinquecentesco l'edificio ci viene descritto nell'atto di vendita datato 1619 con cui i Mocenigo cedevano l'intero complesso a Vincenzo Belloni: si tratta di una «casa da statio» in contrada di Santa Sofia, divisa in due abitazioni «mediante la terrazza che conduce da loco a loco». A progettare la connessione tra i due corpi, separatamente disposti in profondità e allungati a partire dal «portego» verso il giardino retrostante, e poi uniti con asse di sviluppo trasversale alle diverse proprietà, sarebbe stato Andrea Palladio, tra gli anni cinquanta e sessanta del Cinquecento, per Leonardo Mocenigo, figlio di Antonio. (E. S.)

Il dossier di lettere e schizzi esaminato da Donata Battilotti, contenente alcuni disegni allegati alla corrispondenza fra Leonardo e il ta-

gliapietra padovano Antonio Milanino nel 1562 raffiguranti il modello per alcune colonne doriche e il tracciato del giardino ornamentale, consente per la studiosa una rilettura dell'intervento palladiano nella residenza Mocenigo. I lavori iniziati negli anni quaranta vengono dunque proseguiti tra 1560 e 1564 sotto la supervisione di Palladio. Le successive manomissioni non consentono tuttavia di rintracciare gli esiti concreti dell'intervento palladiano. Per lo stesso Leonardo, l'architetto progetterà due ville, oggi non più esistenti: una nel Trevigiano, l'altra presso Dolo «sopra la Brenta». Progetti ambiziosi, poi ridimensionati a causa di problemi economici, che influiranno anche sugli altri cantieri. Nella «condizione di decima» presentata al fisco veneziano nel 1566, Leonardo Mocenigo dichiara di possedere un'abitazione in contrada di Santa Sofia, composta da due corpi di fabbrica: da un lato la casa «per uso», dall'altro la casa da stazio data in affitto e allora abitata da Gian Vincenzo Pinelli erudito e studioso d'antichità.

I Mocenigo rimasero proprietari della «casa grande con corte et horto et chiesiola», descritta negli estimi del 1615, fino al 1619 quando, come ricordato sopra, fu ceduta ai Belloni, famiglia cittadina veneziana (aggregata al patriziato lagunare nel 1647), che promosse una nuova campagna di lavori e di ridecorazione interna, in parallelo probabilmente alla costruzione del palazzo veneziano, sul Canal Grande a San Stae, attribuito a Baldassarre Longhena. Nel 1673, quando la linea maschile dei Belloni si estinse, il palazzo passò ai Battagia, altra famiglia patrizia veneziana. Nell'occasione fu stilata una dettagliata perizia dell'edificio che permette di visualizzare la grande dimora dopo la ristrutturazione promossa dai precedenti proprietari: tre appartamenti sovrapposti, costituiti ognuno da numerose sale distribuite nelle due ali del palazzo e collegate da tre gallerie, tutte coperte di travature lignee o da volte affrescate, dotate di camini marmorei. Tre scale servivano i piani, quella a tenaglia dell'ala sud, e due scale a «bovolo», cioè a chiocciola, nell'ala nord, una ancora esistente nella torretta che svetta sui tetti del palazzo, l'altra demolita probabilmente nel XIX secolo per essere sostituita dall'attuale scala a rampe diritte in un vano adiacente. Tra Settecento e Ottocento il complesso fu ulteriormente trasformato e frazionato per esigenze di locazione, che non ne mutarono la struttura, se si eccettua l'edificazione della corte un tempo scoperta situata all'angolo nord-occidentale. Nel 1883 una parte del giardino fu espropriato per l'interramento del canale e la creazione della via Falloppio, con la conseguente perdita degli accessi e approdi lungo la «riviera». Quando è acquistato dall'Ateneo patavino, l'unità del complesso si è

ormai allentata. Nella delibera del Consiglio d'amministrazione, che nel 1954 valuta positivamente l'acquisto, appaiono decisive le considerazioni in merito all'ubicazione, compresa tra le cliniche e il quartiere universitario di Santa Sofia. In costante crescita e disciplinata da un regolamento circa l'uso degli spazi della «Casa», la comunità universitaria femminile, già oggetto di un'attenta riflessione avviata nel 1940 dall'allora rettore Carlo Anti con il suo architetto di fiducia Gio Ponti a favore di una propria collocazione, trovava così una sede adeguata. Certamente migliore di quella individuata nell'immediato dopoguerra (1947) presso i locali del circolo «Bonservizi». Negli anni sessanta del Novecento l'architettura di Brunetta, infine, sembra particolarmente adatta, nella sua modernità, a rispondere al nuovo ruolo della donna rapidamente allineata «in tutti quei campi» fino ad allora riservati agli uomini. (S. F.)

Per quanto riguarda gli aspetti della decorazione, il palazzo ospita una serie interessante di affreschi del XVI e del XVII secolo. Sul soffitto di una sala al pianoterra si trovavano tre tavole di Stefano Dall'Arzere, portate ai Musei civici nel 1981 e ora esposte nella Sala di Romanino (per alcune foto con le tavole ancora *in situ*: Venezia, Fondazione Cini, Fondo topografico, Padova, Casa dello studente, già Palazzo Mocenigo). L'attribuzione a Stefano proposta da Lucio Grossato è ormai condivisa e così pure la cronologia alla metà del secolo, in relazione cioè alla prima fase di costruzione dell'edificio da parte di Antonio Mocenigo, che risulta così il più probabile committente del set: ca. 1550 secondo Lucco; per Saccomani «anticipata di qualche tempo [rispetto al 1550]» e poi «di qualche anno successive [al 1543]»; ca. 1545 per Mancini, «circa un lustro dopo [il 1541]» per Pattanaro, ca. 1551 per Pietrobelli. Nei tre tondi sembrano avvistarsi soluzioni approntate da Giuseppe Porta Salviati nelle ante d'organo di Santo Spirito in Isola assestabili nella seconda metà del quinto decennio, mentre una cronologia un po' più attardata è documentata per la *Resurrezione* per l'altare De Lazara nella basilica del Santo, dipinta da Stefano tra il marzo e il novembre del 1552. Alla pala il pittore lavorò in contemporanea con i lapicidi Francesco e Antonio Milanino che scolpirono l'altare, oggi perduto. Stefano e i Milanino collaborarono in più occasioni e questi ultimi dovevano essere artisti di fiducia in casa Mocenigo dove Antonio è attestato già il 2 settembre 1552, e ancora nel 1562 come corrispondente di Leonardo, in relazione al cantiere in corso nel palazzo. Se non si conosce l'assetto originario dei dipinti, poiché il soffitto attuale della sala risulta rimaneggiato – comunque inseriti nel canonico sistema

a «cassette ritmiche», per cui Mancini ha ipotizzato la perdita di due tavole ovali –, di recente Pattanaro ha indagato il loro misterioso simbolismo riconoscendo nei dipinti oblunghi l'*Allegoria della Temperanza* e l'*Allegoria della Fortezza* e, nel tondo, *Siface condotto dalle truppe* cioè la *Continenza di Scipione*. (A. P.)

È il forte interesse letterario e antiquariale delle tre opere a collocarle in una temperie culturale precedente rispetto agli affreschi di Giovanni Battista Zelotti nella sala adiacente. Questi già esibiscono un classicismo che bene si raccorda con i ritmi più distesi e con la monumentalità delle architetture palladiane. Inizialmente datata al 1563-1564, quando il pittore era impegnato nel cantiere della libreria dell'abbazia di Praglia, la realizzazione degli affreschi è stata anticipata di alcuni anni, intorno al 1558. Riguardo l'attribuzione, nel Settecento Rossetti riconosceva la «maniera di Paolo», finché Arslan non fece il nome dello Zelotti. A seguire, la Crosato pensò a un intervento di Domenico Brusasorci, ma gli studiosi successivi tornarono alla più corretta paternità dello Zelotti confrontando le figurazioni con i cicli di Villa Godi a Lonedo Vicentino e di Villa Roberti a Brugine. Le pareti sono scandite illusionisticamente da colonne scanalate con capitelli ionici che inquadrano nicchie con le figure in finto bronzo di *Apollo* e *Mercurio* e grandi riquadri con *cartouches*, panoplie, figure femminili allegoriche semi-sdraiate e figure maschili distese. Come già rilevato da Grossato e dalla Zava Boccazzi, il *Mercurio* riflette la posa dell'*Angelo annunciante* (ca. 1558) delle ante d'organo della chiesa padovana di Santa Maria della Misericordia, oggi ai Musei civici, mentre si può aggiungere che l'*Apollo* sembra seguire ancora le suggestioni della statua bronzea (1541-1546) di Jacopo Sansovino della Loggetta del campanile di San Marco.

143

Sopra le raffigurazioni di Mercurio e di Apollo compaiono scenette con episodi avvicinabili alle due divinità, *Mercurio uccide Argo* e *Il supplizio di Marsia*, mentre ai lati della porta sono *Perseo e Andromeda* e *Apollo e Dafne*. Si vuole aggiungere ora che le scene di piccolo formato al centro delle pareti rimandano a temi legati al tradimento nella storia antica: la scena in cui un gruppo di personaggi pugnala un uomo a terra sembra illustrare il tradimento per eccellenza, quello di Bruto e dei congiurati che si scagliano contro Giulio Cesare; così, la scena di decapitazione collettiva ordinata da un comandante potrebbe essere quella avvenuta a *Teanum* e a *Cales* nel 211 a.C. e narrata da Tito Livio (XXVI, 15). I Capuani, prima alleati dei Romani, ruppero l'alleanza e si associarono ai Cartaginesi. I Romani, assediata la città, misero in atto una punizione esemplare: il console Fulvio Flacco fece decapitare de-

144

145 cine di senatori ribelli. Simbolicamente, storie antiche legate al tradimento e alla fedeltà sono tipiche degli affreschi nelle ville venete del Cinquecento, tanto da essere interpretate dalla critica come rivendicazioni politiche, ora palesi ora velate, delle famiglie patrizie nei confronti della Dominante.

Nella sala di Zelotti è presente anche il busto in terracotta di Lina Meneghetti a opera di Amleto Sartori tratto dal ritratto in cera dello stesso autore.

Le giocose grottesche della scala, attribuite da Fiocco, da Muraro, da Crosato e da Saccomani a Eliodoro Forbicini, specialista in questa tipologia decorativa, sono state assegnate allo Zelotti dalla Brugnolo Meloncelli, ma quest'ultima idea non pare del tutto convincente.

La decorazione del salone del piano nobile, attribuita a Benedetto Caliari, riflette le tipologie e lo stile veronesiano, ma le lacune, l'abrasione della superficie e la pesantezza dei ritocchi e delle integrazioni non permettono un'analisi sicura. Le quattro scene principali narrano le imprese di Giasone e degli Argonauti, *Esone incita Giasone all'impresa*, *Giasone conquista il vello d'oro*, *Giasone e Creusa*, *Eeta fa inseguire gli Argonauti*, mentre nelle nicchie compaiono *Bacco*, *Flora*, *l'Abbondanza* (?) e una figura non identificabile.

La successiva campagna decorativa, risalente alla metà del XVII secolo (1650-1651/1652), fu voluta dai Belloni e si concentrò in particolare nell'ala nord dell'edificio. Il principale pittore attivo, il fiammingo Daniel van den Dyck, prima identificato su base stilistica, è ora accertato su base documentaria grazie ai contributi di Mancini. La commissione a van den Dyck si deve probabilmente alla conoscenza tra Bartolomeo Belloni e Benedetto Selvatico, i quali erano in rapporti d'affari già da alcuni anni, poiché il pittore nel 1648-1649 aveva dipinto alcune tele per la villa di Benedetto a Battaglia. Per l'arredo del Palazzo Belloni lavora anche Pietro Ricchi che dipinge la *Sommersione del faraone* per il soffitto ligneo di una stanza all'ultimo piano. La documentazione attesta l'intervento pittorico dell'altrimenti ignoto Giovanni Battista Accolla, al quale si assegnano figurazioni marginali, come le grottesche sulle volte dell'atrio e le quadrature. Le prime decorazioni del XVII secolo che si incontrano sono quelle delle volte dell'atrio dove putti a monocromo sostengono dei *cartouches* con grottesche popolate da sirene a doppia coda e pipistrelli. Da lì si passa alla Sala di Giove, il cui soffitto è orchestrato da una potente macchina illusionistica prospettica che inquadra al centro il re dell'Olimpo seduto sulle nubi con l'aquila che stringe nel becco una folgore. Nelle lunette alle pareti compaio-

no le personificazioni delle *Stagioni*. Nel grande salone la volta è aperta illusionisticamente con tre aperture verso il cielo, mentre le pareti simulano degli arazzi appesi. La grande scena sommitale accoglie il *Convitto di Peleo e Teti*, mentre le due scene ai lati illustrano il *Giudizio di Paride* e *Il rapimento di Elena*. Negli arazzi, scene frammentarie non meglio identificate mostrano una *Scena di caccia e di lotta*, la *Preghiera a un idolo*, una *Scena di forgiatura* (la *Fucina di Vulcano?*) e quella di una figura femminile dispensatrice. Ancora da riconoscere le storie raccontate nelle lunette monocrome.

La chiesetta, la cui decorazione purtroppo risulta pesantemente danneggiata, è pregevole per l'effetto coloristico delle macchie color amaranto dell'*Adorazione dei pastori* incorniciata da grandi figure in stucco ad altorilievo. Proseguendo l'esplorazione del palazzo si incontrano altre stanze e gallerie decorate ad affresco con simili figurazioni illusionistiche e ornamentali.

Gli affreschi, visti ancora da Rossetti (1765) e da Moschini (1817), poi scialbati, sono stati riscoperti in occasione del restauro della Soprintendenza nel 1956. Le pitture di Zelotti al pianoterra sono state restaurate di recente (2004). (G. P.)



### III. Gli edifici esterni

#### 1. Villa e parco Revedin Bolasco di Cristina Busatto, Raffaele Cavalli, Chiara Marin, Andrea Tomezzoli

Donato all'Università di Padova il 10 marzo 1967 dalla contessa Renata Mazza, vedova Bolasco, il complesso Revedin Bolasco – così come si presenta nella sua *facies* attuale – è l'esito di una campagna costruttiva risalente agli anni centrali dell'Ottocento, la quale vede protagonisti Giovanni Battista Meduna (1800-1886), architetto celebre per la ristrutturazione del Teatro La Fenice a Venezia, e il conte Francesco Revedin (1811-1869), di origini ferraresi, podestà e primo sindaco di Castelfranco nel 1866. Le vicende del sito (ben presto chiamato «il Paradiso») sono però assai più lunghe e complesse, a partire dal XV secolo, e hanno visto susseguirsi interventi di architetti come Vincenzo Scamozzi e Francesco Maria Preti su commissione della famiglia Cornaro. A testimonianza parziale di questa ricca stratificazione rimangono le statue tardo seicentesche e alcune strutture poi inglobate nel giardino ottocentesco.

#### *La Villa* (C. M. - A. T.)

Per la ricostruzione delle vicende costruttive della villa padronale occorre rifarsi alle testimonianze raccolte da Bordignon Favero nel 1958, oltre a pochi altri documenti conservati negli archivi regionali, nell'attesa che il nucleo più consistente dell'altrimenti disperso Archivio Revedin-Rinaldi-Bolasco torni consultabile.

Il primo contatto di Francesco Revedin con Meduna risale all'inverno 1851-1852: insoddisfatto delle proposte avanzate dai locali ingegneri Luigi Benini (la prima nel 1818 su commissione del padre di Francesco, Antonio Revedin, a dieci anni dall'acquisto dei terreni del «Para-

diso»; la seconda nel 1845, dietro diretto incarico del nostro) e Francesco Bomben (parimenti risalente al 1845), il conte si rivolge al più celebre architetto veneziano, forse su consiglio del ricco possidente Valentino Comello, di cui ha sposato la giovane figlia Teresa poco più di un anno prima. Dopo una serie di confronti verbali, il 27 gennaio 1852 Meduna invia quindi una prima proposta progettuale corredata dalla «planimetria dei fabbricati esistenti da ridursi, e dei nuovi da erigersi»: da intendersi, questi ultimi, come l'insieme di «granai, cantina, tinazziera, sottoportici» a tramontana «più all'angolo una torretta che servirà per abitazione al giardiniere»; da «ridursi» invece «l'attuale stabile ove esistono le cantine e granai», che il conte vuole destinare a «scuderia per 26 cavalli, rimessa, tezza, stanzini per i cocchieri». Più incerta  
 146 permane l'origine del palazzo residenziale, il quale, come evidenziato per primo da Cecchetto, ricalca una serie di fabbricati rilevati in parte già dalla mappa napoleonica del 1809-1810 e poi da quella austriaca del 1838: anche la corrispondenza tra conte e architetto sembra confermare come nell'edificio dominicale Meduna impieghi strutture preesistenti, i cui volumi e articolazioni impattano sul nuovo complesso.

Scorrendo il *Regesto* della corrispondenza redatto da Favero, a dettar legge nelle scelte esecutive risulta essere il principio della «regolarità dei prospetti»: l'architetto propone soluzioni «semplici», in linea con i *desiderata* di Revedin, ma nell'insieme capaci di un effetto grandioso e «movimentato». Il riferimento è ovviamente all'articolazione del fronte strada, dove le distinte funzioni dei corpi di fabbrica sono rimarcate dall'impiego di stili diversi: tardo neoclassico il prospetto padronale, con aperture simmetriche a interassi regolari, armoniosamente scandito in cinque settori mediante paraste modanate sormontate da elementi acroteriali ispirati a quell'architettura «lombardesca», recentemente codificata dal marchese Pietro Selvatico; «gotico veneziano» il corpo occidentale, il quale, collegato alle funzioni di servizio poste all'interno della corte (magazzini e granai), risulta connotato da una serie di elementi a traforo direttamente derivati dal Palazzo Ducale di Venezia.

Nel vano d'accesso, che funge da snodo tra le ali destinate al soggiorno invernale ed estivo, la soddisfazione delle istanze funzionali non esclude l'innesto di dettagli decorativi di spiccata valenza metaforica: i sette pilastri eptagonali del vano risultano infatti ornati da una sequenza di sette variegati inserti marmorei in forma trapezoidale, che, in dimensioni maggiorate, ritornano sul soffitto creando un vivace contrappunto cromatico all'altrimenti sobria decorazione, tutta giocata sui tenui toni del crema. Sette raffinati rosoni in stucco bianco arricchiscono gli angoli

della cornice più esterna, mentre il più elaborato decoro centrale, variando il disegno del motivo floreale, propone quella «varietà pittorresca», che già i più attenti osservatori avrebbero potuto cogliere osservando le colonnine delle balconate in facciata, arricchite da elementi a fiore riconducibili a differenti specie, e che sarà adottata poi nel sontuoso scalone d'accesso ai piani superiori – la parte più «importante e dispendiosa» di un fabbricato, come specificava ancora Meduna. 147

Il principio della «varietà» caratterizza anche gli ambienti di rappresentanza tanto a piano terra quanto nel piano nobile, ciascuno connotato da un'impronta originale ma nell'insieme coerente. L'infilata di sale a piano terra, oggi aperte ai visitatori, presenta il medesimo impianto decorativo con uno zoccolo a finto marmo, da cui si sviluppano pareti sobriamente decorate. Fanno eccezione la cosiddetta Sala del Biliardo, che finge una tappezzeria sui toni del rosa, la cosiddetta Stanza da ricevere («Salottino ocra», secondo la denominazione adottata dagli ultimi proprietari Bolasco Piccinelli), che riprende il motivo della finta tappezzeria ma con motivo damascato, e l'ambiente a sud delle cucine, un tempo impiegato come Sala da pranzo, dove figurano quattro nature morte intervallate da lesene con festoni fioriti, attribuite al pittore coneglianese Giacomo Casa (1823-1887), artista già sodale di Meduna nel Teatro La Fenice. Collegati mediante porte intagliate in ciliegio con maniglie in vetro di Murano – i cui colori seguivano una precisa codifica sull'accessibilità o meno delle stanze –, gli ambienti incantano quindi con le differenti soluzioni adottate per i soffitti: il motivo del rosone centrale attorniato da finte cornici in stucco e oro spazia dai raffinati intrecci della Sala da pranzo e del contiguo ambiente sulla facciata occidentale, cosiddetta Sala da Musica (poi «Sala del telefono»), agli inserti di trofei monocromi con strumenti musicali della corrispettiva Sala del pianoforte («Salottino d'estate») rivolta verso il giardino, o ancora il ricco cassettonato dell'ambiente confinante con il Salone delle feste, un tempo adibito a stanza da fumo («Salottino impero»), fino alla sontuosa decorazione della citata Stanza da ricevere, con una balaustra aurea, simulante negli angoli balconcini con vasi di fiori, al di sopra della quale si apre un oculo che sfonda la superficie murale. 148

Ma il vero e proprio fulcro della villa è il Salone delle feste: affacciato direttamente sul parco, il vasto ambiente si estende in doppia altezza e presenta la decorazione più ricca dell'intero complesso. In perfetta consonanza con l'utilizzo della sala, l'apparato ornamentale amplia illusionisticamente lo spazio reale e lo popola di personaggi in costume dai rimandi neosettecenteschi, ritratti in micro-vicende dal sapore 149-150

aneddotico, in un efficace gioco di rimandi tra vita reale e finzione pittorica, come dovette apparire agli ospiti di casa Revedin fin dalla grande festa del 26 aprile 1865. Alzando gli occhi al soffitto, il loro sguardo sarà stato attirato dal cielo iridato, aperto oltre una finta balaustra e presidiato dalle personificazioni allegoriche della Musica e delle Ore, veri numi tutelari. A dar forma a questo universo fu chiamato ancora Giacomo Casa, forte della ricordata esperienza nel campo della decorazione teatrale e al quale spetta certo anche il coordinamento degli altri artisti intervenuti nella villa.

Meritano infatti di essere richiamati all'attenzione anche gli ambienti del piano nobile, non ancora accessibili ai visitatori: il grande salone passante, con affaccio sul giardino e sulla corte interna, dalle pareti decorate a finte specchiature marmoree nei toni del terra e del blu; o il più stretto corridoio posto a sud dello scalone, le cui pareti sono scandite da lesene con capitelli arricchiti da elementi floreali, mentre sul soffitto campeggiano rosoni in stucco assimilabili a quelli dell'ingresso al pianterreno; la camera da letto padronale, che si sviluppa al di sopra della Sala del Biliardo, di cui riprende il motivo decorativo virandolo in azzurro; e ancora la splendida Sala degli Armeroni («Salotto d'inverno»), con raffinate decorazioni a girali vegetali stilizzati.

Un ricco, variegato patrimonio – a lungo dimenticato fino al merito, recente restauro – rende Villa Revedin Bolasco uno dei più interessanti esempi di pittura di villa dell'Ottocento veneto. Al pari del rimanente prezioso repertorio ornamentale del complesso (tendaggi in stile floreale, lampadari e specchi dorati, poltrone, divani e altri mobili d'epoca, squisite ringhiere in ferro battuto) richiede, oggi, di essere ulteriormente studiato per garantirne una corretta conservazione e un'adeguata valorizzazione.

### *Il giardino storico* (C. B. - R. C.)

In una giornata di sole autunnale, dalle finestre del Salone delle feste di Villa Revedin Bolasco, si offre in tutta la sua bellezza uno scorcio del giardino storico con la Serra ispano-moresca che sembra fungere da  
151-152 quinta alla superficie del lago ancora costellata dalle ninfee.

Si tratta solo di una delle tante prospettive che possono essere ammirate spostandosi all'interno del giardino storico, lungo i serpeggianti percorsi che, partendo dalla villa e seguendo il sinuoso profilo del lago, portano il visitatore a incontrare le architetture significative del compendio: la Torre belvedere con tetto a pagoda, la casa Rebellato con annessa la seicentesca Torre colombara occidentale, la Cavallerizza con la

corona di statue di Orazio Marinali (1643-1720) e della sua bottega, gli imponenti pilastri con le statue dei due cavalli che ancora oggi marciano la via che dalla villa si inoltrava nella campagna verso le colline di Asolo, la Torre colombara orientale con il ritrovato affresco – testimonianza dell'antico «Paradiso» della famiglia Cornaro – , la Cavana per il ricovero delle barche e la Serra ispano-moresca. 153 154

Le architetture sono anche tra i soggetti principali dei coni visuali che i progettisti, succedutisi nei lavori di realizzazione del giardino – Giambattista Meduna, Francesco Bagnara, Marc Guignon e soprattutto Antonio Caregaro Negrin – hanno creato grazie alla sapiente progettazione dei profili della superficie e alla opportuna collocazione della vegetazione del giardino, componente questa essenziale dello «stile paesista» così come definito dallo stesso Caregaro Negrin. Egli, infatti, dava grande peso agli elementi vegetali nella caratterizzazione di tale stile: «gli alberi e gli arboscelli sono gli elementi artistici più importanti dei giardini; incorniciano la casa; decorano i piazzali, le strade, i tappeti verdi, i belvedere; giovano a nascondere le brutture interne od esterne della villa; procurano ombre deliziose; formano le quinte dei coni visuali riferiti ai diversi punti di vista». Con i suoi 7,62 ettari di superficie, occupata da 2,27 ettari di aree a prato, 2,32 ettari di aree alberate, 0,5 ettari di sentieri e 1,5 ettari di area lacustre, il giardino storico di Villa Revedin Bolasco risponde appieno ai dettami di tale gusto «che ha per iscopo di cogliere le bellezze naturali e di farle valere imitandole».

Gli alberi sono i principali protagonisti dello stile paesista e nel giardino di Villa Revedin Bolasco ve ne sono più di mille, di specie e di età diverse. Per quanto riguarda l'epoca, si va da alcuni alberi antecedenti la realizzazione del giardino, a quelli coevi alla sua costituzione, fino a quelli più recenti, messi a dimora nel corso dell'ultimo restauro (2012-2015), con una variegata presenza di classi di età. In merito alle specie, queste cambiano, procedendo dalla villa alla Cavallerizza, da quelle esotiche, con esemplari di notevoli dimensioni, destinati a impressionare gli ospiti che uscendo dalla villa si affacciavano al giardino, alle specie autoctone, specialmente sul lato nord, una sorta di raccordo naturale con la vegetazione della campagna che si allungava a settentrione: questa soluzione era garanzia del mantenimento di un cono visuale particolarmente apprezzabile, quello del Monte Grappa visibile da chi navigava sul lago (almeno prima della costruzione del moderno complesso ospedaliero).

La preziosità dell'apparato arboreo del giardino è corroborata dal fatto che ben dieci tra alberi e gruppi arborei sono inclusi, per le loro

155 peculiarità botaniche, nell'Elenco nazionale degli alberi monumentali del Mipaaf e tra questi la grande farnia, la quale con i suoi duecentocinquantaquattro anni è una silenziosa testimone privilegiata delle vicende che si sono succedute nel corso degli anni.

La componente arborea del giardino storico, se da un lato costituisce l'essenza del valore scenico della struttura, dall'altro ne rappresenta anche la parte più delicata e per certi versi più fragile. Si tratta, infatti, di un'entità viva, caratterizzata da cicli biologici tipici degli alberi, certamente di lunga durata, ma comunque finiti, sui quali i criteri di gestione del giardino hanno grande influenza per garantirne la perpetuazione della struttura vegetale. A questo riguardo vale ricordare una frase del professor Lucio Susmel, pioniere dell'ecologia forestale all'Università di Padova e autore del piano culturale del giardino nel 1990: «L'eredità culturale, naturalistica, monumentale ed estetica, che esso [il giardino] serba e trasmette, va raccolta con la devozione che può essere destata da un raro documento di civiltà». Un'affermazione, questa, che trova riscontro in quanto sancito dalla Carta di Firenze redatta dal Comitato internazionale dei giardini storici: «Un giardino storico manifesta tutti i requisiti per essere considerato un monumento, ossia una composizione architettonica vegetale che dal punto di vista storico o artistico presenta un interesse pubblico e come tale deve essere salvaguardato, tenendo conto che si tratta di un monumento vivente».

È quindi chiaro che la gestione del giardino storico di Villa Revedin Bolasco debba essere attentamente modulata in funzione delle sue peculiarità e delle sue fragilità in modo da preservarne nel tempo la sostanza di cui è composto e il messaggio culturale che esso ci trasmette.

## 2. Osservatorio astrofisico di Asiago di Giuliana Tomasella e Stefano Zaggia

Il progetto per la costruzione dell'Osservatorio fu affidato all'ingegnere e architetto Daniele Calabi (1906-1964) con incarico diretto dell'Ufficio tecnico dell'Università. L'inclusione del nuovo edificio destinato a potenziare le possibilità di ricerca astronomica fu presa al termine di una trattativa tra il direttore dell'Osservatorio, Giovanni Silva, le autorità ministeriali e, infine, con il rettore Carlo Anti in relazione al programma d'interventi da attuare nell'ambito del quarto Consorzio per lo sviluppo edilizio della Regia Università di Padova. Le difficoltà operative iniziali nascevano anche dal fatto che dal 1923 l'Osservatorio aveva assunto un assetto amministrativo autonomo rispetto all'Ateneo. Tuttavia, l'accordo raggiunto prevedeva una ripartizione della spesa: il costo della strumentazione sarebbe stato sostenuto dall'Osservatorio, mentre la realizzazione dell'edificio sarebbe entrata a far parte del finanziamento destinato al Consorzio. Fu quindi scelto il luogo in cui collocare il nuovo complesso: l'altopiano di Asiago in località Pennar, zona isolata che assicurava le migliori condizioni meteorologiche. Le richieste progettuali prevedevano quindi la realizzazione di un blocco edilizio per ospitare il nuovo grande strumento, il telescopio riflettore in costruzione presso le Officine Galileo di Firenze, un fabbricato con uffici e abitazioni per gli astronomi, la casa del custode (che si prevedeva di realizzare in una seconda fase).

Del progetto predisposto da Calabi si contano due versioni che si differenziano solo per alcuni particolari. La disposizione dei volumi fu comunque individuata sin dal primo elaborato: un corpo a pianta circolare con cupola apribile, per le osservazioni, e un secondo blocco edilizio semicircolare (a *crescent*) in posizione più bassa. La scelta deriva sicuramente dall'attento studio del sito: una dolce collina fuori dell'abitato di Asiago sul cui punto più alto, circa a 1045 metri sul livello del mare, è posta la cupola di osservazione, mentre gli ambienti di servizio sono disposti a una quota di qualche metro inferiore seguendo le curve di livello del pendio.

La geometrica disposizione dei corpi architettonici deriva da una ideale circonferenza sul cui centro è collocata la torre d'osservazione, mentre l'edificio a *crescent* con le abitazioni segue il perimetro. Degli elaborati prodotti da Calabi nel corso della progettazione particolare significato assumono gli scatti fotografici dedicati ai modelli disposti secondo combinazioni alternative. Nelle diverse immagini il cilindro e il corpo a semiluna si dispongono secondo diverse angolature e illuminazioni, quasi ricercando quell'essenzialità e purezza di forme che possiamo collegare alle parole enunciate da Le Corbusier pochi anni prima: «i nostri occhi sono fatti per vedere le forme nella luce: le ombre e la luce rivelano le forme: i cubi, i coni, le sfere, i cilindri o le piramidi sono le grandi forme primarie che la luce esalta; l'immagine ci appare netta e tangibile senza ambiguità». Tuttavia, nella concretezza del contesto paesaggistico in cui fu collocato, il complesso dell'Osservatorio non si pone come algido oggetto astratto, ma, in virtù dell'onestà strutturale e dei dettagli materici della pietra del rivestimento, esprime una chiara volontà di radicamento al luogo.

Il primo stralcio di progetto, relativo alla costruzione dell'edificio di osservazione, fu approvato dal Consiglio d'amministrazione dell'Università il 27 luglio del 1936. In questo primo progetto al corpo cilindrico della torre era agganciata un'appendice rettangolare con lungo tetto inclinato destinato a contenere l'atrio e alcuni laboratori. Nel settembre giungeva anche l'approvazione da parte del ministero dei Lavori pubblici che, sulla base delle indicazioni del Genio civile, suggeriva un cambiamento alla pendenza del tetto del corpo aggettante. Queste indicazioni portarono quindi a un cambiamento nella configurazione dell'edificio di osservazione: il profondo corpo in aggetto fu eliminato e sostituito da un'appendice semicircolare che sporge di pochi  
156 metri dal profilo del cilindro della torre di osservazione. Sulla base di questa nuova versione, quindi, fu avviato il cantiere per la costruzione della torre che doveva ospitare il grande telescopio; i lavori furono assegnati alla ditta Dal Sasso di Asiago il 13 ottobre 1936.

Nella versione esecutiva per l'edificio di abitazioni, risalente al dicembre 1937, il portico continuo sul lato interno (a nord-est) viene eliminato e sostituito da cinque porte d'ingresso, mentre nel prospetto esterno è collocata una sequenza di finestre rettangolari, riquadrate da profili in pietra, interrotte in modo asimmetrico da una loggia di nove campate. Il tetto non è più piano, ma sostituito da una falda inclinata. L'interno era suddiviso in cinque settori con sviluppo su due livelli: uno con gli uffici; tre alloggi per gli astronomi, uno per il custode; nel

seminterrato erano posti locali tecnici. La disposizione del corpo di fabbrica, in relazione alla torre d'osservazione, non segue l'allineamento su una ideale circonferenza – come proposto nel primo studio – quanto piuttosto l'effettiva orografia del sito.

157

Una notevole perizia costruttiva è dedicata all'edificazione del fabbricato di osservazione che doveva garantire massima stabilità e favorire l'operatività del grande telescopio, potremo definirlo esso stesso uno «strumento» scientifico, come delineato nella relazione di progetto: «la precisa disposizione delle varie opere, le dimensioni di ciascuna struttura e del complesso di esse, risultano dalle funzioni che questo organismo deve compiere». Particolare cura fu posta alla progettazione di un basamento con struttura metallica rivestita di calcestruzzo, mentre tra la muratura perimetrale e la piattaforma d'osservazione fu prevista un'intercapedine per non interferire con la stabilità dello strumento. Il cilindro di base, poi, venne coperto da una cupola rotante e apribile di 15 metri di diametro realizzata con strutture di acciaio. Tutte le apparecchiature murarie, le scelte dei materiali e le disposizioni costruttive sono studiate per evitare il più possibile vibrazioni o «correnti d'aria ascensionali che per le osservazioni sarebbero dannose». Con i materiali da costruzione disponibili sul luogo e offerti dal Comune di Asiago, fu realizzato il paramento esterno in pietra rosata, sia della torre di osservazione che dell'edificio sussidiario.

156

Terminata la costruzione della torre d'osservazione, mentre era in corso la messa in opera del corpo destinato alle abitazioni degli astronomi e agli uffici, Daniele Calabi, progettista e direttore dei lavori, nell'autunno del 1938 fu estromesso da qualsiasi incarico professionale a causa della promulgazione delle leggi razziali e discriminatorie volute dal regime fascista. In tale drammatica e brutale congiuntura, maturò la decisione di abbandonare il paese presagendo l'impossibilità, non solo di svolgere il proprio lavoro, ma anche di proseguire «la propria vita», come scrisse in una lettera al rettore Anti. Così, nel gennaio del 1939 prese la via del Brasile, stabilendosi a San Paolo.

Il telescopio e la cupola girevole furono costruiti dalle Officine Galileo di Firenze mentre era già in corso la guerra. Il telescopio Galileo misura 122 cm di diametro e possiede due posizioni focali, quella della configurazione Cassegrain posizionata nella parte inferiore e quella della configurazione Newton posizionata nella parte superiore del tubo ottico. Le due posizioni permettono di ottenere due immagini differenti dello stesso oggetto, la prima molto ingrandita e adatta alla spettroscopia, la seconda invece più adatta alla fotometria e alle immagini

159

scientifiche. La montatura equatoriale è di tipo inglese con due pilastri a nord e a sud che sostengono l'asse polare, il tubo del telescopio fuori asse e l'asse della declinazione corto. All'epoca della sua costruzione lo strumento costituiva quanto di più avanzato esistesse in Italia e grazie ad esso la ricerca fu estesa all'astronomia fisica, nei due campi della fotometria e della spettroscopia.

Il 27 maggio 1942 (terzo centenario della morte di Galileo), l'Osservatorio astrofisico veniva ufficialmente inaugurato. In occasione della retorica celebrazione, a cui parteciparono autorità politiche, religiose e accademiche, il nome del progettista venne completamente occultato.

Nel corso del tempo ci fu un aggiornamento costante degli strumenti di acquisizione dei dati al telescopio, e parallelamente di quelli destinati alla riduzione dei dati stessi. Dopo essere stato utilizzato per molti anni per la ricerca scientifica, il telescopio è oggi impiegato soprattutto a fini didattici. Le attrezzature sperimentali utilizzate nel corso del tempo sono state raccolte nell'edificio destinato agli uffici, sede dal 2001 del Museo degli strumenti dell'astronomia, che fa parte del Centro di Ateneo per i Musei. La collezione è divisa in due settori, quello dedicato agli strumenti di acquisizione dei dati e quello per gli

158 strumenti di riduzione.

## Bibliografia ragionata

*L'Università nella città*

Per un primo approccio alla nascita dell'università medievale si rimanda all'agile sintesi di Jacques Le Goff, *Gli intellettuali nel Medioevo*, Mondadori, Milano 1996. Su una disanima del termine «*universitas*», Raffaella Siracusa, *La nozione di «Universitas» nel diritto romano*, Led Edizioni universitarie di Lettere, Economia, Diritto, Milano 2016.

Sul ruolo emergente svolto dagli studi padovani nel XIII e XIV secolo dal punto di vista culturale e scientifico in ambito europeo si rimanda ai saggi di Ronald G. Witt, *L'eccezione italiana. L'intellettuale laico nel Medioevo e l'origine del Rinascimento (800-1300)*, Viella, Roma 2020, e Id., *Sulle tracce degli antichi. Padova, Firenze e l'origine dell'Umanesimo*, Donzelli, Roma 2005.

Per un inquadramento generale della storia dell'Università di Padova si rimanda a *L'Università di Padova. Otto secoli di storia*, a cura di Piero Del Negro, Signum, Padova 2001 e ai volumi *L'Università di Padova nei secoli (1222-1600). Documenti di Storia dell'Ateneo*, a cura di Piero Del Negro e Francesco Piovan, Università degli Studi di Padova, Padova 2017, con particolare attenzione alla parte di Donato Gallo, *Dalle origini dello Studio alla caduta della signoria carrarese (1222-1405)* con documenti trascritti e tradotti. Contributi più specifici per l'approfondimento delle diverse tematiche, qui appena accennate, sono reperibili nella bibliografia del saggio in questo stesso volume *Spazi per la mente: le sedi dell'Università di Padova nel medioevo* e dei saggi seguenti.

Per la prima parte del testo si è fatto riferimento a Lucia Rossetti, *L'Università di Padova. Profilo storico*, Fabbri editore, Milano 1972; Sante Bortolami, *Studenti e città nel primo secolo dello Studio padovano*, in *Studenti, università, città nella storia padovana*, Atti del Convegno (Padova, 6-8 febbraio 1998), a cura di Francesco Piovan e Luciana Sitran Rea, Lint, Trieste 2001, pp. 43-59 e Id., *Per la storia della storiografia comunale: il Chronicon de potestatibus paduae*, in «Archivio Veneto», v, 1975, 104, pp. 69-121, oltre a Donato Gallo, *Università e signoria a Padova dal XIV al XV secolo*, Lint, Trieste 1998 e Paola Benussi, *L'età medievale*, in *I collegi per studenti*, a cura di Piero Del Negro, Signum, Padova 2003, pp. 51-4. Per i riferimenti agli Statuti di Padova citati espressamente o parafrasati nel testo si rimanda alla trascrizione e traduzione curata dal già citato Donato Gallo, *Dalle origini dello Studio alla caduta della signoria carrarese (1222-1405)* cit., e ai passi degli *Statuta universitatis scholarium iuristarum studii generalis Paduani ab anno 1331 ad annum 1404* (Codex Bibliothecae cathedralis Gnesnensis 180), Uniwersytet Opolski, Opole 2020.

Sul Giardino della biodiversità la documentazione di gara è conservata presso l'Archivio dell'Area Edilizia e Sicurezza (Aes) dell'Università di Padova. I commissari che scelsero il progetto erano Pierino Zanon, Paolo Roncali, Giorgio Simioni, Enrico Pietrogrande, scelti tra gli ordini degli architetti e degli ingegneri, il prefetto dell'Orto Elsa Cappelletti e il direttore dell'Orto botanico di Berlino, coordinati dal professor Lorenzo Fellin, dell'Università di Padova. Il progetto esecutivo e definitivo fu poi realizzato dallo studio di Marostica VS Associati di Volpato e Strapazzon. Ringrazio l'architetto D'Este che mi ha mostrato gli atti relativi.

Sulla Corte benedettina a Legnaro, possedimento del potente monastero benedettino di Santa Giustina di Padova, già citato nel IX secolo, *La Corte benedettina di Legnaro. Vicende, strutture, restauri*, a cura di Mimmo Vita e Francesco G. B. Trolese, Regione del Veneto-Veneto Agricoltura, Venezia-Legnaro 2001. Fortunato Giacomello, *Legnaro. Cenni storici*, Tipografia Editrice Antoniana, Padova 1903; sul progetto di riqualificazione devo la foto e le informazioni alla cortesia della ing. Giada Barison, dell'Area Edilizia e Sicurezza dell'Università di Padova.

Sul progetto vincitore del concorso Piave Futura, per la realizzazione del nuovo campus di Scienze economiche e sociali, si è fatto riferimento alle delibere del Senato accademico e del Consiglio d'amministrazione e alle informazioni acquisite personalmente grazie alla gentilezza dell'arch. Giuseppe Olivi e della collega prorettrice Francesca da Porto, che mi hanno messo a disposizione il materiale fino ad oggi approntato.

Manca un testo aggiornato, criticamente orientato, che tratti delle opere artistiche del Bo, al riguardo un utile riferimento rimane Camillo Semenzato, *L'università di Padova. Il Palazzo Bo. Arte e storia*, Lint, Padova 1979. Fortunata eccezione è lo studio sul monumento dedicato a Elena Lucrezia Cornaro Piscopia: Ruggero Rugolo, *Sul mito di Elena Lucrezio Cornaro Piscopia. «Unica fosti»*, in *Donne a Venezia. Vicende femminili fra Trecento e Settecento*, a cura di Susanne Winter, Edizioni di Storia e Letteratura-Centro tedesco di studi veneziani, Roma-Venezia 2004, pp. 85-131 (la citazione è a p. 98), riedito con alcune precisazioni e il disegno ricostruttivo in Id., *Il mito di Elena. «Unica fosti»*, Corte del Fontego Editore, Venezia 2013.

Sulle sculture di epoca barocca rimando al datato, ma imprescindibile, Camillo Semenzato, *La scultura veneta del Seicento e del Settecento*, Alfieri, Venezia 1966, a cui oggi si sono aggiunte tesi di laurea e di dottorato che hanno assai accresciuto le nostre conoscenze.

Sulla figura di Simone Stratico: Elena Granuzzo, *Architettura e scienza nel Veneto tra Settecento e Ottocento: Simone Stratico (1733-1824)*, Scuola di dottorato di ricerca in Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo, ciclo XXII, padua@research.

Sull'opera di Jannis Kounellis si rimanda allo studio fresco di stampa di Guido Bartorelli, in *Kounellis al Bo*, Arti Grafiche Peruzzo, Padova 2021, pubblicato in occasione del restauro dell'opera *site specific*.

Sulla *Ghirba* di Antonio Ievolella, *Antonio Ievolella. Ghirba*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2017.

Per il reperimento del materiale fotografico pubblicato a corredo dell'intero volume, sui progetti in corso e il polo di Beato Pellegrino le foto sono state messe a disposizione dall'Area Edilizia e Sicurezza, grazie alla geneosa disponibilità dell'arch. Giuseppe Olivi, per quelle relative a Palazzo Bo, in uso all'Area Comunicazione e Marketing sono grata alla dirigente Gioia Grigolin, e, in particolare, a Cristina Gottardi e a Marco Milan. Per le foto degli altri edifici, nonché per alcune particolari riprese, un particolare ringraziamento va a Federico Milanese, per aver realizzato in tempi rapidi nuove campagne fotografiche, del Centro di Ateneo per i Musei. Al fotografo inglese Tom Mannion va il più sentito ringraziamento per aver permesso la pubblicazione di numerose sue foto, scattate in occasione della campagna fotografica da lui realizzata a Palazzo Bo e al Liviano, per la mostra *Tut-ponti* tenuta al Mad (Musée des Arts Décoratifs) di Parigi nel 2018.

A Donato Gallo, professore di Storia dell'Università di Padova, devo un'attenta lettura del testo, con necessarie correzioni, preziose indicazioni, suggerimenti di tagli e stimoli di discussione per approfondimenti futuri. Di certo mi ha salvata da grossolane semplificazioni, spero mi vorrà perdonare per la mia inclinazione a seguire le narrazioni «leggendarie» delle due figlie di Giovanni d'Andrea.

## Parte prima

### I giorni

#### *Spazi per la mente: le sedi dell'Università di Padova nel medioevo*

Ricostruire la storia degli insediamenti medievali dello *Studium* di Padova è un lavoro arduo, che procede a tratti per ipotesi per l'assenza di documenti diretti che parlino delle prime sedi. Il luogo dell'indagine sono le fonti documentaristiche parallele, riguardanti atti notarili, concessioni di case e spazi privati e pubblici ai docenti e studenti, contesi tra questi e il Comune, testimonianze che si intrecciano con la vita comunale, culturale e religiosa. I documenti sono frammentari e si auspica di poterne trovare di nuovi presso gli Archivi di Padova e Venezia, che offrano ulteriori occasioni di riflessione e ricostruzione delle dinamiche che portarono alla nascita dello *Studium* patavino. La presenza di un Archivio storico d'Ateneo offre un luogo privilegiato di ricerca dei documenti e una ricca base da cui partire (l'inventario redatto da Giuseppe Giomo, *L'Archivio antico dell'Università di Padova*, Coi tipi dei fratelli Visentini, Venezia 1893, poi ripreso e aggiornato da Lucia Rossetti, *L'Archivio antico dell'Università di Padova*, in Camillo Semenzato, *L'Università di Padova. Il Palazzo del Bo. Arte e storia*, Lint, Trieste 1979, pp. 151-74). I tentativi di ricostruzione della storia del nostro Ateneo iniziano ancora sotto la dominazione veneziana con Antonio Riccoboni, *De Gymnasio patavino*, Apud Franciscum Bolzetam, Patavii 1598, e poi continuano nel corso dei secoli con contributi importanti come i lavori di Giacomo Filippo Tomasini, *Gymnasium Patavinum*, Utini, Ex Typographia Nicolai Schiratti, Patavii 1654; Niccolò Commeno Papadopoli, *Historia Gymnasii Patavini*, Apud Sebastianum Coleti, Venetiis 1726; Jacopo Facciolati, *Fasti Gymnasii Patavini*, Typis Seminarii apud Joannem Manfre,

Patavii 1757 e Francesco Maria Colle, *Storia scientifico-letteraria dello Studio di Padova*, Tipografia della Minerva, Padova 1824, I. Ma il lavoro documentaristico più esaustivo rimane quello che confluisce nei *Monumenti* realizzati da Andrea Gloria (*Monumenti della Università di Padova, 1222-1318*, Tipografia del Seminario, Venezia-Padova 1884), in quelle due raccolte pubblicate tra il 1884 e 1888 che riportano notizie relative al periodo tra il 1222 e il 1404, rintracciando 2200 personaggi, tra cui quasi 600 docenti, un centinaio di rettori e altre cariche interne allo *Studium*, un migliaio di nomi di scolari, quasi 500 tra dottorati e licenziati.

Da questi primi studi storici si apre una vasta bibliografia che negli anni ha messo in luce nuove notizie documentaristiche che aiutano a ricostruire il processo che portò un gruppo ristretto di docenti e studenti emigrati da Bologna a consolidarsi nel tempo fino a dare vita all'istituzione che ancor oggi rende unica la città di Padova. Si ricordano le pubblicazioni panoramiche d'assieme sulla storia di Ateneo di Antonio Favaro, *Le antiche sedi delle scuole. Il Bò e la iscrizione sul fronte di esso*, in *Per la storia di Padova. Spigolature da archivi e biblioteche. Serie prima*, in «Nuovo archivio veneto», XVII, 34, Officine grafiche Ferrari, Venezia 1917, pp. 254-8; Id., *L'Università di Padova*, Officine grafiche Ferrari, Venezia 1922 e poi aggiornata nel 1946 da Roberto Cessi e Antonio Favaro, *L'Università di Padova. Notizie raccolte da Antonio Favaro*, Zanocco Editore, Padova 1946 e Roberto Cessi, *Padova medievale. Studi e documenti*, Edizioni Erredici, Padova 1985, II, e il volume di Lucia Rossetti, *L'Università di Padova. Profilo storico*, Fabbri Editore, Milano 1972. Per lo studio storico e la scoperta di nuovi documenti rimando anche agli studi di Sante Bortolami, *Studenti e città nel primo secolo dello Studio padovano*, in *Studenti, università, città nella storia padovana*, Atti del Convegno (Padova, 6-8 febbraio 1998), a cura di Francesco Piovan e Luciana Sitran Rea, Lint, Trieste 2001, pp. 43-59 e Id., *Per la storia della storiografia comunale: il Chronicon de potestatibus paduae*, in «Archivio Veneto», V, 104, La Deputazione Editrice, Venezia 1975, pp. 69-121, oltre a Donato Gallo, *Università e signoria a Padova dal XIV al XV secolo*, Lint, Trieste 1998; Paola Benussi, *L'età medievale*, in *I collegi per studenti. Una storia plurisecolare*, a cura di Piero Dal Negro, Signum, Padova 2003, pp. 51-4 e *L'Università di Padova. Otto secoli di storia*, a cura di Piero Del Negro, Signum, Padova 2001.

Alcune notizie utili sulla possibile consistenza di docenti e studenti dello *Studium* di Padova si evincono dalla documentazione che riguarda la nascita dell'Università di Vercelli nel medioevo criticamente analizzate negli atti pubblicati in *L'Università di Vercelli nel Medioevo. Il Congresso storico vercellese, Vercelli 23-25 ottobre 1992*, a cura di Giovanni Grado Merlo e Rosaldo Ordano, Biblioteca della società storica vercellese, Vercelli 1994.

Gli studi storici si sono articolati poi nelle diversificate aree di interesse, da quelle strettamente culturali a quelle storiche, economiche, religiose, librerie e più strettamente artistiche. Lo studio incrociato dei diversi settori permette di trarre utili informazioni nella ricostruzione della realtà comunale che sostenne e alimentò le nascenti *universitates*. Cito i contributi del Gargan sull'attivo mercato librario patavino che in breve tempo si consolidò e si rese necessario nel sostenere lo studio personale degli studenti: Luciano Gargan, «*Dum eram studens Padue*». *Studenti-copisti*

a Padova nel Tre e Quattrocento, in Piovan - Sitran Rea (a cura di), *Studenti, università, città nella storia padovana* cit., pp. 32-3; Id., *Libri, librerie e biblioteche nelle università italiane del due e trecento*, in *Luoghi e metodi di insegnamento nell'Italia medioevale (secoli XII-XIV)*, Atti del Convegno internazionale di studi (Lecce-Otranto, 6-8 ottobre 1986), a cura di Luciano Gargan e Oronzo Limone, Congedo, Galatina 1989, pp. 219-46. Non si possono non citare poi gli studi documentaristici di Marangon sul delicato rapporto tra università, ordini mendicanti e clero, nel momento in cui la cultura avanza verso un affrancamento dal mondo clericale e monastico per trovare una sua libertà ideologica indipendente: Paolo Marangon, *Il rapporto culturale tra università e ordini mendicanti nella Padova del Duecento*, in Id., «Ad cognitionem scientiae festinare». *Gli studi nell'università e nei conventi di Padova nei secoli XIII e XIV*, a cura di Tiziana Pesenti, Lint, Trieste 1997; Id., *Gli studia degli ordini mendicanti*, in *Storia e cultura a Padova nell'età di Sant'Antonio*, Convegno internazionale di studi (Padova-Monselice, 1-4 ottobre 1981), s.e., Padova 1985 («Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana»), oltre a Girolamo Arnaldi, *Il primo secolo dello Studio di Padova*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di Id. e Manlio Pastore Stocchi, Neri Pozza Editore, Vicenza 1976, II; Id., *Discorso inaugurale*, in *Le scuole degli ordini mendicanti (secoli XIII-XIV)*, Atti del convegno (Todi, 11-14 ottobre 1976), Accademia Tudertina, Todi 1978 («Centro di studi sulla spiritualità medievale», XVII), p. 30, e *Studio e studia: le scuole degli ordini mendicanti tra XIII e XIV secolo*, Atti del XXIX Convegno internazionale (Assisi, 11-13 ottobre 2001), Società internazionale di studi francescani, Centro interuniversitario di studi francescani, Spoleto 2002.

A questo studio d'insieme va ad affiancarsi poi quello a noi più specifico in questa circostanza riguardante la storia edilizia universitaria a partire dalle pubblicazioni del Rizzoli e del Rigon volte a studiare i luoghi che per primi si mostrarono adatti a ospitare le nuove corporazioni studentesche e il corpo docente qualificato: Antonio Rigon, *S. Urbano di Padova «procuratoria» del monastero di Praglia*, in *L'abbazia di Santa Maria di Praglia*, a cura di Callisto Carpanese e Francesco Trolese, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1985, pp. 56-62; Id., *Tra Studium e Studia: le ricerche di Paolo Marangon sulla cultura padovana nei secoli XIII e XIV*, Antenore, Padova 2000; Luigi Rizzoli, *Manipolo di documenti a contributo della storia edilizia dello studio di Padova*, in «Memorie della Reale Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova», LVI, III, Tipografia Penada, Padova 1939-40, pp. 5-27, oltre a Giulio Brunetta, *Gli interventi dell'Università di Padova nel riutilizzo di antichi edifici: inserimento dei restauri urbani nel quadro della programmazione economica*, Istituto di Architettura dell'Università di Padova, Tipografia editrice La Garangola, Padova 1966; Emilia Veronese, *Gli insediamenti universitari a Padova prima del Bo*, in *L'università e la città: il ruolo di Padova e degli altri atenei italiani nello sviluppo urbano*, Atti del Convegno di studi (Padova, 4-6 dicembre 2003), a cura di Giuliana Mazzi, Clueb, Bologna 2006, pp. 11-25.

Per la figura dell'intellettuale medievale nel panorama italiano e anche europeo rimando ai seguenti contributi: Jacques Le Goff, *Gli intellettuali nel Medioevo*, Mondadori, Milano 1996; Ronald G. Witt, *L'eccezione italiana: l'intellettuale laico nel Medioevo e l'origine del Rinascimento (800-1300)*, Viella, Roma 2017; Giovan-

ni Minnucci, *La storia delle università medievali. Ricerche e prospettive*, in *La storia delle Università italiane. Archivi, fonti, indirizzi di ricerca*, Atti del Convegno (Padova, 27-29 ottobre 1994), Lint, Trieste 1996, pp. 293-309; Jacques Verger, *Le università del Medioevo*, il Mulino, Bologna 1982; Id., *Studenti e maestri nella vita cittadina*, in *Le Università dell'Europa*, IV, *Gli uomini e i luoghi*, a cura di Gian Paolo Brizzi e Jacques Verger, Silvana Editrice, Milano 1993, pp. 53-79; Michael Kiene, *L'Università nelle città europee. L'architettura universitaria*, in Brizzi - Verger (a cura di), *Le Università dell'Europa* cit., IV, pp. 26-49. A questi testi di riferimento per un inquadramento generale potranno aggiungersi i testi dedicati ai libri di Nicoletta Giovè, quelli relativi alla mobilità degli studenti di Giulia Zornetta, nel volume *Liberò, finalmente liberò! Ma sperduto nella città. Itinerari di vita studentesca a Padova tra XIII e XVIII secolo*, in questa stessa collana, a cura di Cristina La Rocca e Giulia Zornetta.

Sul rapporto tra Giotto e Pietro d'Abano rimando a Giovanna Valenzano, *Architettura reale, architettura dipinta*, in *La Cappella degli Scrovegni nell'anfiteatro romano di Padova*, a cura di Rita Deiana, Padova University Press, Padova 2019, pp. 131-45.

Sulle pitture del Palazzo della Ragione di Padova in riferimento al pensiero di Pietro d'Abano si rimanda a Giordana Mariani Canova, *Pietro d'Abano e l'immagine astrologica e scientifica da Giotto ai Carraresi*, in *Convegno internazionale per il 750° anniversario della nascita di Pietro d'Abano*, in *Medicina nei secoli. Arte e Scienza*, «Journal of History of Medicine», xx, 2008, pp. 465-507. Sulle fasi costruttive del Palazzo della Ragione, Elisabetta Cortella, *Il palazzo della ragione di Padova: definizione di una architettura del potere*, Ph. Thesis, 2012, Padua@Research.

Sul *Tractatus astrarii* di Giovanni Dondi si veda da ultimo, con bibliografia precedente, Luca Baggio, *Un episodio trecentesco di tangenze tra scienza e arte: il Tractatus astrarii di Giovanni Dondi e la cultura figurativa a Padova*, in *Il castello per la signoria carrarese, un castello per la città. Arte di corte in un monumento in trasformazione*, a cura di Giovanna Valenzano, Padova University Press, Padova 2019, pp. 91-102.

Sulla citazione del lascito del notaio Fantelli si rimanda al documento conservato presso l'Archivio di Stato di Padova (Aspd), *Archivio notarile*, b. 100, ff. 52v-56v. Giacomo di Giovanni Fantelli di contrada Strada Maggiore agiva come procuratore legale; Andrea Gloria, *Monumenti della Università di Padova (1318-1405)*, Tip. dal Seminario, Padova 1888 (*sub voce*). Tutte le citazioni dagli statuti o da altri documenti riguardanti l'Università sono reperibili nei documenti trascritti e tradotti da Donato Gallo nella parte da lui curata, *Dalle origini dello Studium alla caduta della signoria carrarese (1222-1405)*, in *L'Università di Padova nei secoli (1222-1600). Documenti di storia dell'Ateneo*, a cura di Piero del Negro e Francesco Piovani, Università degli Studi di Padova, Padova 2017, pp. 13-114.

Sulla presenza di immagini dipinte nelle case padovane rimando a Giovanna Valenzano, *Gli spazi della devozione domestica*, in *Pregare in casa, oggetti e documenti della pratica religiosa tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Giovanna Balassin Molli, Cristina Guarnieri, Zuleika Murat, Viella, Roma 2017, pp. 15-40.

*Dentro e fuori lo Studio patavino.  
Arte, collezionismo e letteratura tra Università e accademie*

Il testo tocca argomenti che per varietà e rilevanza richiederebbero di ragionare su una letteratura molto vasta, impossibile da evocare compiutamente in questa sede. Pertanto, si è scelto di privilegiare alcuni essenziali riferimenti bibliografici in grado di restituire il dialogo tra gli aspetti storici, letterari e storico-artistici che si sono messi in evidenza nel saggio.

Una ricca raccolta di documenti, accompagnata da un'esaustiva bibliografia, è in *L'Università di Padova nei secoli (1222-1600). Documenti di storia dell'Ateneo*, a cura di Piero Del Negro e Francesco Piovan, Antilia, Crocetta del Montello (Treviso) 2017, 2 voll. Per un profilo storico dell'Università di Padova nel Rinascimento si vedano i contributi di François Dupuigrenet Desroussilles, *L'Università di Padova dal 1405 al Concilio di Trento*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di Girolamo Arnaldi e Manlio Pastore Stocchi, Neri Pozza, Vicenza 1976-1986, 6 voll., II, *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, to. II [1980], pp. 607-47 e i saggi contenuti nel volume *L'Università di Padova. Otto secoli di storia*, a cura di Piero Del Negro, Signum, Padova 2001, con particolare riferimento ai saggi di Piero Del Negro, *L'età moderna*, pp. 25-71; Giorgio Zordan, *Giurisprudenza*, pp. 139-51; Giuseppe Ongaro, *Medicina*, pp. 153-93; Gregorio Piaia, *Filosofia*, pp. 195-213. Per l'Ateneo negli anni della guerra di Cambrai: Francesco Piovan, *Lo Studio di Padova e la guerra di Cambrai*, in «Quaderni Storici dell'Università di Padova», 2010, 43, pp. 3-113. Per le presenze nello Studio padovano di professori e studenti italiani e stranieri: *Studenti, università, città nella storia padovana*, Atti del convegno (Padova, 6-8 febbraio 1998), a cura di Francesco Piovan e Luciana Sitran Rea, Lint, Trieste 2001, e in particolare su Tomitano: Mariarosa Davi, *Bernardino Tomitano, filosofo, medico e letterato (1517-1576). Profilo biografico e critico*, Lint, Trieste 1995 e Michel Hochmann, *À propos des débuts de l'opposition entre Venise et Rome. Le rôle de l'Accademia degli Infiammati et de Bernardino Tomitano*, in *L'histoire de l'art et le comparatisme. Les horizons du détour*, colloque (Rome, Villa Médicis, 23-25 novembre 2005), sotto la direzione di Marc Bayard, Somogy Éditions d'Art, Paris 2007, pp. 157-69. Un ricco capitolo sul soggiorno di Pole a Padova è in Thomas Frederick Mayer, *Reginald Pole. Prince & Prophet*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.

Sull'Accademia degli Infiammati, gli statuti e i letterati coinvolti nella sua istituzione, oltre al fondamentale volume di Valerio Vianello, *Il letterato, l'Accademia, il libro. Contributi sulla cultura veneta del Cinquecento*, Antenore, Padova 1989, si vedano: Francesco Bruni, *Sperone Speroni e l'Accademia degli Infiammati*, in «Filologia e letteratura», XIII, 1967, pp. 24-71; Richard S. Samuels, *Benedetto Varchi, the Accademia degli Infiammati, and the Origins of Italian Academic Movement*, in «Renaissance Quarterly», XXIX, 1976, 4, pp. 599-634; Cesare Vasoli, *La Logica*, in Arnaldi - Stocchi (a cura di), *Storia della cultura veneta* cit., III, *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, to. III [1981], pp. 35-73; Francesco Piovan, *Sul soggiorno padovano di Benedetto Varchi*, in «Quaderni per la Storia dell'Università di Padova», 1985, 18, pp. 171-81; Antonio Daniele, *Sperone Speroni, Bernardino To-*

mitano e l'Accademia degli Infiammati, in «Filologia Veneta», II, 1989, pp. 1-53; Antonino Poppi, *Introduzione all'Aristotelismo padovano*, Antenore, Padova 1991; Franco Tomasi, *Le letture di poesia e il petrarchismo nell'Accademia degli Infiammati*, in *Il Petrarchismo. Un modello di Poesia per l'Europa*, a cura di Floriana Calliti e Roberto Gigliucci, Bulzoni, Roma 2006, 2 voll., II, pp. 229-50, con una ricca bibliografia di riferimento; Elena Panciera, *Alle radici dell'Accademia degli Infiammati di Padova: i Discorsi del modo di studiare di Sperone Speroni*, in «Cahiers du Celec», VI, 2012, pp. 1-13; Paolo Simoncelli, *Fuoriuscittismo Repubblicano fiorentino 1530-54*, I, 1530-37, Franco Angeli, Milano 2006. Gli importanti contributi sul tema offerti da Michel Plaisance sono ora raccolti nel volume *L'Accademia e il suo Principe. Cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici / L'Académie et le Prince. Culture et politique à Florence au temps de Côme I<sup>er</sup> et de François de Médicis*, Vecchiarelli Editore, Manziana (Roma) 2004.

Per le citazioni da Benedetto Varchi e Sperone Speroni contenute nel testo i riferimenti sono a: Benedetto Varchi, *Lettere 1535-1565*, a cura di Vanni Bramanti, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2008, p. 79, doc. 42; Sperone Speroni, *Dialogo d'amore*, in *Trattatisti del Cinquecento*, a cura di Mario Pozzi, Ricciardi, Roma-Bari 1978, I, pp. 547-8.

Per le accademie sorte nella seconda metà del secolo, in particolare degli Etereî e dei Ricovrati, e sulla partecipazione di Tasso e Galileo, si vedano: Antonio Favaro, *Galileo Galilei e lo Studio di Padova*, Antenore, Padova 1966, 2 voll.; Id., *Galileo Galilei a Padova. Ricerche e scoperte, insegnamento, scolari*, Antenore, Padova 1968; Attilio Maggiolo, *I soci dell'Accademia patavina dalla sua fondazione (1599)*, Accademia Patavina, di Scienze, Lettere ed Arti, Padova, 1983; Lino Lazzarini, *Galileo, Padova e l'accademia dei Ricovrati*, Cedam, Padova 1992; Aldo Stella, *Galileo, il circolo culturale di Gian Vincenzo Pinelli e la «Patavina Libertas»*, in *Galileo e la cultura padovana. Convegno di studio promosso dall'Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti nell'ambito delle celebrazioni galileiane dell'Università di Padova (13-15 febbraio 1992)*, a cura di Giovanni Santinello, Cedam, Padova 1992, pp. 307-25. Sull'arrivo di Pinelli a Padova e la committenza tizianesca si veda Marsel Grosso, *Per la fama di Tiziano nella cultura artistica meridionale, tra letteratura e scienza*, in «Venezia Cinquecento», 2008, 36, pp. 5-42.

Sulla presenza di Tasso nel Veneto e i suoi rapporti con le accademie tra Padova e Venezia, si vedano Lanfranco Caretti, *Studi sulle Rime del Tasso*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1950 (ed. cons. 1973); *Rime de gli Academici Etereî*, a cura di Ginetta Auzzas e Manlio Pastore Stocchi, introduzione di Antonio Daniele, Cedam, Padova 1995, e i saggi contenuti in *La ragione e l'arte*, catalogo della mostra (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Libreria Sansoviniana, 10 ottobre-11 novembre 1995), a cura di Giovanni Da Pozzo, Il Cardo, Venezia 1995, in particolare quelli di Gino Benzoni, *Tra Padova e Venezia: le accademie*, pp. 49-56 e di Paolo Preto, *Tasso e l'Università di Padova*, pp. 57-61. Da ultimo si segnalano i contributi offerti in *Dall'Accademia dei Ricovrati all'Accademia Galileiana. Atti del convegno storico per il IV centenario della fondazione (1599-1999)*, Padova, 11-12 aprile 2000, a cura di Ezio Riondato, Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti, Padova 2001, e il catalogo pubblicato in occasione della mostra *Rivoluzio-*

*ne Galileo: l'arte incontra la scienza*, a cura di Giovanni Carlo Federico Villa, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2017.

Dopo gli studi di apertura di Giuseppe Fiocco e Lucio Grossato, un quadro aggiornato sul contesto artistico padovano nel XVI secolo, accompagnato da un'ampia bibliografia e riferito agli argomenti trattati, è offerto da Elisabetta Saccomani, *Padova 1540-1570*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di Mauro Lucio, Electa, Milano 1996-1999, 3 voll., II [1998], pp. 555-616. Si veda pure, per la prima metà del Cinquecento, il contributo di Enrico Maria Dal Pozzolo, *Padova 1500-1540, ibid.*, I [1996], pp. 147-224.

Sulle imprese decorative più rappresentative, quali l'Odeo Cornaro, la Sala dei Giganti e l'Arca del Santo, si rimanda ai contributi specifici di Giulio Bresciani Alvarez, *Le fabbriche di Alvise Cornaro*, in *Alvise Cornaro e il suo tempo*, catalogo della mostra (Padova, Loggia e Odeo Cornaro-Palazzo della Ragione), a cura di Lionello Puppi, Comune di Padova, Padova 1980, pp. 36-58 (riedito in *Architettura a Padova*, a cura di Giovanni Lorenzoni, Giuliana Mazzi, Giancarlo Vivianetti, Il Poligrafo, Padova 1999, pp. 469-90); Vincenzo Mancini, *Lambert Sustris a Padova. La villa Bigolin a Selvazzano*, Biblioteca pubblica comunale-Centro culturale, Selvazzano Dentro (Pd) 1993; Sara Blake McHam, *The Chapel of St. Anthony at the Santo and the Development of Venetian Renaissance Sculpture*, Cambridge University Press, Cambridge 1994; *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, catalogo della mostra (Padova, Musei civici, 19 maggio 1991-17 maggio 1992), a cura di Alessandro Ballarin e Davide Banzato, Leonardo-De Luca, Milano 1991 (con particolare riferimento alle opere di Domenico Campagnola, Stefano Dall'Arzere, Gualtiero Padovano e Lambert Sustris); Giulio Bodon, *Heroum imagines. La Sala dei Giganti a Padova: un monumento della tradizione classica e della cultura antiquaria*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2009, con premessa di Irene Favaretto e un saggio sulla decorazione pittorica di Elisabetta Saccomani. Per la Sala dei Giganti si rinvia in questo volume al testo di Alessandra Pattanaro. Sulle fabbriche di Alvise Cornaro rimangono validi punti di riferimento il volume di Giuseppe Fiocco, *Alvise Cornaro. Il suo tempo e le sue opere*, Neri Pozza, Vicenza 1965 e Puppi (a cura di), *Alvise Cornaro e il suo tempo* cit., da aggiornare con lo studio di Giulio Pietrobelli, *Le «suntuosissime et accommodate fabbriche» di Alvise Cornaro. Per uno studio della decorazione dell'Odeo Cornaro a Padova*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 2017, 41, pp. 45-83. Sul tema assai caro alla cultura figurativa padovana dell'effigie di Tito Livio si veda il recente bilancio di Alessandra Pattanaro, *L'iconografia liviana a Padova nel Rinascimento. Qualche nuova riflessione sul set Mocenigo di Stefano dell'Arzere*, in *A primordium urbis. Un itinerario per gli studi liviani*, a cura di Gian Luigi Baldo e Luca Beltrami, in «Giornale italiano di filologia. Bibliotheca», 19, Brepols, Turnhout 2019, pp. 465-91. Sulle xilografie del *De Humani Corporis Fabrica* di Vesalio si rinvia a: Catrien Santing, *Andrea Vesalius's «De Fabrica corporis humana»*, *Depiction of the Human Model in Word and Image*, in «Nederlands kunsthistorisch jaarboek», LVIII, 2007-2008, pp. 58-85; *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, a cura di Michelangelo Muraro e David Rosand, Neri Pozza, Vicenza 1976; Patricia Simons e Monique Kornell, *Annibal Caro's After-dinner*

*Speech (1536) and the Question of Titian as Vesalius's Illustrator*, in «Renaissance Quarterly», XL1, 2008, pp. 1069-97. Per il problema dell'autore dei disegni preparatori si rinvia alla messa a punto di Alessandro Ballarin, in Ballarin - Banzato (a cura di), *Da Bellini a Tintoretto* cit., pp. 159-64.

Per il tema delle raccolte d'arte antica e moderna costituite dai principali esponenti della cultura patavina tra Quattro e Cinquecento, in particolare Tomeo, Bembo, Mantova Benavides e Maggi, le fonti principali a cui fare riferimento sono: Marcantonio Michiel, *Notizia d'opere del disegno, edizione critica a cura di Theodor Frimmel, Vienna 1896*, a cura di Cristina De Benedictis, Edifir, Firenze 2000; Benedetto Varchi, *Orazione funebre sopra la morte del reverendissimo cardinal Bembo*, Firenze 1546 (ma 1547); Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, Sansoni, Firenze 1966-1997, 11 voll.; Bernardino Scardeone, *Bernardini Scardeonij, canonici Patavini, De antiquitate urbis Patavij, et claris civibus Patavinis, libri tres, in quindecim classes distincti. Eiusdem appendix De sepulchris insignibus exterorum Patavij iacentium*, apud Nicolaum Episcopium iuniorum, Basileae 1560.

Tra i numerosi contributi moderni sull'argomento si vedano almeno: Lanfranco Franzoni, *Antiquari e collezionisti nel Cinquecento*, in Arnaldi - Stocchi (a cura di), *Storia della cultura veneta* cit., III, *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, to. III [1981], pp. 207-66; Irene Favaretto, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1990; Vincenzo Mancini, *Antiquari, «vertuosi» e artisti. Saggi sul collezionismo tra Padova e Venezia alla metà del Cinquecento*, Ars Patavina, Padova 1995; Giulio Bodon, *Veneranda Antiquitas. Studi sull'eredità dell'antico nella Rinascenza veneta*, Peter Lang, Bern 2005.

Fondamentali aperture sul tema dei rapporti di Pietro Bembo con la cultura figurativa del suo tempo sono in Alessandro Ballarin, *Giorgione e l'Umanesimo veneziano*, Edizioni dell'Aurora, Verona 2016, 7 voll., che raccoglie i contributi dello studioso offerti a partire dal 1979. Si segnala in particolare il capitolo *Giorgione e la compagnia degli amici. I Tre filosofi Contarini*, contenuti nel II tomo, pp. 1054-405, con saggi inediti sulla fortuna di Avicenna nello Studio padovano intorno al 1500. Sulla collezione del cardinale due pubblicazioni hanno fatto il punto in tempi recenti: *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 2 febbraio-19 maggio 2013), a cura di Guido Beltramini, Davide Gasparotto, Adolfo Tura, Marsilio, Venezia 2013, e *Pietro Bembo e le arti*, a cura di Guido Beltramini, Howard Burns, Davide Gasparotto, Marsilio, Venezia 2013; in esse aspetti specifici della collezione sono stati trattati da Davide Gasparotto e Rosella Lauber. Per la residenza del letterato: Guido Beltramini, *La corte di Pietro Bembo in via Altinate a Padova*, in *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, catalogo della mostra (Vicenza, Museo Palladio in Palazzo Barbaran da Porto, 5 marzo-3 luglio 2005), a cura di Guido Beltramini e Howard Burns, Marsilio, Venezia 2005, p. 267 e dello stesso Padova. «*El presente domicilio de Pallade*» (*Ruzante*), in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, a cura di Arnaldo Bruschi, Electa, Milano 2002, pp. 414-33. Sulla biblioteca:

Massimo Danzi, *La biblioteca del cardinal Pietro Bembo*, Droz, Genève 2005 e Susan Nalezty, *Pietro Bembo and the Intellectual Pleasures of a Renaissance Writer and Art Collector*, Yale University Press, New Haven-London 2017.

Numerosi studi fondamentali sulla collezione di Marco Mantova Benavides si devono a Irene Favaretto. Tra questi si vedano in particolare l'edizione dell'inventario seicentesco: *Andrea Mantova Benavides. Inventario delle antichità di Casa Mantova Benavides. 1695*, a cura di Ead., in «Bollettino del Museo civico di Padova», LXI, 1972 [1978], 1-2, pp. 5-134; *Marco Mantova Benavides, il suo museo e la cultura padovana del Cinquecento*, Atti della giornata di studio nel IV centenario della morte, 1582-1982 (Padova, 12 novembre 1983), a cura di Ead., Accademia patavina, Padova 1984; Ead., *L'ambiente e il protagonista*, in *Un Museo di Antichità nella Padova del Cinquecento. La raccolta di Marco Mantova Benavides all'Università di Padova. Museo di Scienze Archeologiche e d'Arte*, a cura di Ead. e Alessandra Menegazzi, L'Erma di Bretschneider, Roma 2013, pp. 3-16. In questo volume si segnalano anche i contributi di Giulio Bodon, *Un aspetto del collezionismo cinquecentesco: le opere «all'antica»*, alle pp. 63-6, e di Luisa Attardi, *Tra antico e moderno*, alle pp. 115-41. Sui frammenti di affreschi provenienti dalla decorazione di Palazzo Mantova Benavides si veda la scheda di Elisabetta Saccomani, in Ballarin - Banzato (a cura di), *Da Bellini a Tintoretto* cit., pp. 170-2. Per l'intervento di Ammannati si vedano Charles Davis, «*Colossum facere ausus est*». *L'apoteosi d'Ercole e il Colosso padovano dell'Ammannati*, in «Psicon», III, 1976, 6, pp. 32-47; Lionello Puppi, *Il «Colosso» del Mantova*, in *Essays Presented to Myron P. Gilmore*, a cura di Sergio Bertelli e Gloria Ramakus, La Nuova Italia, Firenze 1978, 2 voll., II, pp. 311-29; Michael Kiene, *Bartolomeo Ammannati*, Electa, Milano 1995, pp. 34-45 e Corrado Lattanzi, *L'attività giovanile di Bartolomeo Ammannati in Veneto*, in *Bartolomeo Ammannati scultore e architetto, 1511-1592*, Atti del convegno di studi (Firenze-Lucca, 17-19 marzo 1994), a cura di Niccolò Rosselli Del Turco e Federica Salvi, Alinea, Firenze 1995, pp. 87-94; Luca Siracusano, «*La fatica da cui dipende la gloria*». *I Grandi, Cristoforo Madruzzo e Marco Mantova Benavides*, in «Venezia Cinquecento», XXIV, 2014, 48, pp. 17-26.

*«Le più honorate e magnifiche scole che habbi il mondo».*  
*Le sedi dell'Università di Padova tra età moderna e contemporanea*

La citazione del titolo è del podestà di Padova Bernardo Navagero, sotto il cui mandato fu avviato il cantiere del Cortile Antico: *Relazioni dei Rettori veneti in Terraferma*, IV, *Podestaria e Capitanato di Padova*, a cura di Amelio Tagliaferri, Giuffrè, Milano 1975, p. 26. La citazione sulla vita universitaria di Verger è in: Jacques Verger, *Studenti e maestri nella vita cittadina*, in *Le Università dell'Europa*, IV, *Gli uomini e i luoghi*, a cura di Gian Paolo Brizzi e Jacques Verger, Silvana Editoriale, Milano 1993, pp. 53-79, p. 55. Per un inquadramento generale sul tema dell'architettura universitaria nel Rinascimento rimando a: Stefano Zaggia, *Architetture universitarie: collegi per studenti e palazzi dello Studio*, in *Il Rinascimento italiano e l'Europa*, VII, *Luoghi, spazi, architettura*, a cura di Donatella Calabi ed

Elena Svalduz, Fondazione Cassamarca Colla, Treviso 2010, pp. 228-49. In generale, sulla storia dell'evoluzione architettonica degli edifici dell'Università di Padova a partire dal Cinquecento i contributi sono molteplici, basti qui il rinvio ai testi generali: Giulio Brunetta, *Gli interventi dell'Università di Padova nel riutilizzo di antichi edifici*, Istituto di Architettura dell'Università di Padova, La Garangola, Padova 1966; Camillo Semenzato, *L'Università di Padova. Il Palazzo del Bo. Arte e storia*, Lint, Trieste 1977; alcuni documenti utili alla storia della costituzione sono pubblicati in: *L'Università di Padova nei secoli (1806-2000). Documenti di storia dell'Ateneo*, a cura di Piero Del Negro e Francesco Piovan, Antilia, Padova 2017; fondamentale il catalogo degli stemmi e dei monumenti celebrativi: *Gli stemmi dello Studio di Padova*, a cura di Lucia Rossetti, Lint, Trieste 1983.

Per quanto riguarda le fasi realizzative del Palazzo del Bo i testi sono i seguenti: *Il Palazzo del Bo. Storia, architettura e restauri della facciata*, a cura di Camillo Semenzato, Marsilio, Venezia 1989; Stefano Zaggia, *L'università di Padova nel Rinascimento. La costruzione del Palazzo del Bo e dell'Orto botanico*, Marsilio, Venezia 2003 (per la citazione sull'uso dell'orologio della torre si veda *ibid.*, pp. 28-9); i saggi contenuti nel volume: *Il cortile antico del Palazzo del Bo*, a cura di Stefano Zaggia, Skira, Milano 2015, rendono conto degli ultimi lavori di restauro con cenni all'evoluzione della fabbrica tra Otto e Novecento; sulla figura del *proto* Andrea Moroni si veda il recente: Claudia Marra, *Ingenieursberuf und Künstlerbiographie. Zum Berufsbild frühneuzeitlicher Proti am Beispiel Andrea Moronis*, De Gruyter, Berlin-Boston 2019.

Sul Teatro anatomico: Antonio Gamba, *Il primo teatro anatomico stabile di Padova non fu quello di Fabrici d'Aquapendente*, in «Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze Lettere e Arti», XCIX, 1986-87, pp. 157-61; *Il teatro anatomico. Storia e restauri*, a cura di Camillo Semenzato, Padova 1994.

Per le vicende istitutive e costruttive dell'Orto botanico i testi sono molteplici, tra i fondamentali è da ricordare innanzitutto la fonte che descrive il progetto originario: Marco Guazzo, *Le historie di tutti fatti degni di memoria nel mondo successi dall'anno MDXXVIII sino a questo presente. [...]*, Gabriele Giolito de' Ferrari, Venezia 1546, cc. 371v-375r; quindi: Giuseppe Gola, *L'Orto Botanico. Quattro secoli di attività (1545-1945)*, Liviana, Padova 1947; Margherita Azzi Visentini, *L'Orto botanico di Padova e il giardino del Rinascimento*, Il Poligrafo, Milano 1984; *L'Orto botanico di Padova*, a cura di Alessandro Minelli, Marsilio, Venezia 1995; per la citazione della lettera degli scolari del 1532: Marino Sanudo, *I diarii*, vol. 56, col. 398; inoltre la seconda parte del volume: Zaggia, *L'Università di Padova nel Rinascimento* cit., pp. 79-121; per le trasformazioni tra Sette e Ottocento: Margherita Azzi Visentini, *L'Orto botanico tra Sette e Ottocento: le fabbriche e i giardini*, in *L'orto rappresentato. Scienza, didattica e immagine a Padova tra Sette e Ottocento*, a cura di Luciana Sitran Rea, Biblos, Cittadella 2002, pp. 11-35. Su Daniele Barbaro si veda: *Daniele Barbaro 1514-1570. Vénitien, patricien, humaniste*, a cura di Frederique Lemerle, Vasco Zara, Pierre Caye, Laura Moretti, Brepols, Turnhout 2017; la testimonianza di Pierre Belon, pubblicata nel 1558, è trascritta in Margherita Azzi Visentini, *L'Orto botanico di Padova nelle testimonianze dei viaggiatori*, in *I 400 anni dell'Orto botanico di Pisa. L'Orto botanico: il passato*

*chiave per il futuro?*, Atti del convegno internazionale di Pisa 1991, «Museologia scientifica», IX, 1992, Verona 1993, pp. 119-44, doc. I, pp. 138-9.

Per quanto riguarda le vicende della Biblioteca universitaria: Maria Zaccaria, *L'architetto Girolamo Frigimelica e il suo progetto della Biblioteca Universitaria*, Società Coop. Tipografica, Padova 1942 (per la citazione tratta dalla relazione al progetto di Frigimelica si veda *ibid.*, appendice II, p. 92); le tavole del progetto sono conservate presso la Biblioteca universitaria di Padova; Tiziana Pesenti Maragon, *La biblioteca universitaria di Padova dalla sua istituzione alla fine della Repubblica veneta (1629-1797)*, Antenore, Padova 1979. Per la sistemazione a Teatro sperimentale della fisica da parte di Giovanni Poleni delle strutture incompiute della Biblioteca, si veda: Vittorio Dal Piaz, *Il teatro sperimentale di G. Poleni. Note a margine*, in Giovanni Poleni, *Idraulico matematico architetto filologo (1683-1761)*, Atti del convegno di studi, a cura di Maria Laura Soppelsa, Accademia patavina di Scienze, Lettere ed Arti, Padova 1988, pp. 155-62.

Sulla storia della Specola i testi sono molteplici, basti il rimando ai più recenti da cui reperire ulteriore bibliografia: Luisa Pigatto, *La Specola di Padova. Da torre medievale a Museo*, Signum, Padova 2007; Stefano Zaggia, *Domenico Cerato: architettura, disegno e pratica del costruire*, in *Domenico Cerato. Architettura a Padova nel secolo dei Lumi*, a cura di Vincenza Cinzia Donvito e Stefano Zaggia, Skira, Milano 2016, pp. 37-45.

In merito al dibattito circa la sistemazione, ampliamento o nuova costruzione della sede universitaria nel corso della prima parte dell'Ottocento si veda: Giuliana Mazzi, *Dalla Repubblica agli Asburgo: progetti e realizzazioni per l'Università di Padova agli albori dell'età contemporanea*, in *L'università e la città. Il ruolo di Padova e degli altri Atenei italiani nello sviluppo urbano*, a cura di Ead., Clueb, Bologna 2006, pp. 143-61; Martina Frank, *I progetti per il trasferimento dell'Università di Padova al Capitaniato*, *ibid.*, pp. 163-74. Per la citazione del rettore Giovanni Cicogna, del 3 novembre 1835, si veda: Giampietro Berti, *L'Università di Padova dal 1814 al 1850*, Antilia, Treviso 2011, p. 516.

### *Dall'annessione alla globalizzazione: spazi espansi e spazi virtuali*

La fonte-guida, per il percorso proposto, doveva necessariamente esser individuata negli «Annuari dell'Università di Padova» (qui part. 1878; 1885-1886; 1895-1896; 1914-1915; 1915-1916; 1921-1922; 1935-1936; 1936-1937) ove – fra orazioni inaugurali e prolusioni – la vita dell'Ateneo è rimasta cristallizzata. Per un panorama generale fra Ottocento e Novecento, la bibliografia di base è costituita da Antonio Favaro - Roberto Cessi, *L'Università di Padova. Notizie raccolte da Antonio Favaro e Roberto Cessi*, Zanocco Editore, Padova 1946; Giulio Brunetta, *Gli interventi dell'Università di Padova nel riutilizzo di antichi edifici*, Istituto di Architettura dell'Università di Padova, Tipografia editrice La Garangola, Padova 1966; Camillo Semenzato, *L'Università di Padova. Il Palazzo del Bo. Arte e storia*, Erredici, Padova 1999; *L'Università di Padova nei secoli (1806-2000). Documenti di storia dell'Ateneo*, a cura di Piero Del Negro e Francesco Piovan, Antilia, Padova 2017;

*L'Ateneo di Padova nell'Ottocento. Dall'Impero asburgico al Regno d'Italia*, a cura di Filiberto Agostini, Franco Angeli, Milano 2019; *Alla prova della contemporaneità. Intellettuali e politica dall'Ottocento ad oggi*, a cura di Carlo Fumian, Donzelli, Roma 2021.

Per le suggestioni sulla stagione pre-unitaria si è tenuto conto di Wolfgang Goethe, *Viaggio in Italia (1786-1788)*, 1816-1817, Sansoni, Firenze 1980; Vittorio Dal Piaz, *Studio sulla Cattedra di Galileo*, in *Pulitura delle superfici dell'architettura*, Atti del Convegno di studi (Bressanone, 3-6 luglio 1995), a cura di Guido Biscantin e Guido Driussi, Libreria Progetto, Padova 1995, pp. 319-27.

L'indagine sulla successiva crescita degli spazi universitari è partita dalla preliminare discussione sui Consorzi, riportata (oltre che nei citati «Annuari») in una parallela serie di opuscoli (talvolta da quelli estratti), fra i quali vale menzionare: Emilio Morpurgo, *Notizie e documenti sul Progetto di Consorzio Universitario indirizzati agli onorevoli Consiglieri della Provincia e del Comune di Padova*, Tipografia Gio. Batt. Randi, Padova 1881; Comune di Padova, *Appendice alle Notizie e documenti sul Progetto di Consorzio Universitario pubblicato dalla Regia Università*, Tipografia alla Minerva dei Fratelli Salmin, Padova 1882; Giulio Alessio, *I Consorzi Universitarii e lo studio di Padova*, Drucker e Senigaglia-Drucker e Tedeschi, Padova-Verona 1887; Giampaolo Vlacovich, *Sulla costituzione d'un Consorzio Universitario per l'ateneo di Padova. Memoria presentata in nome del Consiglio accademico all'Illustrissimo Sig. Prosindaco della Città di Padova*, Tipografia Gio. Batt. Randi, Padova 1887; *Sul Consorzio Universitario per l'Ateneo di Padova. Notizie e schiarimenti. Parte prima*, Tipografia Gio. Batt. Randi, Padova 1889; *Sul Consorzio Universitario per l'Ateneo di Padova. Notizie e schiarimenti. Parte seconda*, Tipografia Gio. Batt. Randi, Padova 1889; Regia Università di Padova, *Il Consorzio Universitario. Al Comune, alla Provincia ed alla Cassa di Risparmio di Padova. Memoriale del Rettore Magnifico Carlo F. Ferraris*, s.e., Padova 1896; Achille De Giovanni, *Alla onorevole giunta municipale di Padova*, Tipografia Gio. Batt. Randi, Padova 1898; Raffaello Nasini, *Per il Consorzio Universitario: alla giunta municipale, alla Deputazione provinciale di Padova...: memoriale del Rettore Magnifico*, Tipografia Gio. Batt. Randi, Padova 1901. Una ricostruzione dell'intero ciclo dei Consorzi stessi è in Gianni Penzo Doria, *Il cantiere e i documenti: l'Archivio dei Consorzi edilizi (1903-1973)*, in *Il miraggio della concordia. Documenti sull'architettura e la decorazione del Bo e del Liviano: Padova, 1933-1943*, a cura di Marta Nezzo, Canova, Treviso 2008, pp. 29-40.

L'intervento tardo-ottocentesco su Palazzo Bo è chiarito in Vittorio Dal Piaz, *Il palazzo del Bo: evoluzione di una fabbrica*, in Semenzato, *L'Università di Padova cit.*, pp. 45-85; per il restauro dei cimeli storici vale «Annuari», 1895-1896.

Per una prima ricognizione sul recupero di spazi in origine non appartenenti all'Ateneo si veda Regia Università di Padova, *Il Palazzo ex-Contarini (già R. Dogana) e la R. Scuola di applicazione per gli ingegneri. Promemoria e progetto di restauro. Aprile 1892*, Stab. Tip. Prov. Della Ditta L. Penada, Padova 1892; nonché i citati Cessi - Favaro, *L'Università di Padova cit.*, e Brunetta, *Gli interventi dell'Università di Padova nel riutilizzo di antichi edifici cit.* Per la presenza di Boito a Padova Guido Zucconi, *L'Invenzione del passato. Camillo Boito e l'architettura*

*tura neomedievale. 1855-1890*, Marsilio, Venezia 1997 e *Camillo Boito. Un'architettura per l'Italia unita*, catalogo della mostra (Padova, Museo civico di Piazza del Santo, 2 aprile-2 luglio 2000), a cura di Francesca Castellani e Guido Zucconi, Marsilio, Venezia 2000.

L'effettiva partenza del primo Consorzio è stata ripercorsa sulla base delle testimonianze dell'Archivio generale di Ateneo di Padova (d'ora in poi Agapd), conservate in Archivio dell'Ottocento, Atti di Rettorato, Atti organizzati per materia, 2, 38, Consorzio universitario dall'anno 1899 al 1908; una buona bibliografia per comprendere il ruolo di Nunzio Nasi è in Gian Luca Fruci, *Nunzio Nasi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVII, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 2012 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/nunzio-nasi\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/nunzio-nasi_(Dizionario-Biografico)/)). Infine, per il Congresso artistico di Venezia si sono citati la «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», 8 marzo 1905, e una serie di articoli apparsi sul «Corriere della Sera», nei giorni 23, 24, 26 e 29 settembre 1905.

Per la realizzazione della nuova Biblioteca universitaria, oltre alla menzione delle *Vite vasariane*, nell'edizione Giuntina (1568), si vedano Antonio Favaro, *L'Università di Padova*, Officine grafiche C. Ferrari, Venezia 1922; Adolfo Avetta, *La R. Biblioteca Universitaria di Padova alla fine del 1907*, Tip. Del Giornale «Il Veneto», Padova 1908 [estratto da «Il Veneto», febbraio e marzo 1908]; Giordano Tomasatti, *Notizie sui lavori edilizi universitari date dal Professore Giordano Tomasatti*, Tip. G. B. Randi, Padova 1908 (già in «Annuari», 1907-1908).

Sul secondo Consorzio – sedi decentrate e torre del Bo – si è voluta restituire l'atmosfera dell'epoca con qualche cenno da materiali d'archivio (Agapd, Archivio Consorzi, Fascicoli non collocati. 1913 – Consorzio edilizio; ivi, Archivio Consorzi, 1914-29, b. 52). Il concorso di pittura bandito per il VII centenario dell'Università è menzionato in «Arte Pura e Decorativa», 1922, 3, p. 30, mentre l'immagine dell'opera vincente è riprodotta in Antonio Favaro, *I sette secoli della gloriosa Università*, in «Il nuovo patto», a. V, luglio-settembre 1922, 7-9, L'Agave, Roma 1922, pp. VIII-XVI.

Nodale, nel passaggio fra secondo e terzo Consorzio, la vicenda della Fabbrica di Ingegneria, per la quale si vedano Regia Scuola d'Ingegneria di Padova, *Istituti e Laboratori della Scuola. Note illustrative pubblicate in occasione della Mostra di Ingegneria promossa dal Sindacato Fascista Ingegneri. Giugno 1931-IX*, Stab. Tipografico Penada, Padova 1931; D. Donghi, *La nuova sede della R. Scuola di Ingegneria di Padova*, estratto dagli Atti del Congresso (Trieste, primo Congresso interregionale degli ingegneri, 21-23 aprile XI), Stabilimento tipografico nazionale, Trieste 1933. Su Donghi, la bibliografia è articolata, suggerisco almeno *Daniele Donghi. I molti aspetti di un'ingegneria totale*, Atti del Convegno nazionale (Padova, 10-12 febbraio 2005), a cura di Giuliana Mazzi e Guido Zucconi, Marsilio, Venezia 2006; Stefano Zaggia, *Una sede per la scuola d'ingegneria: dai primi progetti all'edificio di Daniele Donghi*, in *Il rilievo per la conoscenza. Il Complesso d'Ingegneria di Daniele Donghi*, a cura di Andrea Giordano e Stefano Zaggia, Cleup, Padova 2011, pp. 11-33.

Sul quarto Consorzio la bibliografia è sterminata. Per un orientamento bibliografico sulla figura di Ercole rinvio a Luca Lo Bianco, *Francesco Ercole*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLIII, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani,

Roma 1993 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-ercole\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-ercole_(Dizionario-Biografico)/)); di Pietro Tricarico si veda il *Necrologio*, in «Bollettino d'arte», XXIV, 1949, III, Libreria dello Stato, Roma, p. 249. Per l'ingresso di Giuseppe Fiocco a Padova rinvio a Giuliana Tomasella, *Le origini dell'insegnamento della storia dell'arte all'Università di Padova. Da Andrea Moschetti a Giuseppe Fiocco*, in «Quaderni per la storia dell'Università di Padova», 35, Antenore, Padova 2002, pp. 69-96. Su Carlo Anti le pubblicazioni fondamentali sono *Carlo Anti. Giornate di studio nel centenario della nascita*, Atti del Convegno (Verona-Padova-Venezia, 6-8 marzo 1990), Lint («Contributi alla storia dell'Università di Padova», 26), Trieste 1992; *Anti Archeologia Archivi*, a cura di Irene Favaretto, Francesca Ghedini, Paola Zanovello, Emanuele M. Ciampini, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2019, pp. 395-414; *I Diari di Carlo Anti. Trascrizione integrale*, a cura di Girolamo Zampieri, Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona, Verona 2011. Su Gio Ponti può essere utile il panorama offerto in *Gio Ponti Archidesigner*, catalogo della mostra (Paris, Musée des Arts Décoratifs, 19 ottobre 2018-10 febbraio 2019), a cura di Sophie Bouilhet-Dumas, Dominique Forest, Salvatore Licitra, Mad, Paris 2018. Sul quarto Consorzio e i cantieri d'arte si vedano almeno Vittorio Dal Piaz, *Il fondo dei Consorzi edilizi dell'Università degli Studi di Padova*, in *Cartesio*, Atti della IV e V Conferenza organizzativa degli archivi delle università italiane (Padova, 24-25 ottobre 2002; Padova, 8-9 giugno 2006), a cura di Gianni Penzo Doria, Cleup, Padova 2006, pp. 453-64; Id., *Il rettore Anti e il rinnovo edilizio dell'Università di Padova*, in *L'Università e la città. Il ruolo di Padova e degli altri atenei italiani nello sviluppo urbano*, Atti del Convegno di studi (Padova, 4-6 dicembre 2003), a cura di Giuliana Mazzi, Clueb, Bologna 2006, pp. 247-62; Isabella Colpo, *Il committente e l'artista. L'opera di Carlo Anti tra Bo e Liviano*, in «Eidola», 2006, 3, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Roma 2007, pp. 109-51; *Pittori di muraglie. Tra committenti e artisti all'Università di Padova. 1937-1943*, catalogo della mostra (Padova, Centro di Ateneo per i Musei, 25 marzo-28 maggio 2006), a cura di Isabella Colpo e Paola Valgimigli, Canova, Treviso 2006, pp. 29-49; *Il Miraggio della Concordia. Documenti sull'architettura e la decorazione del Bo e del Liviano: Padova, 1933-1943*, a cura di Marta Nezzo, Canova, Treviso 2008. Ricordo inoltre Vittorio Dal Piaz - Chiara Visentin, *La Scala del sapere del Bo a Padova: Gio Ponti architetto-pittore*, in *Sulle pitture murali. Riflessioni, conoscenze, interventi*, Atti del Convegno (Bressanone, 12-15 luglio 2005), a cura di Guido Biscontin e Guido Driussi, Arcadia Ricerche, Venezia 2005, pp. 437-46. Fra i materiali d'epoca vale la pena menzionare il *Manifesto della pittura murale* (1933), ora in Mario Sironi, *Scritti editi e inediti*, a cura di Ettore Camesasca e Claudia Gian Ferrari, Feltrinelli, Milano 1980; *Rapporti dell'Architettura con le arti figurative*, Atti del Convegno di arti (Roma, 25-31 ottobre 1936), Reale Accademia d'Italia. Fondazione Alessandro Volta, Roma 1937; Carlo Anti, *Descrizione sommaria delle sale accademiche al Bo (edizione provvisoria)*, Tipografia Antoniana, Padova 1942. Sarebbe qui impossibile dare indicazioni su singoli artisti o opere, mi limito a ricordare, per il *Palinuro*, Gianni Vianello, Nico Stringa, Claudia Gian Ferrari, *Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture*, Neri Pozza, Vicenza 1998, p. 385; per la *Calla*, Marta Nezzo, *Il cantiere del Bo come «contesto speciale»*,

in *Paolo De Poli artigiano, imprenditore, designer*, a cura di Alberto Bassi e Serena Maffioletti, Il Poligrafo, Padova 2017, pp. 272-83.

La stagione contemporanea è stata affrontata compulsando i quotidiani; i riferimenti diretti si trovano nel testo.

Parte seconda  
Le opere

*Le principali sedi*

*Il complesso di Palazzo del Bo*

*Prima dell'Università. Grandezza urbana, culturale e morale della Patavium romana*

Il più approfondito esame critico dei monumenti di Padova romana è in: Giovanna Tosi, *Aspetti urbanistici ed architettonici di Padova antica alla luce delle fonti storiche e di vecchi e nuovi rinvenimenti*, in «Antenor», 3, Arbor Sapientiae Editore, Roma 2002, pp. 87-127. Un aggiornato quadro storico e urbanistico si trova in: Lorenzo Braccesi - Francesca Veronese, *Padova romana. Da Augusto a Teodorico*, Cierre Edizioni, Sommacampagna 2014; *Livio, Padova e l'universo veneto*, Atti della giornata di studio (Padova, 19 ottobre 2017), a cura di Francesca Veronese, L'Erma di Bretschneider («Venetia/Venezia», 6), Roma 2018; un'agile presentazione dei monumenti, della cultura artistica e del quadro territoriale è in: *Padova. La città di Tito Livio*, a cura di Jacopo Bonetto, Elena Pettenò, Francesca Veronese, Cleup, Padova 2017. Sui ponti: Vittorio Galliazzo, *I ponti di Padova romana*, Cedam, Padova 1971 e Id., *I ponti romani*, Canova, Treviso 1995. Un approfondimento sul teatro *Zairo* e sulla città in seguito ai nuovi scavi è offerto da: Jacopo Bonetto, Elena Pettenò, Caterina Previato, Federica Trivisonno, Francesca Veronese, Matteo Volpin, *Il teatro romano di Padova*, in «Orizzonti. Rassegna di Archeologia», XXII, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2021, pp. 37-63. In occasione del bimillenario della morte di Tito Livio è stato organizzato un convegno di studi edito in: *A primordium urbis. Un itinerario per gli studi liviani*, a cura di Gianluigi Baldo e Luca Beltrami, «Giornale italiano di Filologia. Bibliotheca», 19, Brepols, Turnhout 2019.

*Gli edifici medievali di Palazzo Bo*

Per una storia dell'urbanistica medievale riguardante le aree delle piazze e di contrada San Martino, quartiere che ospitava la prima corte della famiglia da Carrara e successivamente Palazzo Bo, rimando a Maria Emanuela Angelini - Alessandra Cassatella, *Nuovo contributo alla topografia di Padova medievale e romana*, in «Archeologia Veneta», 3, Società archeologia Veneta, Padova 1990, pp. 115-42, e agli esaustivi studi di Cesira Gasparotto: *Foglio 50. Padova - Edizioni Archeologica della Carta d'Italia al 100.000. Foglio 50 (Padova)*, Istituto geografico militare, Fi-

renze 1959, p. 49, n. 65/C; Ead., *Preistoria e toponomastica patavina nella Visione di Giovanni da Nono*, in «Atti e Memorie dell'Accademia di Padova», LXXV, Stabilimento tipografico L. Penada, Padova 1962-63, pp. 75-97; Ead., *Il foro civile di Patavium nella toponomastica medievale*, ivi, LXXVII, Stabilimento tipografico L. Penada, Padova 1964-65, pp. 373-85.

La delicata questione della collocazione degli edifici medievali carraresi antecedenti all'arrivo dell'istituzione universitaria presso Palazzo Bo deve iniziare dai documenti originali a partire dal sopra citato testamento di Iacopino Papafava datato 1289 e conservato alla Biblioteca civica di Padova (B.P. 990 I, XII). La critica ha poi presentato differenti ipotesi a partire da quelle di Antonio Favaro in Id., *Le antiche sedi delle scuole. Il Bò e la iscrizione sul fronte di esso*, in *Per la storia di Padova. Spigolature da archivi e biblioteche. Serie prima*, in «Nuovo archivio veneto», XVII, 34, Officine grafiche Ferrari, Venezia 1917, pp. 254-8; Id., *L'Università di Padova*, Officine grafiche Ferrari, Venezia 1922 e poi aggiornata dal Cessi nel 1946, Roberto Cessi - Antonio Favaro, *L'Università di Padova. Notizie raccolte da Antonio Favaro*, Zanocco Editore, Padova 1946. A queste si aggiungono gli studi di Luigi Rizzoli, *Per la storia edilizia dell'Università di Padova*, in «Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti», LVIII, Società Cooperativa Tipografica, Padova 1941-42, pp. 157-89; Giulio Brunetta, *Gli interventi dell'Università di Padova nel riutilizzo di antichi edifici*, Istituto di Architettura dell'Università di Padova, Tipografia editrice La Garangola, Padova 1966; Carlo Anti, *Descrizione delle sale accademiche al Bo, del Liviano e di altre sedi*, Tipografia Antoniana, Padova 1968; Camillo Semenzato, *L'Università di Padova. Il Palazzo del Bo. Arte e storia*, Lint, Trieste 1979; Id., *Il Palazzo del Bo*, Edizioni Erredici, Padova 1999. Il primo ad aver segnalato il documento dell'Archivio della famiglia Papafava, tomo 20 carta 482r, è Stefano Zaggia in Id., *L'Università di Padova nel Rinascimento*, Marsilio, Venezia 2003, p. 30, nota 28.

Segnalo infine alcune fonti utili nella ricostruzione delle fasi edilizie di Palazzo Bo, a partire dai noti Monumenti di Andrea Gloria (Id., *Monumenti della Università di Padova: 1222-1318*, Tipografia del Seminario, Venezia-Padova 1884), si ricordano Antonio Riccoboni, *De Gymnasio patavino*, Apud Franciscum Bolzetam, Patavii 1598; Giacomo Filippo Tomasini, *Gymnasium Patavinum*, Utini, Ex Typographia Nicolai Schiratti, Patavii 1654; Francesco Maria Colle, *Storia scientifico-letteraria dello Studio di Padova*, Tipografia della Minerva, Padova 1824. Note sono le parole di encomio espresse dal Savonarola «quo nullum in Italia pulchrius aut magnificentius existit» estratte da M. Savonarola, *Libellus de magnificis ornamentis regie civitatis Padue*, a cura di Arnaldo Segarizzi, S. Lapi («Rerum Italicarum Scriptores», XXIV, parte xv), Città di Castello 1902, o l'inventario del 1399 che descriveva con precisione le stanze dell'*Hospitium Bovis*, interamente pubblicato in Vittorio Lazzarini - Nino Tamassia, *L'albergo del «Bo»*, Premiate Officine grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1922. A questi aggiungo Albertino Mussato, *Il principato di Giacomo da Carrara: primo signore di Padova, narrazione scelta dalle storie inedite*, Angelo Draghi Editore, Padova 1891, che parla apertamente di una ricca corte della famiglia carrarese presente in contrada San Martino, ipotesi poi ripresa da Manlio Dazzi, *Aggiunta con frange a: Vittorio Lazzarini - Nino Ta-*

*massia, L'albergo del «Bo», Venezia 1922*, in «Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti», LXXX, parte III, Società Cooperativa Tipografica, Padova, 1967-68, pp. 35-43.

Fonti archivistiche citate: Accademia Galileiana di Padova, Archivio Papafava, tomo 20, cc. 438-486, nello specifico carta 482r; Asupd (Archivio antico storico dell'Università di Padova), ms. 727; Aspd, *Notarile*, Liber IV instrumentum Zilii de Calvis cc. 162-165, 1399; Biblioteca civica di Padova, *Documenti Carraresi*, B.P. 990 I, XII, 1289; ivi, *Documenti Carraresi*, B.P. 990 I, XLIX bis, 18 novembre 1368.

### *Dal Cinquecento al Novecento*

Per quanto riguarda le vicende del complesso centrale dell'Università, il Palazzo del Bo, a partire dal Cinquecento, si faccia riferimento alle bibliografie menzionate per i capitoli 3 e 4 della Parte prima.

### *L'Orto botanico*

Per l'Orto botanico la bibliografia è vasta, articolata ed estesa a molteplici aspetti: architettonici, artistici, botanici e scientifici. Oltre ai testi citati nelle bibliografie dei capitoli della prima parte, sono da ricordare innanzitutto i testi inaugurali della storiografia: Girolamo Porro, *L'Horto de i semplici di Padova, ove si vede primieramente la forma di tutta la pianta con le sue misure...*, presso Girolamo Porro, Venetia 1591; Giacomo Filippo Tomasini, *Gymnasium Patavinum*, Utini, Ex Typographia Nicolai Schiratti, Patavii 1654, pp. 87-132; quindi i volumi pubblicati dai prefetti, alcuni dei quali corredati da apparati illustrativi: Roberto De Visiani, *L'Orto Botanico di Padova nell'anno 1842*, Premiata litografia veneta, s.l. 1842; Antonio Ceni, *Guida all'Imperial Regio Orto Botanico in Padova*, Tipografia A. Bianchi, Padova 1854 (con incisioni di Andrea Tosini); Giuseppe Gola, *L'Orto Botanico. Quattro secoli di attività (1545-1945)*, Editoria liviana, Padova 1947; testi di riferimento sono inoltre i saggi pubblicati nel volume: *L'Orto botanico di Padova, 1545-1995*, a cura di Alessandro Minelli, Marsilio, Venezia 1995. Per una sintesi sulle fasi iniziali dell'Orto: Giuliana Mazzi, *Per una storia dell'Orto Botanico di Padova in età veneta*, in *Nuovi paesaggi. Storia e rinnovamento del giardino botanico in Italia*, a cura di Antonio Piva e Pierfrancesco Galliani, Marsilio, Venezia 2002, pp. 85-93; per le vicende della costruzione iniziale: Stefano Zaggia, *L'Università di Padova nel Rinascimento. La costruzione del Palazzo del Bo e dell'Orto Botanico*, Marsilio, Venezia 2003, pp. 79-121. Indicazioni sul corredo plastico e artistico sono in Camillo Semenzato, *Le statue dell'Orto Botanico di Padova*, in «Arte Veneta», xxxii, 1978, pp. 394-8. Tra le opere che restituiscono un quadro aggiornato delle trasformazioni soprattutto operate nei secoli più recenti: Margherita Azzi Visentini, *L'Orto Botanico tra Sette e Ottocento: le fabbriche e i giardini*, in *L'orto rappresentato. Scienza, didattica e immagine a Padova tra Sette e Ottocento*, a cura di Luciana Sitran Rea, Biblos, Padova 2002, pp. 11-37. Alcuni interventi di restauro e sistemazione sono ricordati in Vittorio Dal Piaz, *Restauri dei monumenti storici dell'Università di Padova, in Galileo a Padova 1592-1610. Atti delle celebrazioni galileiane (1592-1992)*, Lint,

Trieste 1995, pp. 141-9. A carattere divulgativo sono da ricordare testi complessivi di recente pubblicazione: *1545. L'Hortus simplicium di Padova. Il più antico orto botanico universitario*, Padova University Press, Padova 2013; *Hortus Mirabilis. Alla scoperta del più antico orto botanico del mondo*, Mondadori Electa, Milano 2017. Sulla realizzazione del complesso delle serre del Giardino della biodiversità si veda: «Padova e il suo territorio», aprile 2015, 174, fascicolo interamente dedicato al nuovo edificio.

Materiali storici relativi all'Orto, disegni, fotografie ma anche descrizioni e guide storiche digitalizzate sono disponibili e consultabili liberamente sulla piattaforma Phaidra: <https://phaidra.cab.unipd.it/detail/o:75413>.

### *Palazzo Liviano*

#### *Sopravvivenze medievali*

Per la ricostruzione delle più antiche vicende architettoniche e decorative dell'attuale Palazzo Liviano iniziate in età medievale durante la signoria carrarese, rimando agli studi di Maria Monica Donato, «*Veteres*» e «*novi*», «*externi*» e «*nostri*». *Gli artisti di Petrarca: per una rilettura*, in *Medioevo: immagine e racconto e racconto*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 27-30 settembre 2000), a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Electa, Milano 2003, pp. 433-55; Giovanni Lorenzoni, *Urbanistica ed emergenze architettoniche nella Padova carrarese*, in *Padova carrarese*, Atti del Convegno (Padova, Reggia dei Carraresi, 11-12 dicembre 2003), a cura di Oddone Longo, Il Poligrafo, Padova 2005, pp. 175-84, e più recentemente a Zuleika Murat, *Jacopo di Paolo e il codice del De viris illustribus della Universitäts- und Landesbibliothek di Darmstadt (Ms. 101)*, in *A primordio urbis. Un itinerario per gli studi liviani*, a cura di Gian Luigi Baldo e Luca Beltrami, in «Giornale italiano di filologia. Bibliotheca», 19, Brepols, Turnhout 2019, pp. 425-64; John Richards, *Petrarch's Influence on the Iconography of the Carrara Palace in Padua. The Conflict between Ancestral and Antique Themes in the Fourteenth Century*, The Edwin Mellen Press, Lewiston (NY) 2007 e Giovanna Valenzano, *Nuove scoperte per la curia carrarese: un'architettura trecentesca ritrovata*, in *Domus sapienter staurata. Scritti di Storia dell'arte per Marina Righetti*, a cura di Anna Maria D'Achille, Antonio Iacobini, Pio Francesco Pistilli, Silvana Editrice, Cinisello Balsamo 2021, pp. 830-41.

#### *Il Palazzo*

Sul Palazzo Liviano e la sua decorazione si vedano Giuseppina Dal Canton, *Anti e l'arte contemporanea*, in *Carlo Anti. Giornate di studio nel centenario della nascita*, Atti del Convegno (Verona-Padova-Venezia, 6-8 marzo 1990), a cura di Elena Francesca Ghedini, Lint, Trieste 1992, pp. 317-46; Fulvio Irace, *Gio Ponti. La casa all'italiana*, Electa, Milano 1998; *Pittori di muraglie. Tra committenti e artisti all'Università di Padova*, catalogo della mostra (Padova, Centro di Ateneo per i Musei, 25 marzo-28 maggio 2006), a cura di Isabella Colpo e Paola Valgimigli, Canova, Treviso 2006; Isabella Colpo, *Il committente e l'artista. L'opera di*

Carlo Anti tra Bo e Liviano, in «Eidola», 3, Pisa-Roma 2006, pp. 109-15; *Il miraggio della concordia. Documenti sull'architettura e la decorazione del Bo e del Liviano: Padova, 1933-1943*, a cura di Marta Nezzo, Canova, Treviso 2008 (con completa bibliografia precedente); Marta Nezzo, *Dagli affreschi di Campigli al Bo pittorico: Pallucchini ed Anti per l'Università di Padova*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 35, Firenze 2011, pp. 49-60; *Anti. Archeologia. Archivi*, Atti del Convegno (Venezia, 14-16 giugno 2017), a cura di Irene Favaretto, Francesca Ghedini, Paola Zanovello, Emanuele M. Ciampini, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2019; Marta Nezzo, *Sapere murato sapere dipinto: Carlo Anti e Gio Ponti al Liviano*, in Baldo - Beltramini (a cura di), *A primordio urbis* cit., pp. 515-46. Sull'affresco di Massimo Campigli si rimanda a Rodolfo Pallucchini, *Affreschi padovani di Massimo Campigli*, in «Le Arti», a. II, v-vi, giugno-settembre 1940, pp. 346-50; Sergio Bettini, *Campigli al Liviano*, Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, Padova 1979. Per il *Tito Livio* di Arturo Martini si vedano Carlo Anti, *Ricordo di Martini. Cronistoria del «Tito Livio»*, in «Le Tre Venezie», 21, aprile-giugno, Padova 1947, pp. 169-78; *Le lettere di Arturo Martini*, a cura di Mario De Micheli, Claudia Gian Ferrari, Giovanni Comisso. Charta, Milano-Firenze 1992; *Arturo Martini. Colloqui sulla scultura, 1944-1945*, a cura di Nico Stringa, Canova, Treviso 1997; Gianni Vianello, Nico Stringa, Claudia Gian Ferrari, *Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture*, Neri Pozza, Vicenza 1998; Giovanni Bianchi, *Il Tito Livio di Arturo Martini*, in Baldo - Beltramini (a cura di), *A primordio urbis* cit., pp. 493-514.

### *La Sala dei Giganti*

Le fonti imprescindibili per la sala cinquecentesca sono Marcantonio Michiel, *Notizia d'opere del disegno, edizione critica a cura di Theodor Frimmel, Vienna 1896*, a cura di Cristina De Benedictis, Edifir, Firenze 2000; Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, Sansoni, Firenze 1966-1997, 6 voll., Vasari 1568, III, p. 621; Bartolomeo Ammannati, *La Città. Appunti per un trattato*, a cura di Mazzino Fossi, Officina Editrice, Roma 1970, p. 429; Giacomo Zabarella, *Aula Heroum sive Fasti Romanorum*, Petri Mariae Frambotti, Patavii 1674.

Su Marcantonio Michiel e il rapporto con Pietro Bembo si vedano Jacopo Morelli, *Notizie d'opere di disegno*, a cura di Gustavo Frizzoni, Zanichelli, Bologna 1884, p. 78; Michiel, *Notizia d'opere del disegno* cit.; Rosella Lauber, «In casa di Messer Pietro Bembo». *Riflessioni su Pietro Bembo e Marcantonio Michiel*, in *Pietro Bembo e le arti*, a cura di Guido Beltramini, Howard Burns, Davide Gasparotto, Marsilio, Venezia 2013, pp. 441-64.

Una fondamentale analisi della sala, condotta in un'ottica multidisciplinare, è stata pubblicata da Giulio Bodon, *Heroum Imagines. La Sala dei Giganti a Padova*, «Studi di Arte Veneta», XVI, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2009, che si è avvalso della competenza storico-artistica di Elisabetta Saccomani. In particolare, per la sala in età medievale, si vedano Theodor E. Mommsen, *Petrarch and the Decoration of the Sala Virorum Illustrium in Padua*, in «The Art Bulletin», 34, College Art Association of America, New York 1952, pp. 95-116; Richards, *Pe-*

trarch's Influence on the Iconography of the Carrara Palace in Padua cit.; Murat, «Jacopo di Paolo e il codice del De viris illustribus della Universitäts- und Landesbibliothek di Darmstadt (Ms. 101)» cit.

Sulla sala cinquecentesca e sugli artisti coinvolti, dopo il testo di Lucio Grosato, *Affreschi del Cinquecento in Padova*, presentazione di Giuseppe Fiocco, Silvana Editoriale d'arte, Milano 1966, pp. 222-6, sono intervenuti in tempi recenti Elisabetta Saccomani, «Parrà che Roma propria si sia trasferita in Padova». *Le pitture cinquecentesche: il contesto artistico, gli artefici*, in Bodon (a cura di), *Heroum Imagines. La sala dei Giganti a Padova* cit., pp. 357-72, e Vincenzo Mancini, *Il Salone dei Giganti, ornamento della città*, in «Padova e il suo territorio», xxxv, 208, Padova e il suo territorio, Padova 2020, pp. 27-30. Insieme ai pittori della Scuola padovana, è evocato quale innovatore e probabile ideatore Giuseppe Porta Salviati, da Alessandro Ballarin, *Jacopo Bassano e lo studio di Raffaello e dei Salviati*, in «Arte Veneta», xxi, Arte Veneta editore, Venezia 1967, pp. 77-101, ed. cit. in *Jacopo Bassano. Scritti 1964-1995*, a cura di Vittoria Romani, Bertoncetto Arti Grafiche, Cittadella 1995-1996, to. I (1995), pp. 99-125, to. II (1996), figg. 273-275; sul Porta vedere ora Barbara Maria Savy, *Giuseppe Porta Salviati per i canonici veneziani di Santo Spirito in Isola*, in Francesco Salviati «spirito veramente pellegrino ed eletto», a cura di Antonio Geremicca, Campisano Editore, Roma 2015, pp. 95-105. Per i riferimenti a Lambert Sustris si vedano Vincenzo Mancini, *Lambert Sustris a Padova. La villa Bigolin a Selvazzano*, Comune di Selvazzano Dentro, Padova 1993; Id., *Per Lambert Sustris disegnatore*, in «Arte Veneta», lx, Arte Veneta editrice, Venezia 2003, pp. 152-5; quindi Elisabetta Saccomani, *Padova 1540-1570*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di Mauro Lucco, Electa, Milano 1996-1999, 3 voll., II (1998), pp. 554-616; Ead., «Parrà che Roma propria si sia trasferita in Padova». *Le pitture cinquecentesche: il contesto artistico, gli artefici*, in Bodon (a cura di), *Heroum Imagines. La sala dei Giganti a Padova* cit., pp. 357-72.

Sulla cultura antiquaria di Pietro Bembo si vedano Davide Gasparotto, *Il mito della collezione*, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 2 febbraio-19 maggio 2013), a cura di Guido Beltramini, Davide Gasparotto, Adolfo Tura, Marsilio, Venezia 2013, pp. 48-65; Rosella Lauber, «In casa di Messer Pietro Bembo». *Riflessioni su Pietro Bembo e Marcantonio Michiel*, in Beltramini, Burns, Gasparotto (a cura di), *Pietro Bembo e le arti* cit., pp. 441-64; Arnold Nesselrath, *L'antico vissuto. La stufetta del cardinal Bibbiena*, in Beltramini, Gasparotto, Tura (a cura di), *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento* cit., pp. 284-91; Vittoria Romani, *Pietro Bembo tra cultura figurativa cortigiana e «maniera moderna»*, *ibid.*, pp. 32-47.

Sul calligrafo Francesco Pociviano detto il Moro si ricordi Bernardino Scardeone, *De Antiquitate Urbis Patavii et Claris Civibus Patavinis Libri III*, Apud Nicolaum Episcopium iuniorem, Basileae, 1560, pp. 377-8.

Su Michele Sanmicheli architetto dei Corner a Piombino Dese e responsabile della trifora della sala padovana si veda Lionello Puppi, *Michele Sanmicheli architetto. Opera completa*, Caliban Editore, Roma 1986.

*La Specola**Da fortificazione a Castello Carrarese*

Il primo fra tutti gli studi sul Castello fu quello di Giuseppe Lorenzoni, scritto nel lontano 1896, *Il Castello di Padova e le sue condizioni verso la fine del secolo decimottavo. Notizie varie*, Tipografia Randi, Padova 1896, a cui si affianca la ricerca documentaristica di Andrea Gloria, *Documenti inediti intorno al Petrarca con alcuni cenni alla casa di lui in Arquà e della Reggia dei da Carrara in Padova*, Tipografia alla Minerva, Padova 1878. Nel corso degli anni le pubblicazioni volte al recupero della storia di questo importante monumento patavino si sono susseguite numerose: segnalo da una parte le importanti ricognizioni di Sante Bortolami, *Il «castello» carrarese di Padova tra esigenze di difesa e rappresentazione simbolica del potere secoli X-XIV*, in *Padova carrarese*, Atti del Convegno (Padova, Reggia dei Carraresi, 11-12 dicembre 2003), a cura di Oddone Longo, Il Poligrafo, Padova 2005, pp. 119-44; dall'altra l'inizio della campagna di prospezioni e ricerche condotte da Stefano Tuzzato sotto la direzione di Edi Piazzetta per la Soprintendenza ai Beni ambientali e architettonici di Venezia. Da queste indagini sono nate numerose pubblicazioni di cui riporto le principali in ordine cronologico: Stefano Tuzzato, *Le mura e il castello di Padova. Nuovi dati dall'archeologia*, in *Popoli e civiltà del Veneto antico. L'età tardoantica e medievale*, relazioni delle conferenze (Padova, aprile-giugno 2002), a cura di Alessandra Menegazzi, Imprimitur («Quaderni di Museo», 5), Padova 2004, pp. 49-64; Id., *Il castello di Padova. Archeologia e storia*, in *Castelli del Veneto tra archeologia e fonti scritte*, Atti del Convegno (Vittorio Veneto, Ceneda, settembre 2003), a cura di Gian Pietro Brogiolo ed Elisa Possenti, Sap («Documenti di archeologia», 38), Mantova 2005, pp. 9-20; Id., *Il Castello di Padova fino ai Carraresi e le nuove ricerche (1994-2004)*, in *I luoghi dei carraresi: le tappe dell'espansione nel Veneto nel XIV secolo*, a cura di Davide Banzato e Francesca Flores d'Arcais, Canova, Treviso 2006, pp. 72-9; Id., *Il Castello: le indagini 2006-2007*, in «Padova e il suo territorio», 138, La Garangola, Padova 2009, pp. 15-7; Elena Pettendò, Marco Cagnoni, Stefano Tuzzato, *Padova, Castello Carrarese. Un'antologia per la storia della città*, «NAVe: notizie di Archeologia del Veneto», III, All'insegna del Giglio, Sesto Fiorentino 2014, pp. 43-50.

Nel 2019 va poi alle stampe *Un Castello per la signoria carrarese, un castello per la città*, a cura di Giovanna Valenzano, Padova University Press, Padova 2019, che offre ad oggi un esauriente insieme di saggi aggiornati sul castello. In particolar modo segnalo il contributo di Giovanna Valenzano (pp. 15-29) per la ricostruzione della storia architettonica del monumento e il saggio di Monica Pregolato e Luca Majoli per l'analisi delle superfici pittoriche (pp. 43-52) e quello di Valentina Baradel (pp. 63-80).

Sulla figura dell'architetto Niccolò della Bellanda si veda Andrea Calore, *L'«ingegnere» veronese Nicolò da Bellanda e la sua opera a Padova nel secolo XIV fra certezze e attribuzioni*, in «Il Santo», XLIII, Centro studi antoniani, Padova 2003, pp. 813-21, e in merito al termine «ingegnere» rimando a Giovanna Valenzano, *Costruire nel medioevo. Gli statuti della fraglia dei muratori di Padova*, Cassa Edile, Padova 1993.

Riguardo alle fonti citate, parlano della torre di Ezzelino il Portenari in *Della felicità di Padova*, Padova 1623 (rist. anast. A. Forni, Sala Bolognese 1973), p. 87,

il Rolandino nella sua *Cronica, Rolandini Patavini Cronica in factis et circa facta marchie Trivixane*, a cura di Antonio Bonardi, S. Lapi («Rerum Italicarum Scriptores», XVII, parte I), Città di Castello 1905-1908, v 10, p. 77, e infine il Da Nono in *Visio Egidij regis Patavie*, in Giovanni Fabris, *Cronache e cronisti padovani*, Rebellato, Fossalta di Piave 1977, pp. 143-7. Rimane imprescindibile per la storia degli inizi della costruzione del castello la *Cronaca carrarese* di Galeazzo e Bartolomeo Gatari, *Cronaca carrarese. Confrontata con la redazione di A. Gatari*, a cura di Antonio Medin e Guido Tolomei, S. Lapi («Rerum Italicarum Scriptores», XVII, parte I), Città di Castello 1931, 2 voll. Riguardo alla posizione «in angulo urbis» della torre rimando a *Chronicon Marchiae Tarvisinae et Lombardiae*, a cura di Luigi Alfredo Botteghi, S. Lapi («Rerum Italicarum Scriptores», VIII, parte III), Città di Castello 1914-16, p. 28.

Per gli apparati decorativi ricordo il recente contributo di Valentina Baradel, nel sopracitato volume *Un Castello* edito nel 2019, pp. 63-80, oltre agli storici contributi di Anna Maria Spiazzi, tra cui *Per la pittura del Trecento a Padova. Recupero e restauri nel castello carrarese*, in «Padova e il suo territorio», VII, La Garangola, Padova 1992, pp. 11-14, e lo studio di Sergio Bettini sulla cultura figurativa della Padova del Trecento, *Le miniature del «Libro agregà de Serapiom» nella cultura artistica del tardo Trecento*, in *Da Giotto a Mantegna*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 9 giugno-4 novembre), a cura di Lucio Grossato, Electa, Milano 1974, pp. 55-60.

#### *Da deposito delle polveri a occhio aperto sugli astri*

Per la realizzazione dell'Osservatorio e le successive vicende si vedano: Lorenzoni, *Il Castello di Padova e le sue condizioni verso la fine del secolo decimottavo* cit.; Alessandra Ferrighi, *Toaldo, Cerato e la fabbrica della Specola astronomica di Padova: un sodalizio esemplare tra astronomo e architetto*, in *Giuseppe Toaldo e il suo tempo nel bicentenario della morte. Scienze e Lumi tra Veneto e Europa*, Atti del Convegno 1997, a cura di Luisa Pigatto, Bertoncetto arti grafiche, Cittadella 2000, pp. 159-72; Luisa Pigatto, *La Specola di Padova. Da torre medievale a Museo*, Signum, Padova 2007. Sulla figura di Giuseppe Toaldo: Pigatto (a cura di), *Giuseppe Toaldo e il suo tempo nel bicentenario della morte* cit.; per un profilo di Domenico Cerato si veda ora: *Domenico Cerato. Architettura a Padova nel secolo dei Lumi*, a cura di Vincenza Cinzia Donvito e Stefano Zaggia, Skira, Milano 2016.

#### *I patrimoni recuperati*

##### *Palazzo Cavalli*

Per la corretta ricostruzione della vicenda architettonica del Palazzo, già oggetto d'interesse da parte di Edoardo Vecchiato (*Il Palazzo Cavalli a porte Contarini in Padova*, in «Atti e Memorie della Real Accademia di Scienze, Lettere e Arti in Padova», x, 1893-94, 3, pp. 217-31), Giulio Bresciani Alvarez, *L'architettura civile del barocco a Padova*, Neri Pozza, Vicenza 1977; *Padova. Case e palazzi*, a cura di Lionello Pup-

pi e Fulvio Zuliani, Neri Pozza, Vicenza 1977; ma anche il solo Puppi, *Palazzo Cavalli*, in *Guida di architettura*, Allemandi, Torino 2000, p. 120, dove viene proposto quale progettista il padovano Andrea da Valle; fondamentale il contributo di Roberta Lamon, *Palazzo Cavalli*, in «Padova e il suo territorio», xxxiii, marzo 2018, 192, pp. 15-9, che per prima ha segnalato gli atti di compravendita tra Antonio de Mastellari e Marino Cavalli, evidenziando il ruolo di quest'ultimo nell'edificazione del complesso. Ulteriori precisazioni in Chiara Marin, *Palazzo Cavalli: da residenza nobiliare a museo universitario*, in «Critica d'arte», ix, 5-6, Editoriale Le Lettere, Firenze 2020, pp. 51-68, dove, grazie a documenti inediti conservati presso l'Archivio di Stato di Venezia (d'ora in poi Asve) (Raccolta Stefani, *Archivio Genealogico*, 11, *Cavalli*), sono stati particolarmente messi in luce i passaggi di proprietà successivi alla morte di Marino e i contrasti tra la famiglia Cavalli e i Duodo in seguito al matrimonio di Federico con Elisabetta. Sempre in Asve sono conservati anche gli inventari citati in testo, relativi ai beni già di proprietà di Federico Cavalli (*Giudici di Petizion, Inventari*, b. 427, n. 92; quello relativo ai quadri redatto dal pittore Zuanne Scopin il 12 marzo 1730, pubblicato, con fraintendimento di data, da Pompeo Gherardo Molmenti, *Storia di Venezia nella vita privata. Dalle origini alla caduta della Repubblica*, 1926-1929, iii, Istituto Italiano, Bergamo 1929, p. 423); ma si veda anche *Giudici di Petizion, Inventari*, b. 384/49, n. 59, in data 11 settembre 1682, con l'inventario dei beni compilato alla morte del padre di Federico, Giovanni, su richiesta della nuora. Tali documenti vengono segnalati anche da Giandomenico Romanelli in *Tra gotico e neo-gotico. Palazzo Cavalli Franchetti*, Marsilio, Venezia 1998, che, partendo dall'*Indice degli istrumenti* conservato in Biblioteca Museo Correr (*Ms.Pd.693.C/III*), fornisce anche importanti indicazioni sulle personalità più di spicco della famiglia. Sul *kaiser* Cavalli si veda inoltre la voce di Achille Olivieri, *Cavalli Marino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, xxii, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 1979, con ricca bibliografia e un'esauriente rassegna delle fonti archivistiche; sul figlio primogenito, Id., *Cavalli Sigismondo*, *ibid.* Su Giovanni, padre di Federico, cfr. la voce di Gino Benzoni, *Cavalli Giovanni*, *ibid.*, e Maria Teresa Pasqualini Canato, *Giovanni Cavalli Podestà e Capitano a Rovigo 1645-1647*, in *Il potere nel sacro. I Rettori veneziani nella Rotonda di Rovigo (1621-1682)*, a cura di Ead. e Carla Boccato, Mineliana, Rovigo 2001, I, pp. 153-64. La prematura morte dei figli di Federico ed Elisabetta è evidenziata nel volume genealogico *Historiae Caballae Gentis*, conservato in Biblioteca Museo Correr, *Ms.Pd.8*.

Oltre alla citata scheda di Denis Ton (*Palazzo Cavalli*, in *Affreschi nei palazzi di Padova. Il Sei e Settecento*, a cura di Vincenzo Mancini, Andrea Tomezzoli, Denis Ton, Scripta Edizioni, Verona, pp. 175-203), sul ciclo a fresco di Palazzo Cavalli si veda Vincenzo Mancini, *Nota su Michele Primon frescante padovano del secondo Seicento*, in «Padova e il suo territorio», xxvi, febbraio 2011, 149, pp. 9-11. Si ricorda che la prima attribuzione a Primon degli affreschi delle sale terrene di Palazzo Cavalli spetta a Francesca d'Arcais (*Gli affreschi nelle ville venete dal Seicento all'Ottocento*, Alfieri, Venezia 1978, pp. 31 e 33, nota 22), ma con particolare riguardo alla Sala della Caccia, di cui la studiosa notava le consonanze con gli affreschi di Villa Contarini a Piazzola sul Brenta; l'intelligente confronto ha poi trovato conferma documentaria nel citato inventario del 12 marzo 1730. Convince l'attribuzione a

Primon anche delle pitture di Sala delle Storie bibliche, contestata però da altri studiosi: Grossato rilevava una differente qualità degli affreschi dell'ambiente, che rivelerebbero «finezze cromatiche di gusto forse francese» (Marcello Checchi, Luigi Gaudenzio, Lucio Grossato, *Padova. Guida ai monumenti e alle opere d'arte*, Neri Pozza, Vicenza 1961, pp. 429-37: 432); mentre Giulio Bresciani Alvarez confermava la presenza di un «artista di ben più alta levatura» (*L'architettura civile del barocco a Padova* cit., p. 171). Si noti che la parete meridionale dalla sala, con tre finte cornici in stucco a riquadrare le finestre e lo specchio centrale, è stata ampiamente rimaneggiata a cavallo tra Otto e Novecento, come notato anche da Maurizio Tagliapietra in occasione dei restauri del 1994 (si veda la sua *Relazione tecnica relativa all'intervento di restauro eseguito da novembre 1993 a giugno 1994*, in Archivio Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per l'Area metropolitana di Venezia e le Province di Belluno, Padova e Treviso, *Pd1*, alla data). In relazione alla particolare presenza del soggetto venatorio in un palazzo urbano, sito comunque in posizione limitrofa rispetto agli antichi confini della città, e riguardo alla diffusione del genere negli ambienti di villa contemporanei, cfr. *Gli affreschi nelle ville venete. Il Settecento*, a cura di Giuseppe Pavanello, Marsilio, Venezia 2010, ed Eleonora Tacchetto, *Il mito di Arcadia in villa e nella pittura di paesaggio nel Settecento veneto*, tesi di laurea, relatore Martina Frank, correlatore Sergio Marinelli, Università Ca' Foscari di Venezia, Venezia, a.a. 2013-2014. Per quanto riguarda l'attività incisoria di Rusconi, precorritrice di molte soluzioni iconografiche di Primon, cfr. Bodo Guthmüller, *Nota su Giovanni Antonio Rusconi illustratore delle «Trasformazioni» del Dolce*, in «Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia. Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca», III, 2, Olschki, Firenze 1983, pp. 771-9; Anna Bedon, *Giovanni Antonio Rusconi: illustratore di Vitruvio, artista, ingegnere, architetto*, in Giovanni Antonio Rusconi, *Della architettura* (appresso i Gioliti, Venetia 1590), rist. anast. Colpo di Fulmine-Centro internazionale di architettura Andrea Palladio, Verona-Vicenza 1996, pp. IX-XXI; Giuseppe Capriotti, *Mito, magia e iconografia. I sortilegi di Medea nelle stampe di Giovanni Antonio Rusconi per le «Trasformazioni» di Lodovico Dolce*, in «Il capitale culturale», VII, 2013, pp. 33-56.

Come indicato in testo, la presenza dei «cuoridor» di Niccolò Bambini nella stanza a nord-ovest del primo piano è ricordata da Giovan Battista Rossetti in *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture di Padova con alcune osservazioni attorno ad esse, ed altre curiose notizie [...]. Parte prima*, II ed., stamperia del Seminario, Padova 1776, pp. 335-6 (sull'artista si veda almeno il catalogo delle opere curato da Roberto Radassao, *Niccolò Bambini «pittore pronto spedito et universale»*, in «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 1998, 22, pp. 129-287), mentre l'attività dei maestri Parolini e Ferrari è segnalata per primo da Girolamo Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, D. Taddei, Ferrara 1846, II, pp. 301, 323 (su Ferrari si veda poi Anna Maria Fioravanti Baraldi, *Ferrari Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXVI, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 1996). Per Dorigny si rimanda a *Louis Dorigny 1654-1742. Un pittore della corte francese a Verona*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 28 giugno-2 novembre 2003), a cura di Giorgio Marini e Paola Marini, Marsilio, Venezia 2003, e ad Alessio Pasian, *Asterischi per Louis Dorigny: novità, correzioni, proposte*, in «Saggi e Me-

morie di storia dell'arte», 2007, 31, pp. 173-235, con relativa bibliografia; per Manzoni cfr. Luigi Rizzoli, *Il pittore padovano Giacomo Manzoni (1840-1912)*, Venezia 1915 (estr. da «L'Ateneo Veneto», 38, 1.3).

Le trasformazioni primo ottocentesche del complesso sono documentate dalla relazione di Maestri, allegata all'atto di compravendita tra gli eredi Bollani e l'Intendenza di Finanza (Archivio di Stato di Padova, *Notarile*, 11694, 16286). Utile inoltre il confronto delle riproduzioni delle mappe catastali presenti in Francesca Fantini D'Onofrio, *La città di Padova nel suo Catasto storico (1815-1873)*, Canova, Treviso 2012. Per i lavori realizzati in vista dell'insediamento della Scuola di applicazione per gli ingegneri cfr. anzitutto Pio Chicchi, *Il Palazzo ex-Contarini (già r. Dogana) e la R. Scuola di applicazione degli ingegneri: promemoria e progetto di restauro*, Stab. Tip. Ditta L. Penada, Padova 1892; Daniele Donghi, *La Nuova Sede della Scuola di Applicazione per gli Ingegneri in Padova*, in «L'edilizia moderna: periodico mensile di architettura pratica e costruzione», IX, 1900, 9, pp. 68-72; Giordano Tomasatti, *Notizie sui lavori edilizi universitari*, Tip. G. B. Randi, Padova 1908. Ma si vedano anche i materiali conservati presso l'Archivio generale di Ateneo, Archivio dell'Ottocento, 9B, *Carteggio del nuovo Palazzo della Scuola di Applicazione*. La storia della scuola è stata ricostruita da Michela Minesso, *Tecnici e modernizzazione nel Veneto. La scuola dell'Università di Padova e la professione dell'ingegnere*, Lint, Trieste 1993, che ricorda anche le lunghe trattative tra l'Università, il ministero, il Comune e la Camera di commercio per la cessione del complesso Cavalli all'Ateneo, con opportuni rimandi ai documenti ufficiali e alla corrispondenza conservati presso l'Archivio generale dell'Università e l'Archivio generale del Comune di Padova. Quindi, Stefano Zaggia, *Una sede per la Scuola d'Ingegneria: dai primi progetti all'edificio di Daniele Donghi*, in *Il Rilievo per la conoscenza: il complesso di Ingegneria di Daniele Donghi*, a cura di Andrea Giordano e Stefano Zaggia, Duar, Padova 2011, pp. 11-34.

Per gli interventi primo novecenteschi, le scarse indicazioni in Giorgio Dal Piaz (all'epoca direttore dell'Istituto di geologia), *Guida dell'Istituto e del Museo di Geologia e Paleontologia*, Società Cooperativa Tipografica, Padova 1971, vanno integrate con i documenti conservati in: Archivio generale di Ateneo, Archivio dei Consorzi, 13.22-24, 13.44, 13.87, 13.359 (disegni e tavole, relazioni interventi di restauro e ampliamento, quaderni dei lavori, capitolati d'appalto, pagamenti, arredamento); Archivio Soprintendenza Belle arti e paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, A.16 (corrispondenza tra la Soprintendenza e l'Ateneo relativa a vari lavori di restauro). Fondamentali inoltre i riscontri con la documentazione fotografica conservata in Università degli Studi di Padova, Biblioteca centrale di Ingegneria (*Album n. 33, R. Scuola di Applicazione per gli Ingegneri in Padova. Fabbrica e Gabinetti*, ante 1908) e Museo di geologia e paleontologia (fotografie sciolte, 1935 ca.). Lo stesso Giulio Brunetta testimonia l'innalzamento delle due ali ottocentesche nella *Relazione a corredo del progetto di sistemazione degli Istituti di Mineralogia e Geologia*, s.e., Padova 1963; del medesimo autore si veda anche *Gli interventi dell'Università di Padova nel riutilizzo di antichi edifici*, La Garangola, Padova 1966; inoltre Elisa Tiberi - Nico Bonvento, *Indagini conoscitive e analisi di vulnerabilità sismica del complesso Cavalli: ex casa Fontana e ala sud-est del Museo*

*di Geologia e Paleontologia*, tesi di laurea, relatore Maria Rosa Valluzzi, correlatori Michele Fava, Marco Munari, Stefano Zaggia, Università degli Studi di Padova, Padova, a.a. 2013-2014; da confrontare con le relazioni di restauro conservate in Archivio Soprintendenza Belle arti e paesaggio per l'Area metropolitana di Venezia e le Province di Belluno, Padova e Treviso, *Pd1*.

### *Palazzo Maldura*

Le vicende edilizie di Palazzo Maldura hanno finora incontrato scarsa attenzione da parte degli studiosi (si vedano in particolare Marcello Checchi, Luigi Gaudenzio, Lucio Grossato, *Padova. Guida ai monumenti e alle opere d'arte*, Neri Pozza, Vicenza 1961, pp. 439-41; Giulio Bresciani Alvarez, *L'architettura civile del barocco a Padova*, Neri Pozza, Vicenza 1977; Loredana Olivato, *Tradizionalismo, eversione e rinnovamento tipologico nell'edilizia tra Sette e Ottocento*, in *Padova. Case e palazzi*, a cura di Lionello Puppi e Fulvio Zuliani, Neri Pozza, Vicenza 1977, pp. 181-221; ma anche i più recenti *Storia dell'architettura nel Veneto. Il Settecento*, a cura di Elisabeth Kieven e Susanna Pasquali, Marsilio, Venezia 2012, p. 230, e Stefano Zaggia, *Un architetto padovano alla corte spagnola. Giovan Battista Novello*, in «Realtà/Utopia», 2018, pp. 7-9), fermi alle indicazioni di Giuseppe Gennari (*Notizie giornaliere di quanto avvenne specialmente in Padova dall'anno 1739 all'anno 1800*, Padova, Biblioteca del Seminario, ms. 1739-1800, a cura di Loredana Olivato, Rebellato, Cittadella 1982-1984, 2 voll., I, p. 61, e II, p. 887). Fondamentali per una puntuale precisazione degli interventi operati sulle preesistenze Mussato da parte dell'architetto Novello si sono rivelati i documenti conservati in Archivio di Stato di Padova, in particolare *Notarile*, Giovanni Battista Zonca, 6598, con l'atto di compravendita dei terreni e le relazioni dei periti incaricati della stima; ulteriori precisazioni sono emerse dallo spoglio dell'Archivio Emo Capodilista Maldura conservato presso la Biblioteca civica di Padova, per approcciare il quale è imprescindibile l'inventario curato da Franca Cosmai e Stefano Sorteri, «Quaderni del Bollettino del Museo civico di Padova», 7, Padova 2009: l'accurata descrizione delle carte è anticipata da una serie di saggi introduttivi, particolarmente rilevanti per comprendere la complessa articolazione della famiglia, ben oltre quanto esposto nella genealogia encomiastica di Giuseppe Munaron, *Cronografia della nobile famiglia de' Conti Maldura*, Tip. Emiliana, Venezia 1890, e in Alessandro Descalzi, *Le famiglie del Consiglio di Padova*, XVIII secolo (?), c. 205v. Lo spoglio dei documenti ha permesso anche una precisazione dei danni subiti dal complesso in occasione del primo conflitto mondiale, su cui già Andrea Moschetti, *I danni ai monumenti e alle opere d'arte delle Venezie nella guerra mondiale MCMXV-MCMXVIII*, Ferraris, Venezia 1931, pp. 673-6. Gli interventi di rinnovamento operati dopo l'acquisto dell'Università sono ricostruibili attraverso la relazione dello stesso Giulio Brunetta, *Il nuovo complesso universitario «Maldura»: la ristrutturazione del palazzo*, in «Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti», LXXXIX, III, Tipografia Giovanni Battista Randi, Padova 1976-1977, pp. 223-37, e la documentazione conservata in Archivio generale di Ateneo, Archivio dei Consorzi, *Elenco 1, Palazzo Maldura*, bb. 471-487 (com-

prensiva delle relazioni del restauratore Tiozzo). Utile anche il confronto con la documentazione iconografica storica conservata in Archivio generale di Ateneo (in riordinamento; sono presenti fotografie precedenti e durante i lavori), presso l'attuale Dipartimento dei Beni culturali e in Biblioteca civica di Padova (immagini risalenti al periodo precedente l'acquisizione da parte dell'Ateneo).

Per quanto riguarda la decorazione a fresco, si vedano anzitutto le precise puntualizzazioni, con bibliografia aggiornata, in Andrea Tomezzoli, *Palazzo Maldura, in Affreschi nei palazzi di Padova. Il Sei e Settecento*, a cura di Vincenzo Mancini, Andrea Tomezzoli, Denis Ton, Scripta Edizioni, Verona 2018, pp. 279-99. La scheda è centrata sulla stagione decorativa settecentesca: per gli interventi successivi si rimanda a Giuseppe Pavanello, *Gli affreschi di palazzo Maldura a Padova*, in «Arte Veneta», XXIX, Arte Veneta Editore, Venezia 1975, pp. 262-8. Le osservazioni dello studioso sono state qui aggiornate anche sulla scorta dei più recenti lavori di Roberto De Feo, dedicati agli artisti operanti in Palazzo Maldura; in particolare: *Dalle glorie nobilitari alla revanche ebraica. Gli affreschi sette e ottocenteschi di Andrea Pastò, Giovancarlo Bevilacqua, Giuseppe Borsato e Giovambattista Canal in Palazzo Bonfadini-Vivante*, in *Palazzo Bonfadini-Vivante*, Arsenale Editrice, Venezia 1995, pp. 71-96; *Borsato Giuseppe*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di Giuseppe Pavanello, Electa, Milano 2003, II, pp. 655-6; *Giuseppe Borsato, 1770-1849*, Scripta Edizioni, Verona 2016.

Ad oggi, a discapito dei documenti rintracciati in Archivio Emo Capodilista Maldura (in particolare Archivio Maldura, busta 90, contenente la stima dei quadri), non risulta possibile ricostruire la configurazione della quadreria di casa Maldura, cui accenna Giambattista Rossetti nella sua *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture di Padova* (Stamperia del Seminario, Padova 1780, p. 346), con riferimenti a opere di Padovanino, Leandro Bassano, Bernardo Strozzi, Nicolò Renieri, Girolamo Forabosco, Jusepe de Ribera; a questo elenco Alessandro De Marchi nella *Nuova guida di Padova e suoi dintorni* del 1855 (presso Felice Rossi Editore, Padova, pp. 393-6) aggiungeva Tiziano, Mantegna, Garofalo, Carracci, Pordenone, Veronese, Bonifacio de' Pitati, Paris Bordon, Luca Giordano, Liberi, Giorgione, Antonello da Messina; ulteriori riferimenti alla galleria in Giannantonio Moschini, *Guida per la città di Padova all'amico delle belle arti*, a spese de' Fratelli Gamba, Venezia 1817, p. 183, che ricorda anche un gruppo marmoreo raffigurante il *Ratto delle Sabine*, opera di Agostino Fasolato. Segnaliamo infine che sempre nell'Archivio Emo Capodilista Maldura, Archivio Maldura, serie 7, busta 91, è presente un elenco manoscritto, forse in preparazione di un catalogo, dei libri d'arte posseduti dai conti alla data 1820; in busta 85 viene invece ricordata la ricca collezione di stampe.

### *Ca' Borin, Palazzo Capodilista-Wollemborg, Palazzo Dottori*

Il complesso costituito dai tre palazzi Borin, Capodilista-Wollemborg e Dottori è stato studiato nel suo insieme da Giulio Brunetta, *Gli interventi dell'Università di Padova nel riutilizzo di antichi edifici*, Istituto di Architettura dell'Università di Padova, La Garangola, Padova 1966, che ne curò il restauro e l'adattamento

a sedi universitarie, e recentemente da Vittoria Gambaretto, *Il reimpiego di edifici storici nell'edilizia universitaria: i Palazzi in via del Santo*, tesi della Scuola di specializzazione in beni storico-artistici, relatore Giuliana Tomasella, correlatore Elena Svalduz, Università degli Studi di Padova, a.a. 2019-2020. A questi studi si rimanda dunque per buona parte delle notizie riguardanti gli edifici, mentre per i singoli palazzi si vedano i riferimenti specifici riportati di seguito.

Per la datazione del Palazzo dei Borin (qualche notizia sulla famiglia in Francesco Schröder, *Repertorio genealogico delle famiglie confermate nobili e dei titolati nobili esistenti nelle Provincie Venete*, Tipografia di Alvisopoli, Venezia 1830, p. 146, e in particolare sui fratelli Leandro e Domenico: Giuseppe Vedova, *Biografia degli scrittori padovani*, coi Tipi della Minerva, Padova 1832, 2 voll., I, pp. 139-41; per la moglie di Leandro: Giuseppe Gennari, *Notizie giornaliera di quanto avvenne specialmente in Padova dall'anno 1739 all'anno 1800*, introduzione, note e apparati di Loredana Olivato, Rebellato, Fossalta di Piave [Ve] 1982-1984, 2 voll., I, pp. 319-20) si veda anche Lionello Puppi - Giuseppe Toffanin, *Guida di Padova. Arte e storia tra vie e piazze*, Lint, Trieste 1983. Sull'omonimo Leandro Borini monaco benedettino nel monastero di Santa Giustina: Giustino Prevedello, *Cenni sul monachesimo padovano dei secoli XVI-XVIII*, in *I Benedettini a Padova e nel territorio padovano attraverso i secoli*, catalogo della mostra (Padova, Abbazia di Santa Giustina, ottobre-dicembre 1980), a cura di Alberta De Nicolò Salmazo e Francesco Giovanni Battista Trolese, Canova, Treviso 1980, pp. 121-35, 129, 134, nota 58; Francesco Giovanni Battista Trolese, *I monaci benedettini di Santa Giustina dalla riforma dell'abate Ludovico Barbo ai nostri giorni*, in *Magnificenza monastica a gloria di Dio. L'abbazia di Santa Giustina nel suo secolare cammino storico e artistico*, a cura di Giovanna Baldissin Molli e Francesco Giovanni Battista Trolese, Viella, Roma 2020, pp. 99-128, in particolare p. 118. Per l'identificazione degli stemmi presenti nella sala nord si fa riferimento alla tesi citata di Gambaretto (*Il reimpiego di edifici storici nell'edilizia universitaria: i Palazzi in via del Santo*, pp. 51, 56) e, specificatamente per lo stemma Volpi, a Giovanni Radossi, *Stemmi e notizie di famiglie di Rovigno d'Istria*, in «Atti del Centro di ricerche storiche Rovigno», xxiii, Centro di Ricerche Storiche di Rovigno, Rovigno 1993, pp. 181-246, 244-5, nota 41. Sulla collezione di dipinti presente nel palazzo tra XVIII e XIX secolo si vedano le testimonianze di Giovanni Battista Rossetti, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture di Padova, con alcune osservazioni intorno ad esse, ed altre curiose notizie*, Nella stamperia del Seminario, Padova 1780, p. 341, e Alessandro De Marchi, *Nuova guida di Padova e suoi dintorni*, Felice Rossi Editore, Padova 1855, pp. 191-2; mentre per le perdute decorazioni di Urbani si rimanda a Clauco Benito Tiozzo, *Andrea Urbani pittore. Opera completa*, Edizione d'arte Galliera Veneta, s.l. 1972, p. 65. Per i lampadari novecenteschi si veda la citata tesi di Gambaretto (*Il reimpiego di edifici storici nell'edilizia universitaria: i Palazzi in via del Santo*, pp. 71-2, 83-4).

Per quanto riguarda Palazzo Capodilista-Wollemborg, della famiglia Wollemborg si sono occupati Ruggiero Marconato, *La figura e l'opera di Leone Wollemborg. Il fondatore delle casse rurali nella realtà dell'Ottocento e del Novecento*, La vita del popolo, Treviso 1984, e più recentemente Andrea Leonardi, *Wollemborg, Leone*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, C, Istituto della Enciclopedia Italiana

Treccani, Roma 2020, pp. 261-3, e Chiara Pilocane, *Le famiglie di Adolfo Corinaldi e di Elda Wollemborg*, in *Non fuorvièr. Una storia di famiglia*, a cura di Claudia De Benedetti, Salomone Belforte & C., Livorno 2019, pp. 117-268. In generale sul Museo di geografia si veda il recente Mauro Varotto, Giovanni Donadelli, Chiara Gallanti, Elena Canadelli, *Esplora, misura, racconta. Alle origini del primo Museo di Geografia in Italia*, Cierre Edizioni, Sommacampagna (Vr) 2020 e in particolare sulla storia dell'edificio il saggio di Chiara Gallanti, *Palazzo Wollemborg: una sede prestigiosa*, nello stesso volume, pp. 42-6, mentre dal punto di vista architettonico qualche ragionamento è stato fatto da Loredana Olivato, *Tradizionalismo, eversione e rinnovamento tipologico nell'edilizia tra Settecento e Ottocento*, in *Padova. Case e palazzi*, a cura di Lionello Puppi e Fulvio Zuliani, Neri Pozza, Vicenza 1977, pp. 181-221, in particolare p. 220; si veda pure la scheda di C. Beltrame, *Palazzo Wollemborg*, in *Guide di architettura. Padova*, progetto editoriale e fotografie di Lorenzo Capellini, coordinamento editoriale di Lionello Puppi, Umberto Allemanti & C., Torino 2000, p. 177. Sulle decorazioni interne e l'intervento di Gino Coppedè si rimanda a Mauro Cozzi, *Coppedè, Gino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, xxviii, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 1983, pp. 593-7; Chiara Gallanti, *Il piano nobile: Salone degli specchi e Sala della musica*, in Varotto, Donadelli, Gallanti, Canadelli, *Esplora, misura, racconta* cit., pp. 88-93. Per il progetto del cancello di Alberto Calligaris si veda il recente lavoro di Sofia Stefani, *L'arte del Ferro a Padova tra Otto e Novecento*, Il Prato, Saonara (Pd) 2020, pp. 54-6.

Infine, Palazzo Dottori è quello che ha avuto più fortuna dal punto di vista architettonico: la costruzione è attestata da Giuseppe Gennari, *Notizie giornaliera di quanto avvenne specialmente in Padova dall'anno 1739 all'anno 1800*, introduzione, note e apparati di Loredana Olivato, Rebellato, Fossalta di Piave (Ve) 1982-1984, 2 voll., I, p. 192; fu citato da Pietro Brandolese, *Pitture, sculture, architetture ed altre cose notabili di Padova*, a spese di Pietro Brandolese libraio, Padova 1795, pp. 22-3, da Pietro Chevalier, *Memorie architettoniche sui principali edifici della Città di Padova*, presso i Fratelli Gamba, Padova 1835, p. 95, e da Pietro Selvatico, *Guida di Padova e della sua provincia*, coi Tipi del Seminario, Padova 1842, p. 271; sull'architettura neoclassica dell'edificio si vedano Marcello Checchi, Luigi Gaudenzio, Lucio Grossato, *Padova. Guida ai monumenti e alle opere d'arte*, Neri Pozza, Venezia 1961, pp. 258-9; Loredana Olivato, *Tradizionalismo, eversione e rinnovamento tipologico nell'edilizia tra Settecento e Ottocento*, in Puppi - Zuliani (a cura di), *Padova. Case e palazzi* cit., pp. 210-1; la scheda di Ruggero Rugolo, *Palazzo Dottori, ora facoltà di Scienze Politiche*, in Puppi (a cura di), *Guide di architettura. Padova* cit., p. 167, e infine Daniel McReynolds, *Padova*, in *Storia dell'architettura nel Veneto. Il Settecento*, a cura di Elisabeth Kieven e Susanna Pasquali, Marsilio, Venezia 2011, pp. 222-41, in particolare pp. 228, 230.

#### *Palazzo Luzzato Dina Buzzacarini*

Sulla storia della famiglia Selvatico si rimanda agli articoli di Alessandra Franceschi, *I Selvatico, vicende familiari e patrimoniali*, in «Padova e il suo territorio»,

xx, 2005, 116, pp. 4-7; Francesca Fantini D'Onofrio, *L'archivio della famiglia Selvatico*, ivi, pp. 8-10, con riferimenti agli acquisti dei beni padovani e in villa, e Alberto Dal Porto, *I Selvatico-Estense nobili padovani*, ivi, xii, 2007, 128, pp. 14-5. Fonte particolarmente importante per le notizie sulla famiglia nella seconda metà del Settecento è Giuseppe Gennari, *Notizie giornalieri di quanto avvenne specialmente in Padova dall'anno 1739 all'anno 1800*, introduzione, note e apparati di Loredana Olivato, Rebellato, Fossalza di Piave (Ve) 1982-1984, 2 voll., I, pp. 31, 200, 227, 232, 554; II, pp. 619, 928.

Sulla figura di Benedetto Selvatico e le sue iniziative architettoniche si vedano il saggio di Giulio Bresciani Alvarez, *L'architettura civile del Barocco a Padova*, in *Padova. Case e palazzi*, a cura di Lionello Puppi e Fulvio Zuliani, Neri Pozza, Vicenza 1977, pp. 141-79, in particolare pp. 167-8 (ora in Giulio Bresciani Alvarez, *Architettura a Padova*, a cura di Giovanni Lorenzoni, Giuliana Mazzi, Giancarlo Vivianetti, introduzione di Lionello Puppi, Il Poligrafo, Padova 1999, pp. 522-3), e la biografia del medico curata da Paolo Savoia, *Selvatico, Benedetto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, xcviII, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 2018 (solo online: [www.treccani.it](http://www.treccani.it)). Sulla casa canonica di Petrarca e quelle adiacenti cedute ai Selvatico fra XVI e XVII secolo si veda Claudio Bellinati, *La casa canonica di Francesco Petrarca a Padova*, in *Contributi alla storia della Chiesa padovana nell'età medievale*, 1, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, Herder, Roma 1979, pp. 83-210, 145-7, 178.

Le iscrizioni presenti nel palazzo e in parte scomparse sono testimoniate da Jacopo Salomonio, *Urbis Patavinae inscriptiones sacrae et profanae*, Sumptibus Jo. Baptistae Caesari Typogr. Pat., Patavii 1701, p. 530, e da Gaetano Sorgato, *Per le nobilissime nozze Estense Salvatico-Contarini*, Coi Tipi del Seminario, Padova 1834, pp. 9, 21.

Sulle decorazioni degli interni, oltre al già citato saggio di Bresciani Alvarez, si veda da ultimo la scheda curata da Debora Tosato, *Palazzo Selvatico, Buzzaccarini*, in *Affreschi nei palazzi di Padova. Il Sei e Settecento*, a cura di Vincenzo Mancini, Andrea Tomezzoli, Denis Ton, Scripta Edizioni, Verona 2018, pp. 352-5. Per qualche notizia sulla fortuna dei Bassano nelle collezioni padovane e per Jacopo Apollonio si vedano la scheda di Luisa Attardi, in *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, catalogo della mostra (Padova, Musei civici, 19 maggio 1991-17 maggio 1992), a cura di Alessandro Ballarin e Davide Banzato, Leonardo-De Luca, Roma 1991, pp. 302-3, cat. 281, nonché Alessandra Pattanaro, *La replica nella produzione della bottega bassanesca: la «Natività» di San Giacomo di Lusiana e la prima attività di Jacopo Apollonio*, in *Jacopo Bassano, i figli, la scuola, l'eredità*, Atti del Convegno internazionale di studio (Bassano del Grappa, Museo civico; Padova, Università degli Studi, Archivio Antico del Bo, 30 marzo-2 aprile 2011), a cura di Giuliana Ericani, Bassano del Grappa 2014, 3 voll., II, pp. 443-58, e Giordana Mariani Canova, *Seicento a Santa Giustina: la galleria e l'appartamento dell'abate*, in *Magnificenza monastica a gloria di Dio. L'abbazia di Santa Giustina nel suo secolare cammino storico e artistico*, a cura di Giovanna Baldissin Molli e Francesco Giovanni Battista Trolese, Viella, Roma 2020, pp. 427-34. Al soggiorno di

Maria Gonzaga a Padova fa riferimento Carlo De' Dottori, *L'Asino*, a cura di Antonio Daniele, G. Laterza & Figli, Roma-Bari 1987, p. 367 nota 67. La storia del ritratto di Petrarca è stata ricostruita da Andrea Nante, *Una memoria del Petrarca nel palazzo dei Selvatico «in Domo»*, in «Padova e il suo territorio», xx, 2005, 116, pp. 28-30.

Per quanto riguarda le decorazioni di Villa Contarini a Piazzola sul Brenta si veda la scheda di Denis Ton, *Piazzola sul Brenta. Villa Contarini*, in *Gli affreschi nelle Ville Venete. Il Seicento*, a cura di Giuseppe Pavanello e Vincenzo Mancini, Marsilio, Venezia 2009, pp. 302-14. Le poche notizie sul pittore Giovanni Domenico Fraccaro sono pubblicate da Antonio Sartori, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, a cura di Clemente Fillarini, Neri Pozza, Vicenza 1976, p. 398, e nel successivo *Archivio Sartori. Antonio Sartori. Documenti di storia e arte francescana*, a cura di Giovanni Luisetto, Biblioteca Antoniana, Basilica del Santo, Padova 1983-1989, 4 voll. in 6 tomi, iv, p. 119, nota 141.

I frammenti ad affresco delle facciate sono stati attribuiti ad Andrea Urbani da Clauco Benito Tiozzo, *Andrea Urbani pittore. Opera completa*, Edizione d'arte Galliera Veneta, s.l. 1972, p. 46, come gli affreschi della stanza delle vedute prospettiche più recentemente attribuiti ai fratelli Mauri da Debora Tosato nella scheda già citata, sulla base delle informazioni tramandate da Gennari, *Notizie giornaliera di quanto avvenne specialmente in Padova dall'anno 1739 all'anno 1800* cit., I, pp. 395-6. Sull'attività dei Mauri qualche notizia anche in Loredana Olivato, *Tradizionalismo, eversione e rinnovamento tipologico nell'edilizia tra Settecento e Ottocento*, in Puppi - Zuliani (a cura di), *Padova. Case e palazzi* cit., p. 208.

Per gli stucchi di Palazzo Sagredo a Venezia portati a confronto in questa scheda si veda il contributo di Giuseppe Pavanello, *Gli stucchi veneziani del Settecento: le fonti e le opere (IV)*, in «Ricche Minere», III, 5, Scripta Edizioni, Verona 2016, pp. 20-43, in particolare pp. 28-9.

Sul Palazzo Pimbiolo «detto delle Colonne» e il Traghetto Carrarese, oltre alle notizie riportate da Tosato e Gennari (*Notizie giornaliera di quanto avvenne specialmente in Padova dall'anno 1739 all'anno 1800* cit., I, p. 137), si vedano gli studi di Giacomo Rusconi, *Il «Traghetto» della Reggia Carrarese*, in «Atti e Memorie della Real Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova», XLV, III-IV, Società Cooperativa Tipografica, Padova 1928-1929, pp. 153-86, e di Tiziana Mazzuccato, *Il traghetto Carrarese*, in «Padova e il suo territorio», xxvi, 2011, 151, pp. 10-5.

Mentre per Palazzo Frigimelica si rimanda da ultimo alla scheda di Denis Ton, *Palazzo Frigimelica Selvatico*, in Mancini, Tomezzoli, Ton (a cura di), *Affreschi nei palazzi di Padova. Il Sei e Settecento* cit., pp. 317-31.

Sul decoratore Ferruccio Sanavio si leggano Antonio Sartori, *Il Santuario delle Reliquie della Basilica del Santo a Padova*, in «Il Santo», 1962, 2, pp. 135-205; ivi, 1962, 3, pp. 289-335, e Bruno Onorelli, *Villa Contarini di Piazzola sul Brenta. Guida storico-artistica*, Editrice il Torchio, Padova 2009, pp. 74-5.

Infine, Luigi Calcagni, *Il restauro del Palazzo Selvatico-Buzzacarini*, in «Progetto Bo», III, 1999, 1, pp. 13-4, ha sintetizzato i lavori di recupero del palazzo per trasformarlo in sede universitaria.

*Palazzo Michiel Contarini*

La bibliografia su questo edificio è ancora assai limitata, ma recenti studi hanno permesso di ricostruirne le vicende: in particolare per la storia dell'edificio, la documentazione e la datazione del cantiere si rimanda al lavoro di Simone Fatuzzo, *Da palazzo nobiliare a collegio universitario: palazzo Contarini in via San Massimo a Padova*, in *La città palinsesto. Tracce, sguardi e narrazioni sulla complessità dei contesti urbani storici*, Atti del IX Convegno internazionale Cirice 2020 (Napoli, 10-12 giugno 2021), Federico II University Press, Napoli 2021, pp. 771-9, e Id., *Un cinquecentesco palazzo Michiel in via San Massimo*, in «Padova e il suo territorio», XXXV, 2020, 208, pp. 46-9. Di un primo studio degli affreschi del sottoportico della facciata si è invece occupata Lara Girotti, *Palazzo Michiel Contarini, un edificio dell'Università degli Studi di Padova. Dal procedimento di tutela a nuove indagini storico-artistiche*, tesi della Scuola di specializzazione in Beni storico-artistici, Università degli Studi di Padova, relatori Alessandra Pattanaro ed Elena Svalduz, correlatore Monica Pregnotato, a.a. 2018-19.

Per l'attribuzione del palazzo all'architetto Andrea Moroni si vedano i lavori di Erice Rigoni, *L'architetto Andrea Moroni*, Tipografia del Seminario, Padova 1939; di Giulio Brunetta, *La pietra tenera di Vicenza nel Palazzo Contarini di Padova: esami tecnici e considerazioni generali*, in «Marmo tecnica architettura», 1966, 1, pp. 49-60; e Lionello Puppi, *Il rinnovamento tipologico del Cinquecento*, in *Padova. Case e palazzi*, a cura di Id. e Fulvio Zuliani, Neri Pozza, Vicenza 1977, pp. 129-40, nonché il recente volume monografico dedicato all'architetto da Claudia Marra, *Ingenieursberuf und Künstlerbiographie: zum Berufsbild frühneuzeitlicher Proti ami Beispiel Andrea Moronis*, de Gruyter, Berlin-Boston 2019, pp. 155-65.

Qualche cenno sugli affreschi esterni si trova nel volume di Paolo Giuriati, *Capitelli a Padova*, catalogo della mostra (Padova, Oratorio di San Rocco, 18 ottobre-16 novembre 1980), Comune di Padova, Assessorato ai Beni culturali, Padova 1980, p. 74, nn. 128-129, e in quello di Pier Luigi Fantelli, *Pittura murale esterna nel Veneto. Padova e provincia*, Ghedina & Tassoni Editori, Bassano del Grappa 1989, pp. 41-2, n. 88, p. 48, n. 150. Per il coro ligneo di Santa Giustina, che qui si confronta con i mascheroni lignei scolpiti nelle travi dei soffitti delle sale interne del palazzo, si rimanda al lavoro di Alessandra Pattanaro e Giulio Pietrobelli, *Il coro ligneo di Riccardo Taurino e di Battista Marchesi*, in *Magnificenza monastica a gloria di Dio. L'abbazia di Santa Giustina nel suo secolare cammino storico e artistico*, a cura di Giovanna Baldissin Molli e Francesco Giovanni Battista Trolese, Viella, Roma 2020, pp. 373-8 e figg. 44 a p. 106, 66-68 a p. 144, 81-82 a p. 166, 193 a p. 338.

Per altri esempi di *Resurrezione* realizzati da Domenico Campagnola e Stefano Dall'Arzere si veda Giulio Pietrobelli, *La Resurrezione di Cristo di Stefano dall'Arzere e i lapicidi Milanino*, in *La Pontificia Basilica di Sant'Antonio in Padova. Archeologia Storia Arte Musica*, a cura di Luciano Bertazzo e Girolamo Zampieri, L'Erma di Bretschneider, Roma, in corso di pubblicazione.

Infine, sul restauro del palazzo e la costruzione della nuova ala adibita a studentato si rimanda a quanto scrisse Giulio Brunetta, *Gli interventi dell'Università*

di Padova nel riutilizzo di edifici antichi, Istituto di Architettura dell'Università di Padova, La Garangola, Padova 1966, pp. 126-36.

*Palazzo Mocenigo, Belloni Battaglia,  
casa della studentessa Lina Meneghetti*

Sulla presenza dei veneziani nell'area su cui sorge il palazzo si rimanda ai lavori di Guido Beltramini, *Padova. «El presente domicilio de Pallade» (Ruzante)*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, a cura di Arnaldo Bruschi, Electa, Milano 2002, pp. 414-33, e di Maddalena Scimemi, *Padova. L'architettura*, in *Storia dell'architettura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di Donata Battilotti, Guido Beltramini, Edoardo Demo, Walter Panciera, Marsilio, Venezia 2016, pp. 108-29, mentre per la chiesa di Sant'Eufemia si veda Carlo Frison, *La chiesa paleocristiana di S. Eufemia in Padova*, in «Padova e il suo territorio», VII, 1992, 36, pp. 18-9.

La storia della costruzione del palazzo – dopo le prime informazioni relative all'intervento di Agostino Righetti pubblicate da Erice Rigoni, *L'architetto Andrea Moroni*, Tipografia del Seminario, Padova 1939, p. 48, e le ricerche documentarie condotte da Rodolfo Gallo, *Andrea Palladio e Venezia. (Di alcuni Edifici del Palladio ignoti o mal noti)*, in «Rivista di Venezia», I, 1955, 1, Comune di Venezia, pp. 23-48, sul coinvolgimento di Palladio – per il XVI secolo è stata ricostruita in vari contributi da Lionello Puppi, *Cantieri palladiani per Leonardo Mocenigo e «cantiere» palladiano*, in *Andrea Palladio. Nuovi contributi*, a cura di André Chastel e Renato Cevese, Electa, Milano 1990, pp. 65-9; Lionello Puppi - Donata Battilotti, *Andrea Palladio*, Electa, Milano 2006, p. 481; Lionello Puppi, *Con Palladio*, a cura di Olivia Sara Carli, Engramma, Venezia 2018, p. 243. Sulla questione si vedano anche le precisazioni di Donata Battilotti, *Andrea Palladio padovano*, in *Alvise Cornaro e il suo tempo*, catalogo della mostra (Padova, Loggia e Odeo Cornaro-Palazzo della Ragione), a cura di Lionello Puppi, Comune di Padova, Padova 1980, pp. 168-73, 341.

Qualche notizia sui Mocenigo Dalle Perle, oltre che nei contributi già citati, si trova in *Testimonianze veneziane di interesse palladiano*, catalogo della mostra documentaria (Venezia, Archivio di Stato, 28 giugno-28 settembre 1980), Helvetia, Venezia 1980, pp. 41-2, mentre sulle ville progettate da Palladio per Leonardo si rimanda anche alle schede curate da Howard Burns in *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Scarpa*, a cura di Guido Beltramini e Howard Burns, catalogo della mostra (Vicenza, Museo Palladiano in Palazzo Barbaran da Porto, 5 marzo-3 luglio 2005), Marsilio, Venezia 2005, pp. 341-3, nn. 87-88.

Sulla ristrutturazione seicentesca del palazzo e la perizia del Minorello si veda Vincenzo Mancini, *Palazzo Belloni*, in *Affreschi nei palazzi di Padova. Il Sei e Settecento*, a cura di Vincenzo Mancini, Andrea Tomezzoli, Denis Ton, Scripta Edizioni, Verona 2018, pp. 150-62.

Per l'acquisizione da parte dell'Ateneo e l'intervento di Brunetta si rimanda ai contributi dello stesso Giulio Brunetta, *Gli interventi dell'Università di Padova nel riutilizzo di antichi edifici*, Istituto di Architettura dell'Università di Padova, Padova 1966, pp. 108-25, e di Luigi Gaudenzio, *Collegi e case dello studente*, Gra-

fiche Erredici, Padova 1967, p. 35; si vedano inoltre *Giulio Brunetta: architetture, 1935-1978*, catalogo della mostra (Stra, Villa Pisani, 24 giugno-13 luglio 2000), Compositori, Bologna 2000, pp. 62-3, 101; Maria Grazia Bevilacqua, *Il primo Novecento*, in *I Collegi per studenti dell'Università di Padova. Una storia plurisecolare*, a cura di Piero Del Negro, Signum, Padova 2003, pp. 200-2; Marta Nezzo, *Il miraggio della concordia. Documenti sull'architettura e la decorazione del Bo e del Liviano: Padova, 1933-1943*, Canova, Treviso 2008, pp. 62-3.

Al condominio adiacente al palazzo progettato da Daniele Calabi è stata dedicata una scheda in *Daniele Calabi architetture e progetti 1932-1964*, catalogo della mostra (Padova, Galleria civica di piazza Cavour, 15 novembre-8 dicembre 1992), a cura di Guido Zucconi, Marsilio, Venezia 1992, p. 82.

Per tutte le questioni relative ai dipinti di Stefano Dall'Arzere si rimanda ai seguenti contributi: Lucio Grossato, *Affreschi del Cinquecento in Padova*, presentazione di Giuseppe Fiocco, Silvana Editoriale d'arte, Milano 1966, pp. 237, nota 15; Elisabetta Saccomani, in *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, catalogo della mostra (Padova, Musei civici, 19 maggio 1991-17 maggio 1992), a cura di Alessandro Ballarin e Davide Banzato, Leonardo-De Luca, Roma 1991, pp. 166-8, catt. 82-84 (la studiosa è ritornata sul tema anche in Ead., *Padova 1540-1570*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di Mauro Lucco, Electa, Milano 1996-1999, 3 voll., II, pp. 555-616, in particolare pp. 585, 588-9); Raffaella Piva, in Puppi (a cura di), *Alvise Cornaro e il suo tempo* cit., p. 288; Mauro Lucco, *Il Cinquecento (Parte prima)*, in *Le pitture del Santo di Padova*, a cura di Camillo Semenzato, Neri Pozza, Vicenza 1984, pp. 145-63, 159; Vincenzo Mancini, *Appunti su Stefano Dall'Arzere*, in «Padova e il suo territorio», LXXIX, 1990, pp. 281-99, in particolare p. 288 (qualche cenno anche in Id., *Palazzo Belloni* cit., p. 150); Alessandra Pattanaro, *L'iconografia liviana a Padova nel Rinascimento. Qualche nuova riflessione sul set Mocenigo di Stefano Dell'Arzere*, in *A primordio urbis. Un itinerario per gli studi liviani*, a cura di Gianluigi Baldo e Luca Beltramini, Brepols, Turnhout 2019, pp. 465-91, in particolare p. 478; Giulio Pietrobelli, *La Resurrezione di Cristo di Stefano dall'Arzere e i lapicidi Milanino*, in *La Pontificia Basilica di Sant'Antonio in Padova. Archeologia Storia Arte Musica*, a cura di Luciano Bertazzo e Girolamo Zampieri, L'Erma di Bretschneider, Roma, in corso di pubblicazione.

Per le ante d'organo di Santo Spirito in Isola di Giuseppe Porta Salviati si rimanda a Barbara Maria Savy, *Giuseppe Porta Salviati per i canonici veneziani di Santo Spirito in Isola*, in *Francesco Salviati «spirito veramente pellegrino ed eletto»*, a cura di Antonio Geremicca, Campisano Editore, Roma 2015, pp. 95-105, figg. 88-96.

Per quanto riguarda gli affreschi di Zelotti: per le precedenti attribuzioni ad altri pittori si confrontino Giovanni Battista Rossetti, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture di Padova*, nella Stamperia del Seminario, Padova 1765, pp. 311-2 (anche nella successiva edizione del 1780, pp. 329-30), e Luciana Crosato, *Gli affreschi nelle ville venete del Cinquecento*, con prefazione di Rodolfo Pallucchini, Canova, Treviso 1962, p. 43; sull'intervento diretto di Zelotti si vedano invece Edoardo Arslan, *Nota su Veronese e Zelotti*, in «Belle Arti. Rivista bimestrale d'arte», I, 5-6, Nistri-Lischi Editori, Pisa 1948, pp. 227-45, in particolare p. 245;

Lucio Grossato, *Affreschi del Cinquecento in Padova*, presentazione di Giuseppe Fiocco, Silvana Editoriale d'arte, Milano 1966, pp. 271, 276, nota 6; Franca Zava Boccazzi, *Considerazioni sulle tele di Battista Zelotti nel soffitto della libreria di Praglia*, in «Arte Veneta», XXIV, Arte Veneta Editore, Venezia 1970, pp. 111-27, in particolare pp. 126-7, nota 43; Katia Brugnolo Meloncelli, *Battista Zelotti*, prefazione di Lionello Puppi, Benenice, Milano 1992, p. 102-3, cat. 22; Saccomani, *Padova 1540-1570* cit., p. 607. Mentre per il loro recente restauro Chiara Fabris, *Il restauro degli affreschi di Battista Zelotti nella residenza Meneghetti, già Palazzo Mocenigo*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Storia delle arti visive e della musica, tutor Mari Pietrogiovanna, a.a. 2010-2011. Per l'*Angelo annunciante* dello Zelotti ai Musei civici si veda la scheda di Vittoria Romani, in Ballarin - Banzato (a cura di), *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento* cit., pp. 202-4, cat. 121.

Per l'attribuzione delle grottesche della scala al Forbicini, Grossato, *Affreschi del Cinquecento in Padova* cit., p. 276, nota 7; Michelangelo Muraro, in *Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1° gennaio 1960), presentazione di Giuseppe Fiocco, Neri Pozza, Venezia 1960, p. 121; ed Elisabetta Saccomani, *Le «grottesche» venete del '500*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di scienze morali, lettere ed arti», CXXXIII, 129, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 1970-1971, pp. 293-343, 328, figg. 1-9; Ead., *Le grottesche di Bernardino India e di Eliodoro Forbicini*, in «Arte Veneta», XXVI, 1972, pp. 59-72, in particolare pp. 69-70.

Le decorazioni seicentesche – testimoniate già da Giovanni Battista Rossetti, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture di Padova*, nella Stamperia del Seminario, Padova 1765, e da Moschini, *Guida per la città di Padova all'amico delle belle arti*, a spese de' Fratelli Gamba, Venezia 1817, p. 172 – sono state accuratamente studiate da Vincenzo Mancini, *Il punto su Daniel Van Den Dyck*, in *Uno sguardo verso Nord. Scritti in onore di Caterina Viridis Limentani*, a cura di Mari Pietrogiovanna, cura editoriale di Chiara Ceschi, Il Poligrafo, Padova 2016, pp. 243-9, in particolare pp. 244, 247-9; Ead., *Urbs picta secentesca*, in Mancini, Tomezzoli, Ton (a cura di), *Affreschi nei palazzi di Padova. Il Sei e Settecento* cit., pp. 27-9, e nella scheda relativa nello stesso volume già citata, pp. 150-62. Sull'attribuzione a Daniel van der Dyck di parte degli affreschi si vedano pure Pier Luigi Fantelli, *Padova 1650-1700*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, a cura di Mauro Lucco, Electa, Milano 2000, 2 voll., I, pp. 155-82, in particolare pp. 160, 177-8, nota 49; e Pietro Patrone, *Gli affreschi di Palazzo Meneghetti ora Casa della studentessa*, in *Notturni in XVI. Il Cinquecento a Padova*, catalogo della mostra (Padova, 24 luglio-3 settembre 2003), a cura di Monica Cisotto Nalon, «Notturni d'arte, Padova», 2003, pp. 118-22.

Per il busto di Lina Meneghetti di Amleto Sartori, *Università di Padova. Case dello studente*, a cura di Luigi Gaudenzio, Officine grafiche Stediv, Padova 1959, p. 39, e Giovanni Zabai, *Amleto Sartori. Scultore-poeta*, Lint, Trieste 1969, p. 73.

Infine, per una sintesi del lavoro di ricerca e studio relativo al palazzo, svolto all'interno del Progetto Sid 2018, *Da palazzi nobiliari a sedi universitarie: nuovi modelli di studio e rappresentazione del patrimonio architettonico dell'Università di Padova*, si rimanda al video Palazzo Mocenigo, Belloni Battaglia, Casa della stu-

dentessa Lina Meneghetti pubblicato sul sito del Dipartimento dei Beni culturali: <https://www.beniculturali.unipd.it/www/dbc-news/progetto-sid-2018-da-palazzi-nobiliari-a-sedi-universitarie-nuovi-modelli-di-studio-e-rappresentazione-del-patrimonio-architettonico-delluniversita-di-padova/>.

### *Gli edifici esterni*

#### *Villa e parco Revedin Bolasco*

Per una ricostruzione delle vicende storiche del complesso «al Paradiso» vale ancora Paola Simeoni, *Nuovi contributi storico-architettonici su Villa Cornaro del Paradiso ora Revedin Bolasco di Castelfranco Veneto nei secoli XVI-XVIII*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, relatore Ruggero Maschio, a.a. 1997-1998; ulteriori precisazioni in Giacinto Cecchetto, *La distruzione del Paradiso (circa 1803), già Morosini, poi Corner e la costruzione del Palazzo (1852-1865) e Parco (post 1852-circa 1878) Revedin-Rinaldi-Bolasco, ora Università degli Studi di Padova*, in Id., Franco Posocco, Luca Pozzobon, *Castelfranco Veneto. L'evoluzione della forma urbana e territoriale nei secoli XIX e XX*, Banca Popolare di Castelfranco Veneto, Castelfranco Veneto 1999, pp. 198-205; e Id., *Dal Paradiso Morosini, poi Corner (secoli XV-XVIII), al palazzo (1852-1865) e parco (post 1852-circa 1878) Revedin-Rinaldi-Bolasco Piccinelli, ora Università degli Studi di Padova, in Conoscere Bolasco. Ieri. Oggi! Domani?*, Atti del Convegno (Castelfranco Veneto, 17 settembre 2011), a cura di Giacinto Cecchetto, Comune di Castelfranco Veneto 2011, pp. 19-27, dove sono inoltre ricostruiti i passaggi di proprietà del complesso fino alla cessione all'Università. Sulle sculture marinaliane, imprescindibile Francesca Barea Toscan, *I Marinali e le statue da giardino della villa Corner «al Paradiso» di Castelfranco*, in *La scultura veneta del Seicento e del Settecento. Nuovi studi*, Atti della giornata di studio (Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 30 novembre 2001), a cura di Giuseppe Pavanello, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2002, pp. 151-219; si richiamano inoltre i recenti volumi commemorativi di Giancarlo Saran, *Orazio Marinali. Storie scolpite sulla pietra dalla statuaria di parco Revedin Bolasco ai percorsi del Marinali*, Panda Edizioni, Castelfranco Veneto 2020, e di Claudia Caramanna e Fabio Zonta, *I Marinali. Illustri bassanesi. Un viaggio nel tempo e nei luoghi*, Editrice Artistica Bassano, Bassano del Grappa 2021.

Poche le testimonianze finora reperite coeve all'edificazione del palazzo ottocentesco: una nota manoscritta di Luigi Tescari a margine di una copia primo ottocentesca del *Repertorio* di Nadal Melchiori conservata presso la Biblioteca civica di Castelfranco (*Repertorio di cose appartenenti a Castelfranco nostra Patria fedelmente, et con diligenza raccolte da me Nadal Melchiori C.O.D.V. con due copiose tavole nel fine, uno de capi per ordine de tempi, l'altra per ordine alfabetico. Principiato adì primo settembre dell'anno MDCCVX et terminato adì 15 marzo dell'anno 1718 sino a carte 529* [copia della metà del secolo XIX, con aggiunte e dise-

gni di mano di Luigi Tescari], Bccv, ms. 166, c. 153); un breve cenno nella *Grande Illustrazione del Lombardo-Veneto ossia Storia delle città, dei borghi, comuni, castelli, ecc., fino ai tempi moderni* di Cesare Cantù e Luigi Gualtieri (volume v, parte seconda, Editori Corna e Caimi, Milano 1861, p. 743); alcune lettere e sonetti encomiastici di poeti locali, compresi Enrico Rainati (*Al signor conte Francesco Revedin in occasione di ricuperata salute*, in Id., *Versi editi ed inediti*, Stabilimento Tipografico Provinciale di Gaetano Longo, Treviso 1854, pp. 67-70), i coniugi Erminia Fuà e Arnaldo Fusinato (si veda la corrispondenza conservata in Biblioteca civica Castelfranco Veneto, b. 2, *Scritti di Erminia Fuà Fusinato*, e in Biblioteca civica di Padova, C.A. 1745.1-28 e C.A. 1746.1-17) e il «filoglotto» Jacopo Trevisan, fondamentale per l'attribuzione degli affreschi della Sala da ballo (*Al conte Francesco Revedin cittadino Magistrato nobilissimo saggio integerrimo nel giorno 26 aprile 1865 in cui dopo grandiosi lavori con utile dell'artiere del povero maestrevolmente condotti le sale del suo palazzo in Castelfranco dal distinto pennello di GIACOMO CASA vagamente dipinte con sontuoso apparecchio la prima volta a splendida danza apriva questo sonetto che Jacopo Dr. Trevisan nel suo ottantesimo settimo anno dettava alcuni ammiratori con cuore sincero esultate consacrano*, Tipografia di Gaetano Longo, Castelfranco Veneto 1865). Alla mancanza di voci critiche si aggiunge la dispersione dell'archivio Revedin (poi anche Rinaldi e infine Bolasco), all'interno del quale era conservata la fondamentale corrispondenza epistolare tra committente e architetto, solo in parte riprodotta da Bordignon Favero nel *Regesto* del 1958, oggi pertanto fonte imprescindibile per la ricostruzione delle vicende storiche del palazzo (Gianpaolo Bordignon Favero, *Regesto*, in Id., *Palazzo e parco Revedin [ora Bolasco Piccinelli] al Paradiso di Castelfranco*, Canova, Treviso 1958, pp. 67-75). Ulteriori documenti d'interesse sono conservati presso la Biblioteca civica di Castelfranco Veneto (ms. N-516/278: corrispondenza tra Meduna e Revedin risalente a gennaio 1852; già segnalata da Federica Brocco, *L'edificazione dell'attuale Villa Revedin-Bolasco e l'apporto specifico dell'architetto Giovanni Battista Meduna*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, relatore Ruggero Maschio, a.a. 2000-2001) e in Archivio di Stato di Padova (Famiglia Arrigoni degli Oddi, 284, 2, 2531: *Istrumento di divisione dei beni tra la vedova e l'erede universale Fanny Bassetti Rinaldi*, datato 21 febbraio 1869, con relativi allegati, in cui vengono puntualmente descritte le stanze destinate a usufrutto della contessa e il mobilio allora ivi conservato; di particolare interesse anche l'allegato E, *Descrizione del Teatro e dei locali addetti eseguiti nel Borgo di Treviso in Castelfranco al mappale N. 351 dal fu Nob. Co. Francesco Revedin, che si accordano ad uso suo della Nob. Signora Co.sa Teresa Revedin, con aggiunta dichiarazione dei Mobili ivi esistenti, e che restano del pari accordati in uso alla sullodata C.sa Teresa Comello Revedin*).

Gli affreschi di Villa Revedin Bolasco sono stati oggetto di un primo studio da parte di Giuseppe Pavanello, in *Gli affreschi nelle ville venete. Dal Seicento all'Ottocento*, Alfieri, Venezia 1978, 2 voll., I, tavv. 69-70, dove sono riprodotti entrambi gli acquerelli preparatori per la decorazione della Sala delle Feste, tradizionalmente attribuiti a Meduna, un tempo esposti nello stesso salone e oggi dispersi. Si vedano inoltre i più recenti interventi di Paolo Delorenzi, *Villa Revedin Bolasco*, in *Gli affreschi nelle ville venete. L'Ottocento*, a cura di Sergio Marinelli e Vincenzo Man-

cini, Marsilio, Venezia 2015, pp. 170-4, con accurate note anche sugli altri ambienti affrescati della villa; Luciana Crosato Larcher, *Gli affreschi del salone da ballo di villa Revedin-Bolasco*, in Cecchetto (a cura di), *Conoscere Bolasco* cit., pp. 49-53; e Ead., *La Sala da Ballo di Villa Revedin Bolasco ora proprietà dell'Università degli Studi di Padova*, Amici dei Musei e dei Monumenti di Castelfranco Veneto e della Castellana, Castelfranco Veneto 2018.

Su Francesco Revedin, podestà e poi primo sindaco di Castelfranco Veneto, cfr. Giacinto Cecchetto, *Castelfranco Veneto tra Ottocento e Novecento*, Canova, Treviso 2001, pp. 48-79. La prolifica carriera di Meduna, già ingegnere per i lavori di restauro presso la basilica di San Marco, assistente presso l'ufficio Fabbriche della Direzione delle pubbliche costruzioni della città di Venezia (pur tra le aspre critiche del *milieu* ruskiniano), ricostruttore, con il fratello Tommaso, del Teatro La Fenice (1837), originale rinnovatore di Palazzo Giovanelli a San Felice (1847), quindi contestato restauratore della Ca' d'Oro (1845-1850), è in buona parte ricostruibile attraverso i lavori di Chiara Ferro, *Restaurare, ripristinare, abbellire... Episodi veneziani di Giambattista Meduna e Federico Berchet*, in *La città degli ingegneri*, a cura di Franca Cosmai e Stefano Sorteni, Marsilio, Venezia 2005, pp. 107-20; e di Elisabetta Concina, *Il «palagio traforato». La Ca' d'Oro nella Venezia tra Otto e Novecento*, Il Poligrafo, Padova 2019. L'interessante figura di Teresa Comello (1832-1882), apprezzata dilettante in contatto con l'*intelligentia* castellana dell'epoca, non ha finora ricevuto adeguata attenzione.

Una lettera del 15 ottobre 1868, conservata in Biblioteca civica di Padova (CA. 1764, n. 1; già segnalata da Bernardetta Ricatti, *Antonio Caregaro Negrin: un architetto vicentino tra eclettismo e liberty*, Centro grafico editoriale, Padova 1980), testimonia inoltre dei rapporti tra Teresa e Antonio Caregaro Negrin.

Interessanti note e considerazioni sul giardino si possono trovare in *Antonio Caregaro Negrin. Scritti sui giardini*, a cura di Bernardetta Ricatti Tavone, Umberto Allemandi & C., Torino 2005; Antonio Caccianiga, *Ricordo della provincia di Treviso*, Atesa Editrice, Bologna 1997 (riedizione anastatica) e in Lucio Susmel, *Piano culturale del parco di Villa Revedin-Bolasco per il decennio 1990-2000*, Banca di credito cooperativo, Padova 1990. Indicazioni sul recupero del giardino sono contenute in Sergio Mutto Accordi, *Linee Guida per il recupero del parco di villa Revedin-Bolasco a Castelfranco Veneto*, in Cecchetto (a cura di), *Conoscere Bolasco* cit., pp. 30-9.

### Osservatorio astrofisico di Asiago

Per le vicende istitutive e costruttive dell'Osservatorio si vedano: Gino Ciampi, *L'osservatorio astrofisico della R. Università di Padova in Asiago*, in «Annali dei Lavori Pubblici», 1941, pp. 596-602; Maria Cecilia Ghetti, *La nascita dell'osservatorio astrofisico di Asiago*, in *Cento anni di astronomia in Italia 1860-1960*, Convegno organizzato dall'Accademia Nazionale dei Lincei (26-28 marzo 2003), Bardi, Roma 2005, pp. 359-386; sulla concezione architettonica del complesso: Stefano Zaggia, *Complessità nella semplicità geometrica: l'Osservatorio Astrofisico di Asia-*

go (1936-38), in *Riflessioni e incontri di architettura. Ricerche su alcuni maestri del moderno e del contemporaneo*, a cura di Maria Francesca Lui, Overview editore, Padova 2019, pp. 53-66; su Daniele Calabi: *Daniele Calabi architetture e progetti 1932-1964*, catalogo della mostra (Padova, Galleria civica di piazza Cavour, 15 novembre-8 dicembre 1992), a cura di Guido Zucconi, Marsilio, Venezia 1992; sulle discriminazioni a seguito dell'introduzioni delle leggi razziali: Vittorio Dal Piaz, *Leggi razziali e la professione di architetto: appunti per una biografia di Daniele Calabi*, in *Daniele Calabi. Progetti per Padova 1951-1959*, a cura di Enrico Pietrogrande, Editoriale Programma, Padova 1988, pp. 85-90. Una ricca raccolta digitalizzata di materiali fotografici e grafici relativi alla costruzione dell'Osservatorio sono disponibili alla consultazione presso la piattaforma Phaidra: <https://phaidra.cab.unipd.it/detail/o:328466>.



## Elenco delle illustrazioni

1. David Chipperfield Architects, Progetto del nuovo campus delle Scienze economiche, politiche e sociali nell'area dell'ex caserma Piave. Inserimento del complesso nell'area urbana. © Università degli Studi di Padova. Area Edilizia e Sicurezza.

2. David Chipperfield Architects, Progetto del nuovo campus delle Scienze economiche, politiche e sociali nell'area dell'ex caserma Piave. Rendering del nuovo edificio polivalente. © Università degli Studi di Padova. Area Edilizia e Sicurezza.

3. David Chipperfield Architects, Progetto del nuovo campus delle Scienze economiche, politiche e sociali nell'area dell'ex caserma Piave. Plastico visto dall'alto. © Università degli Studi di Padova. Area Edilizia e Sicurezza.

4. Legnaro, Corte benedettina per l'ampliamento del campus di Agripolis. © Università degli Studi di Padova. Area Edilizia e Sicurezza.

5. Padova, Complesso di Beato Pellegrino, Interno della biblioteca. © Università degli Studi di Padova. Area Edilizia e Sicurezza.

6. Padova, Complesso di Beato Pellegrino, Veduta di un chiostro. © Università degli Studi di Padova. Area Edilizia e Sicurezza.

7. Padova, Complesso di Beato Pellegrino, Prospetto del nuovo edificio realizzato su progetto di Paolo Portoghesi. © Università degli Studi di Padova. Area Edilizia e Sicurezza.

8. Bernardo Tabacco, *Elena Lucrezia Cornaro Piscopia*, scultura collocata presso lo Scalone Cornaro di Palazzo Bo. © Università degli Studi di Padova. Foto Massimo Pistore.

9. Padova, Palazzo Bo, Cortile Antico, Monumento in ricordo del dalmata Melchiorre Tetta. © Università degli Studi di Padova.

10. Jannis Kounellis, *Resistenza e Liberazione*, Padova, Palazzo Bo, Cortile Nuovo. © Università degli Studi di Padova. Foto Michele Barollo.

11. Antonio Ievolella, *Ghirba*, presso la cittadella dello studente all'interno del Polo di Psicologia progettato dallo studio Gino Valle. © Foto Luciano Tomasin.

12. Ricamatrici veronesi, Labaro della Facoltà di Farmacia, realizzato per il centenario del 1922, Padova, Palazzo Bo, Sala dei Quaranta. Foto della restauratrice Anna Passarella.

13. Andrea Mantegna, *San Sebastiano*, Venezia, Ca' d'Oro.
14. Raffaello, *Doppio ritratto di Agostino Beazzano e Andrea Navagero*, Roma, Galleria Doria Pamphilj.
15. Tiziano, *Ritratto del cardinale Pietro Bembo*, Washington, National Gallery of Art.
16. Tiziano, *Ritratto di Sperone Speroni*, Treviso, Musei civici, Museo di Santa Caterina.
17. Tiziano, *Ritratto di Daniele Barbaro*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
18. Domenico Campagnola, *Due giovani in un paesaggio*, penna e inchiostro bruno su carta bianca, Londra, British Museum, inv. 1895,0915.836.
19. Bottega veneta, *Testa di Meleagro*, gesso, Padova, Università degli Studi di Padova, Museo di scienze archeologiche e d'arte.
20. Bartolomeo Ammannati, *Allegoria della Sapienza* (modello per una delle statue del monumento funebre di Marco Mantova Benavides nella chiesa degli Eremitani), stuccoforte dipinto, Padova, Università degli Studi di Padova, Museo di scienze archeologiche e d'arte.
21. Padova, Odeo Cornaro, veduta della sala ottagonale.
22. Giuseppe Porta Salviati, *Caio Pompeo Magno, Lucio Cornelio Silla e Lucio Licinio Lucullo*, Padova, Sala dei Giganti (nel Palazzo già del Capitano).
23. Andrea Vesalio, *De Humani Corporis Fabrica Libri septem*, Basilea 1543, *Lezione di anatomia* (frontespizio).
24. Andrea Vesalio, *De Humani Corporis Fabrica Libri septem*, Basilea 1543, *Prima musculorum tabula* (p. 181).
25. Jacopo Bassano, *Ritratto di Torquato Tasso*, collezione privata.
26. Giuseppe Jappelli, Prospetto principale per il nuovo Palazzo dell'Università, inchiostro nero e acquerello su carta, 1824. Archivio di Stato di Venezia, Governo Veneto, seconda dominazione austriaca, allegati, 1827, b. 183, tav. IV.
27. Cartone preparatorio per la decorazione del soffitto dell'Aula magna, non realizzato, inchiostro bruno e acquerello su carta, 1853. Archivio di Stato di Venezia, Genio Civile, serie A, dis. 43/1.
28. Padova, area di Palazzo Bo. Gli scavi eseguiti nel 1938 all'incrocio tra via San Francesco e l'allora Naviglio interno. Archivio Generale di Ateneo, Raccolta fotografica, Palazzo Centrale Bo, foto n. 00020-567.
29. Padova, Riviera dei ponti romani. Ricostruzione digitale del porto fluviale di Padova romana. La vista è tratta dal Ponte San Lorenzo in direzione nord-ovest. Sulla destra le banchine portuali e i mercati dove vennero a formarsi dalla fine dell'alto medioevo quei nuclei edilizi poi trasformati nell'*Hospitium Bovis* e quindi nel Palazzo del Bo. Ricostruzione: Ikon, Gorizia e Dipartimento dei Beni culturali, A. Zara e J. Bonetto.
30. Padova, via San Francesco. Le arcate del Ponte San Lorenzo su cui l'attuale via San Francesco attraversa il corso del fiume che fu il *Medoacus* (rilievo fotogrammetrico tramite tecnologia Laser scanner e *Structure from Motion*, SfM). Rilievo e restituzione: V. Achilli, A. Menin, M. Monego; F. Carraro, A. Mazzariol, C. Callegaro, M. Perticarini.

31. Pianta del Teatro romano di *Patavium*, sepolto nel Prato della Valle tra l'area interna all'isola Memmia e la sua canaletta. Rilievo e restituzione: Dipartimento dei Beni culturali, J. Bonetto e C. Previato.

32. Giovanni Valle, *Pianta di Padova*, particolare dell'area urbana con Palazzo Bo e la chiesa di San Martino, 1784, incisione eseguita da Giovanni Volpato. Biblioteca civica di Padova, RIP VII/984.

33. Anonimo, *Pianta di Padova*, particolare di Palazzo Bo nel Cinquecento, 1693, incisione realizzata da Frederick De Wit. Biblioteca civica di Padova, RIP VII/1046.

34. Pietro Ceoldo, *Archivio Papafava*, tomo 20, foglio 482r, inchiostro su carta, Accademia Galileiana di Padova. © Foto Luca Agostini.

35. Bartolomeo Belzoni, *Canton del Gallo* (con particolare dell'antica *domus monetæ* non inglobata nel nuovo edificio cinquecentesco), 1848, acquerello. Biblioteca civica di Padova, RIP VII/1046.

36. Padova, Palazzo Bo, Scorcio sul lato di via delle Beccarie con le demolizioni in corso, 1913. Archivio Generale di Ateneo, Raccolta fotografica, Palazzo Centrale Bo, foto n. 00020-355. Si vede ancora la torre del Bo con l'innalzamento cinquecentesco e l'edicola campanaria.

37. Padova, Palazzo Bo, Torre del Bo ricordata nelle fonti dal 1289 e appartenente alla *domus alba*. © Foto Luca Agostini.

38. Padova, Palazzo Bo, Torre del Bo con l'innalzamento cinquecentesco e l'edicola campanaria vista da est. Archivio Generale di Ateneo, Archivio Consorzi.

39. Padova, Palazzo Bo, Torre del Bo dopo la demolizione della parte sommitale. Archivio Generale di Ateneo, Archivio Consorzi.

40. Padova, Palazzo Bo, paramento murario dell'antica *domus alba*, particolare della bifora. © Foto Luca Agostini.

41. Padova, Palazzo Bo, paramento murario dell'antica *domus alba*, particolare dell'intradosso decorato della bifora. © Università degli Studi di Padova. Foto Federico Milanese.

42. Padova, Palazzo Bo, paramento murario dell'antica *domus alba*, resti di una nicchietta decorata. © Foto Luca Agostini.

43. Padova, Palazzo Bo, resti del portale di accesso alla *domus alba*, sul lato meridionale del Cortile Antico all'imbocco dello Scalone Cornaro. © Foto Luca Agostini.

44. Padova, Palazzo Bo, mura medievali nel passaggio dalla Facoltà di Medicina a quella di Giurisprudenza appartenenti alla *domus alba*. © Foto Luca Agostini.

45. Padova, Palazzo Bo, mura medievali lungo la scalinata di accesso alla sala della Facoltà di Scienze appartenenti all'antica *domus alba*. © Foto Luca Agostini.

46. Padova, Palazzo Bo, mura medievali presso la vecchia porta della cancelleria dell'Università legata appartenenti all'antica *domus monetæ*. © Foto Luca Agostini.

47. Padova, Palazzo Bo, Aula di Medicina, interni. © Foto Luca Agostini.

48. Padova, Palazzo Bo, Aula di Medicina, particolare del soffitto e della decorazione delle travi lignee con stemma dei Papafava. © Foto Luca Agostini.

49. Padova, Palazzo Bo, Aula di Lettere, particolare del soffitto e della decorazione delle travi lignee. © Foto Luca Agostini.

50. Padova, Palazzo Bo, Aula di Medicina, particolare della parete ovest con scacchiera bianca e rossa e decorazione vegetale. © Foto Luca Agostini.
51. Padova, Palazzo Bo, Portale di accesso. © Università degli Studi di Padova. Foto Massimo Pistore.
52. Padova, Palazzo Bo, Facciata su via 8 Febbraio. © Università degli Studi di Padova. Foto Federico Milanese.
53. Padova, Palazzo Bo, Orologio della torre medievale. © Università degli Studi di Padova. Foto Federico Milanese.
54. Padova, Palazzo Bo, Cortile Antico. © Università degli Studi di Padova. Foto Massimo Pistore.
55. Padova, Palazzo Bo, Loggiato del Cortile Antico. © Università degli Studi di Padova. Foto Massimo Pistore.
56. Padova, Palazzo Bo, Loggiato del Cortile Antico, particolari scultorei. © Foto Federica Belli.
57. Padova, Palazzo Bo, Loggiato del Cortile Antico, particolari scultorei dell'architrave. © Foto Luca Agostini.
58. Padova, Palazzo Bo, Teatro anatomico. © Università degli Studi di Padova. Foto Massimo Pistore.
59. Padova, Palazzo Bo, Cortile Nuovo. © Università degli Studi di Padova. Foto Federico Milanese.
60. Padova, Palazzo Bo, Basilica. © Foto Tom Mannion.
61. Gio Ponti, Galleria dei ritratti dei rettori eseguiti da Giuseppe Santomaso nel 1940, Padova, Palazzo Bo. © Università degli Studi di Padova. Foto Massimo Pistore.
62. Gio Ponti, Galleria del Rettorato con pitture murali di Fulvio Pendini, Padova, Palazzo Bo. © Foto Tom Mannion.
63. Gio Ponti, Scala del Sapere, Padova, Palazzo Bo. © Foto Tom Mannion.
64. Gio Ponti, Rettorato, Padova, Palazzo Bo. © Foto Tom Mannion.
65. Gio Ponti, Sala da pranzo, Padova, Palazzo Bo. © Foto Tom Mannion.
66. Gio Ponti, Mobile per la Sala del caminetto, Padova, Palazzo Bo. © Foto Tom Mannion.
67. Gio Ponti, Circolo dei professori, Padova, Palazzo Bo. © Università degli Studi di Padova. Foto Federico Milanese.
68. Padova, Palazzo Bo, Sala della Facoltà di Giurisprudenza, Affresco di Gino Severini. © Foto Tom Mannion.
69. Padova, Palazzo Bo, Sala della Facoltà di Scienze, Encausto di Ferruccio Ferrazzi. © Università degli Studi di Padova. Foto Massimo Pistore.
70. Padova, Palazzo Bo, Aula magna. © Università degli Studi di Padova. Foto Massimo Pistore.
71. Gio Ponti, Sala dei Quaranta, Ritratti dei celebri studenti o insegnanti eseguiti da Gian Giacomo Dal Forno, Padova, Palazzo Bo. © Università degli Studi di Padova. Foto Federico Milanese.
72. Gian Giacomo Dal Forno, *Jan Kochanowski*, umanista polacco ritratto per la Sala dei Quaranta, appena restaurato, Padova, Palazzo Bo. © Università degli Studi di Padova. Foto Andrea Signori.

73. Girolamo Porro, *L'Orto de i semplici di Padova...*, Venezia 1591, particolare con lo schema dell'Orto botanico.

74. Jacobi Philippi Tomasini, *Gymnasium Patavinum...*, Padova 1654, veduta dell'ingresso all'Orto botanico (p. 83).

75. Stefano Codroipo, Rilievo del settore sud di Padova con l'Orto botanico, copia dal rilievo di Giovan Francesco Bacin, 1767. Biblioteca civica di Padova, RIP VII/ 1012.

76. Giuseppe Flumiani, Prospetto e pianta delle serre dell'Orto botanico, inchiostro nero e acquerello su carta, 1871. Università degli Studi di Padova. Biblioteca dell'Orto botanico, cass. 2.1.

77. Padova, Orto botanico, Areole di coltivazione botanica. © Università degli Studi di Padova.

78. Padova, Orto botanico, Veduta dell'orto sferico. © Università degli Studi di Padova.

79. Padova, Orto botanico, Serra della Palma di Goethe. © Università degli Studi di Padova.

80. Padova, Orto botanico, Nuove serre. © Università degli Studi di Padova.

81. Padova, Palazzo Liviano, Strutture medievali nella nuova Biblioteca di scienze dell'antichità, arte e musica. © Università degli Studi di Padova. Archivio fotografico Area Edilizia e Sicurezza.

82. Jacopo Avanzi, *Petrarca*, Padova, Palazzo Liviano, Sala dei Giganti. © Università degli Studi di Padova. Foto Michele Barollo.

83. Padova, Palazzo Liviano, Atrio prima della collocazione del *Tito Livio* di Arturo Martini, 1940. Archivio Generale di Ateneo, Raccolta fotografica, Palazzo Liviano, foto 00050-152.

84. Padova, Palazzo Liviano, Biblioteca dell'Istituto di archeologia con l'arredo originale di Gio Ponti, 1939-1940. Archivio Generale di Ateneo, Raccolta fotografica, Palazzo Liviano, foto 00050-77.

85. Arturo Martini, *Tito Livio*, Padova, Palazzo Liviano. © Università degli Studi di Padova. Foto Federico Milanese.

86. Padova, Atrio di Palazzo Liviano. © Foto Tom Mannion.

87. Gio Ponti, Arredo dell'Aula Sartori, Padova, Palazzo Liviano. © Foto Tom Mannion.

88. Gio Ponti, Arredo per studio di docente, Padova, Palazzo Liviano. © Foto Tom Mannion.

89. Massimo Campigli, *Giuditta Scalini, Carlo Anti, Gio Ponti e Massimo Campigli* (particolare dell'affresco), Padova, Palazzo Liviano, Atrio. 1939-1940.

90. Massimo Campigli, *Bozzetto per l'affresco di Palazzo Liviano*, 1938, Padova, Palazzo del Bo, Sala dei Bozzetti. © Foto Mirco Bortolato.

91. Mario Sironi, *Bozzetto per l'affresco di Palazzo Liviano – parete maggiore*, 1938, Padova, Palazzo del Bo, Sala dei Bozzetti. © Foto Mirco Bortolato.

92. Mario Sironi, *Bozzetto per l'affresco di Palazzo Liviano – parete minore*, 1938, Padova, Palazzo del Bo, Sala dei Bozzetti. © Foto Mirco Bortolato.

93. Padova, Palazzo Liviano, Sala dei Giganti, pareti sud e ovest. © Università degli Studi di Padova. Foto Antonio Zanonato.

94. Padova, Palazzo Liviano, Sala dei Giganti, parete ovest. © Università degli Studi di Padova. Foto Antonio Zanonato.
95. Padova, Palazzo Liviano, Sala dei Giganti, pareti nord e ovest. © Università degli Studi di Padova. Foto Antonio Zanonato.
96. Padova, Palazzo Liviano, Sala dei Giganti, parete sud (particolare). © Università degli Studi di Padova. Foto Antonio Zanonato.
97. Giuseppe Porta Salviati, *Gneo Pompeo, Lucio Cornelio Silla, Lucio Licinio Lucullo*, Padova, Sala dei Giganti, parete sud. © Università degli Studi di Padova. Foto Antonio Zanonato.
98. Lambert Sustris?, *Tullio Ostilio*, Padova, Palazzo Liviano, Sala dei Giganti. © Università degli Studi di Padova. Foto Antonio Zanonato.
99. Stefano Dall'Arzere?, *Romolo*, Padova, Palazzo Liviano, Sala dei Giganti, parete nord, sezione ovest. © Università degli Studi di Padova. Foto Antonio Zanonato.
100. Domenico Cerato, *Pianta del Castel Vecchio di Padova*, 1774. Padova, Osservatorio astronomico. Archivio Storico, album Cerato, tav. 31.
101. Domenico Cerato, Prospetto della Torlonga e sue adiacenze vista da sud, prima e dopo la trasformazione. Biblioteca civica di Padova, RIP XVII/1444, tavv. II-III.
102. Padova, Veduta del Castello Carrarese con la Specola. © Foto Sonia Biasi.
103. Padova, Castello Carrarese, Porta-torre carrarese per l'accesso al castello da sud-ovest, durante i lavori di recupero eseguiti negli anni novanta. © Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio dell'area metropolitana di Venezia e le Province di Belluno, Padova e Treviso. Foto Stefano Tuzzato.
104. Padova, Castello Carrarese, ala meridionale, edificio noto come Casa dell'Astronomo, primo piano, *Camera dei Pappagalli*, lacerto di affresco. © Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio dell'area metropolitana di Venezia e le Province di Belluno, Padova e Treviso.
105. Padova, Castello Carrarese, ala meridionale, edificio noto come Casa dell'Astronomo, primo piano, *Guardacamera della Camera dei Pappagalli*, parete settentrionale, particolare decorativo con monogramma F di Francesco da Carrara. © Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio dell'area metropolitana di Venezia e le Province di Belluno, Padova e Treviso.
106. Padova, Palazzo Cavalli. © Università degli Studi di Padova. Foto Federico Milanese.
107. Alfred Guesdon - Jean Jacottet, *Padoue, vue prise au dessus de la porte Co-da Lunga*, litografia, 1849, collezione privata.
108. Padova, Palazzo Cavalli, Sala delle Storie romane. © Università degli Studi di Padova. Foto Federico Milanese.
109. Padova, Palazzo Cavalli, Atrio. © Università degli Studi di Padova. Foto Federico Milanese.
110. Padova, Palazzo Cavalli, Sala delle Storie bibliche. © Università degli Studi di Padova. Foto Federico Milanese.
111. Padova, Palazzo Cavalli, Sala della Caccia, dettaglio della parete ovest. © Università degli Studi di Padova. Foto Federico Milanese.

112. Padova, Palazzo Cavalli, Scalone, scorcio dal basso. © Università degli Studi di Padova. Foto Federico Milanese.
113. Padova, Palazzo Cavalli, Salone. © Università degli Studi di Padova. Foto Federico Milanese.
114. Padova, Palazzo Cavalli, Immagine storica del Salone, ante 1908. Università degli Studi di Padova, Biblioteca centrale di Ingegneria, *Album n. 33, R. Scuola di Applicazione per gli Ingegneri in Padova. Fabbrica e Gabinetti*.
115. Padova, Palazzo Cavalli, Immagine storica del cortile interno, 1935 ca. Università degli Studi di Padova, Museo di geologia e paleontologia.
116. Padova, Palazzo Maldura, Facciata principale. Università degli Studi di Padova. Foto Stefano Zaggia.
117. Giambattista Novello, Scalone monumentale, Padova, Palazzo Maldura. Università degli Studi di Padova.
118. Costantino Cedini, *Giove scaglia i fulmini sui Giganti*, Padova, Palazzo Maldura (fotografia antecedente i crolli). Università degli Studi di Padova.
119. Padova, Palazzo Maldura, Salone. © Università degli Studi di Padova. Foto Federico Milanese.
120. Costantino Cedini, *Dama e paggio moro*, Padova, Palazzo Maldura. Università degli Studi di Padova.
121. Costantino Cedini, *Trionfo di Ercole* (particolare), Padova, Palazzo Maldura. Università degli Studi di Padova.
122. Giambattista Mengardi, *Diana ed Endimione* (particolare, fotografia antecedente i crolli), Padova, Palazzo Maldura. Università degli Studi di Padova.
123. Giambattista Canal, *Sala Ercolanese*, Padova, Palazzo Maldura. Università degli Studi di Padova. © Foto Giuliano Ghiraldini.
124. Giambattista Canal, *Sala Ercolanese*, Padova, Palazzo Maldura (particolare). Università degli Studi di Padova. © Foto Giuliano Ghiraldini.
125. Artista degli inizi dell'Ottocento, *Veduta dei resti del tempio della Concordia*, Padova, Palazzo Maldura. Università degli Studi di Padova.
126. Artista degli inizi dell'Ottocento, *Veduta della Sala dei Paesaggi*, Padova, Palazzo Maldura. © Università degli Studi di Padova. Foto Federico Milanese.
127. Artista attivo nel quarto decennio dell'Ottocento, *Motivo decorativo della Sala Etrusca*, Padova, Palazzo Maldura. Università degli Studi di Padova. © Foto Giuliano Ghiraldini.
128. Archivio di Stato di Padova, Catasto Napoleonico, *Padova*, Sezione XII: particolare con i Palazzi Borin (n. 628), Capodilista-Wollemborg (n. 618) e Dottori (n. 609), 1815.
129. Padova, Ca' Dottori, Facciata. © Università degli Studi di Padova. Foto Federico Milanese.
130. Padova, Ca' Dottori, Scalone. © Università degli Studi di Padova. Foto Federico Milanese.
131. Padova, Ca' Dottori, Scalone (particolare). © Università degli Studi di Padova. Foto Federico Milanese.
132. Padova, Ca' Borin, Facciata. © Università degli Studi di Padova. Foto Federico Milanese.

133. Ignoto scultore del XVIII secolo, *Erminia e Vafrino trovano i corpi di Argante e Tancredi*, seconda metà del XVIII secolo, Padova, Ca' Borin, Biblioteca. © Università degli Studi di Padova. Foto Federico Milanese.

134. *Putti che suonano, danzano e giocano con serti di edera e fiori*, inizi del XX secolo, Padova, Palazzo Capodilista-Wollemborg, Sala della Musica. © Università degli Studi di Padova. Foto Federico Milanese.

135. Archivio di Stato di Padova, Catasto Napoleonico, *Padova*, Sezione X: particolare con Palazzo Selvatico Luzzato Dina (nn. 300-302 e 313), 1815.

136. Padova, Palazzo Selvatico Luzzato Dina, cortile. © Università degli Studi di Padova. Foto Federico Milanese.

137. Padova, Palazzo Selvatico Luzzato Dina, Biblioteca di Storia, Sala O, particolare del fregio a stucco, 1693 ca. © Università degli Studi di Padova. Foto Federico Milanese.

138. Padova, Palazzo Selvatico Luzzato Dina, andito verso il giardino, decorazione a stucco con pappagallo, 1785 ca. © Università degli Studi di Padova. Foto Federico Milanese.

139. Padova, Palazzo Michiel Contarini, Facciata principale. © Università degli Studi di Padova. Foto Federico Milanese.

140. Padova, Palazzo Michiel Contarini, Ala Brunetta. © Università degli Studi di Padova. Foto Federico Milanese.

141. Mascherone ligneo, XVI secolo, Padova, Palazzo Michiel Contarini, Aula magna. © Università degli Studi di Padova. Foto Federico Milanese.

142. Padova, Palazzo Mocenigo Belloni Battaglia, fronte verso il giardino. © Università degli Studi di Padova. Foto Federico Milanese.

143. Giovanni Battista Zelotti, particolare degli affreschi della sala terrena, Padova, Palazzo Mocenigo Belloni Battaglia. © Università degli Studi di Padova. Foto Federico Milanese.

144. Giovanni Battista Zelotti, particolare degli affreschi della sala terrena con scena di storia romana, Padova, Palazzo Mocenigo Belloni Battaglia. © Università degli Studi di Padova. Foto Federico Milanese.

145. Giovanni Battista Zelotti, particolare degli affreschi della sala terrena con scena di storia romana, Padova, Palazzo Mocenigo Belloni Battaglia. © Università degli Studi di Padova. Foto Federico Milanese.

146. Giovanni Battista Meduna, Scuderia, Castelfranco Veneto, Villa Revedin Bolasco. © Foto Otium Studium.

147. Giovanni Battista Meduna, Scalone monumentale, Castelfranco Veneto, Villa Revedin Bolasco. © Foto Otium Studium.

148. Castelfranco Veneto, Villa Revedin Bolasco, Sala del Biliardo. © Foto Otium Studium.

149. Giovanni Battista Meduna e Giacomo Casa, Salone delle feste, Castelfranco Veneto, Villa Revedin Bolasco. © Foto Otium Studium.

150. Giovanni Battista Meduna e Giacomo Casa, Salone delle feste con affaccio sul giardino e sulla Serra ispano-moresca, Castelfranco Veneto, Villa Revedin Bolasco. © Foto Otium Studium.

151. Antonio Caregaro Negrin, Serra ispano-moresca e scorcio del lago costellato da ninfee, Castelfranco Veneto, Villa Revedin Bolasco. © Foto Otium Studio.

152. Castelfranco Veneto, Villa Revedin Bolasco, Scorcio della facciata della Villa sul giardino e della Serra ispano-moresca. © Foto Maurizio Sartoretto.

153. Castelfranco Veneto, Villa Revedin Bolasco, Pilastrini con le statue dei due cavalli. © Foto Otium Studio.

154. Orazio Marinali e bottega, Statue della Cavallerizza, Castelfranco Veneto, Villa Revedin Bolasco. © Foto Maurizio Sartoretto.

155. Castelfranco Veneto, Villa Revedin Bolasco, Scorcio del giardino storico con la grande farnia al centro. © Foto Maurizio Sartoretto.

156. Asiago, Osservatorio astrofisico, Veduta della torre di osservazione al termine dei lavori, 1942. Università degli Studi di Padova. Biblioteca di fisica e astronomia.

157. Asiago, Osservatorio astrofisico, Veduta del complesso con la torre di osservazione e la foresteria, 1942. Università degli Studi di Padova. Biblioteca di fisica e astronomia.

158. Asiago, Osservatorio astrofisico, Veduta dello stato attuale. © Università degli Studi di Padova. Foto Federico Milanesi.

159. Asiago, Osservatorio astrofisico, Telescopio «Galileo», 1942. Università degli Studi di Padova. Biblioteca di fisica e astronomia.



## Indice dei nomi

- Abigail, 119  
 Accolla, Giovanni Battista, 160  
 Accoramboni, Vittoria, 116  
 Acquapendente, Girolamo Fabrici d', 5, 43  
 Adami, Silvio, 59  
 Alberto Magno, santo, 21  
 Alighieri, Dante, 18, 78  
 Alpini, Prospero, 94  
 Altichiero, 110  
 Ammannati, Bartolomeo, 7, 33, 99  
 Andrea del Castagno, Andrea di Bortolo  
 detto, 102  
 Androsi, Francesco, 112  
 Antenore, 75, 76, 78  
 Anti, Carlo, 62-4, 66, 67, 86-8, 103-5, 158,  
 169, 171  
 Antinoo, 32  
 Antonio, santo, 25  
 Aretino, Pietro, 28  
 Aristotele, 28, 94  
 Arrunzio Stella, Lucio, 100  
 Arseginò, 20  
 Arsendi, Raniero, 22  
 Arslan, Edoardo, 159  
 Asburgo, Ranieri Giuseppe d', arciduca  
 d'Austria, 48, 91  
 Asconio Pediano, Quinto, 100  
 Aspetti, Tiziano, 33  
 Augusto, Gaio Giulio Cesare Ottaviano,  
 imperatore, 100  
 Aureliano, imperatore, 32  
 Avanzi, Jacopo, 98  
 Avetta, Adolfo, 59  
 Bagnara, Francesco, 167  
 Ballarin, Alessandro, 99  
 Bambini, Niccolò, 116  
 Bandinelli, Baccio, 33  
 Barbaro, Daniele, 27, 29, 41, 42, 90  
 Barbarossa (Khaïr ad-dîn), 102  
 Bartolo da Sassoferrato, 24  
 Bartolomeo da Saliceto, 22  
 Bassano, famiglia, 145  
 Bassano, Jacopo, 34, 145  
 Bassano, Jacopo Apollonio, 145  
 Battaglia, famiglia, 86, 157  
 Battilotti, Donata, 156  
 Beazzano, Agostino, 33  
 Beccafumi, Domenico, detto Mecherino,  
 102  
 Bellini, Giovanni, 31, 101  
 Bellini, Jacopo, 31, 101  
 Bellini, Mario, 105  
 Belloni, famiglia, 157, 160  
 Belloni, Bartolomeo, 160  
 Belloni, Vincenzo, 156  
 Belloni Battaglia, famiglia, 155  
 Belon, Pierre, 42  
 Beltramini, Guido, 32  
 Belzoni, Giovanni Battista, 80  
 Bembo, famiglia, 101  
 Bembo, Bernardo, 32  
 Bembo, Pietro, 28-33, 99, 100  
 Benini, Luigi, 163  
 Beolco, Angelo, detto Ruzzante, 28  
 Bernabei, Franco, 65  
 Bettina di San Giorgio, 25

- Bettini, Sergio, 104  
 Bettio, Giuseppe, 64  
 Bianchi, Giovanni Battista, 147  
 Bodon, Giulio, 100  
 Boito, Camillo, 55, 61  
 Bolasco Piccinelli, famiglia, 165  
 Boldrin, Paolo, 64, 88  
 Bollani, Giacomo, 120  
 Bollani, Girolamo, 120  
 Bollani, Girolamo Francesco, 120  
 Bombardini, Antonio, 45  
 Bomben, Francesco, 164  
 Bonafede, Francesco, 40  
 Bonamico, Lazzaro, 28  
 Bonato, Giuseppe Antonio, 91, 94  
 Bonazza, famiglia, 46  
 Bonazza, Antonio, 6  
 Boncompagno da Signa, 20, 21  
 Bondumier, Baldassarre, 101  
 Boni, Giovanni Antonio, 50  
 Bonzanini, famiglia, 38, 83  
 Bordignon Favero, Gianpaolo, 163, 164  
 Borin, Carlo, 136  
 Borini, famiglia, 137  
 Borini, Domenico, 137  
 Borini, Leandro, 137  
 Borsato, Giuseppe, 131  
 Botta, Mario, 10, 69  
 Botter, Mario, 123  
 Bresciani Alvarez, Giulio, 144  
 Brillo, Antonio, 56  
 Brugnolo Meloncelli, Katia, 160  
 Brunetta, Giulio, 92, 123, 132, 133, 135,  
 137-9, 149, 151, 155, 158  
 Bruno da Longobucco, 21  
 Brusasorci, Domenico, 159  
 Bruto, Marco Giunio, 32, 100, 159  
 Bucchia, Gustavo, 122  
 Buonarroti, Michelangelo, 29, 30, 33  
 Buzoni, Antonio, 24  
 Buzzacarini, Antonio, 143  
 Buzzacarini, Pier Galeazzo, 143  
 Cadorin, Guido, 104  
 Calabi, Daniele, 64, 66, 155, 169-71  
 Calcar, Jan Stephan van, 30  
 Caliari, Benedetto, 160  
 Calligaris, Alberto, 139  
 Campagnola, Domenico, 29, 30, 33, 34, 99,  
 120, 152  
 Campagnola, Girolamo, 31  
 Campagnola, Giulio, 32  
 Campigli, Massimo, 65, 67, 103-5  
 Canal, Giambattista, 129, 130  
 Capodilista, famiglia, 136  
 Capodivacca, famiglia, 45, 80, 86  
 Cappello, Girolamo, 101  
 Caracalla, Marco Aurelio Antonino, im-  
 peratore, 32  
 Caravaggio, Michelangelo Merisi detto, 5  
 Carburì, Marco, 47  
 Caregaro Negrin, Antonio, 167  
 Carlini, Giulio, 51, 53, 85  
 Carlo II, re di Spagna, 145  
 Carlo V, imperatore, 30, 102  
 Carlo Magno, imperatore, 100, 102  
 Carlo Martello d'Angiò, re d'Ungheria, 80  
 Carrà, Carlo, 65  
 Carrara, da (o Carraresi), famiglia, 4, 19,  
 29, 79, 81-3, 99, 107, 109  
 Carrara, Albertino da, 80  
 Carrara, Albertino da jr., 80-2  
 Carrara, Bonifacio da, 80, 81  
 Carrara, Francesco da, il Novello, 25, 80, 81  
 Carrara, Francesco da, detto il Vecchio, 24,  
 26, 81, 97, 107, 110  
 Carrara, Giacomo da, 80  
 Carrara, Giacomo I da, 81  
 Carrara, Giacomo II da, 81  
 Carrara, Iacopino da, detto il Papafava, 80,  
 81, 82  
 Carrara, Marsilietto da, 81  
 Carrara, Marsilio da, 80, 81  
 Carrara, Obizzo da, 81  
 Carrara, Pietro Conte da, 80  
 Carrara, Ubertino da, 81, 97  
 Casa, Giacomo, 165, 166  
 Casarini, Pino, 65, 67  
 Castiglione, Baldassarre, 29  
 Catone, Marco Porcio, detto Uticense, 99,  
 100

- Cavalli, famiglia, 115, 119, 120, 122  
 Cavalli, Cecilia, 120  
 Cavalli, Chiara, 120  
 Cavalli, Donata, 115  
 Cavalli, Elisabetta, 120  
 Cavalli, Federico, 116, 120  
 Cavalli, Giovanni, 115, 116  
 Cavalli, Jacopo, 120  
 Cavalli, Marino, 115, 120  
 Cavalli, Marino Antonio, 120  
 Cavalli, Giacomo, 120  
 Cavazza, Giovanni, 99  
 Cecchetto, Giacinto, 164  
 Cedini, Costantino, 126  
 Ceoldo, Pietro, 79, 80  
 Cerato, Domenico, 48, 107-9, 111, 112, 136  
 Cesare, Gaio Giulio, 32, 159  
 Cesarotti, Melchiorre, 6  
 Cessi, Roberto, 63  
 Chevalier, Pietro, 136  
 Chicchi, Pio, 121, 122  
 Cicerone, Marco Tullio, 100  
 Cicogna, Giovanni, 50  
 Ciesa, Giacomo, 112  
 Cino da Pistoia, 24  
 Cittadella, famiglia, 137  
 Cittadella, Laura, 136  
 Colombo, Giovanni Alberto, 47, 111  
 Comello, Teresa, 164  
 Comello, Valentino, 164  
 Contarini, famiglia, 101, 153  
 Contarini, Alessandro, 150  
 Contarini, Bianca Maria Teresa, 130  
 Contarini, Marco Antonio, 101, 102  
 Coppedè, Gino, 138  
 Cornaro, famiglia, 101, 102, 163, 167  
 Cornaro, Alvise, 28, 32, 150  
 Cornaro, Caterina, 101  
 Cornaro, Federico, 34  
 Cornaro, Giorgio, detto Zorzi il grande, 101  
 Cornaro, Giovanni, 8, 28  
 Cornaro, Girolamo, 100-2  
 Cornaro Piscopia, Elena Lucrezia, 6-8, 82  
 Corner, famiglia, 101  
 Corner della Regina, Girolamo, 99  
 Cortuso, Giacomo Antonio, 94  
 Cosini, Silvio, 30  
 Cozzi, Mauro, 138  
 Crosato, Luciana, 159, 160  
 Curzio, Marco, 119  
 Dal Forno, Gian Giacomo, 88  
 Dalila, 119  
 Dall'Arzere, Gualtiero, 33, 99  
 Dall'Arzere, Stefano, 29, 34, 99, 152, 158  
 Dal Mas, Giuliano, 131  
 Dandolo, Giovanni, 87  
 d'Andrea, Giovanni, 25  
 Danieletti, Daniele, 112, 147  
 David Chipperfield Architects, 10  
 Della Bellanda, Nicolò, 109  
 Della Casa, Giovanni, 28  
 Della Scala, Cangrande I, 23  
 Del Monte, Francesco Maria, 5  
 Del Monte, Guidobaldo, 5  
 Demin, Giovanni, 131  
 De Pisis, Filippo, 66  
 De Poli, Paolo, 68  
 de Predis, Giovanni Ambrogio, 139  
 De Stefani, Vincenzo, 19  
 de Visiani, Roberto, 91, 94  
 De Wit, Frederick, 79  
 Diana, Benedetto, 32  
 Diedo, famiglia, 156  
 Diedo, Antonio, 130  
 Dina, famiglia, 143  
 Dina, Beniamino, 143  
 Dina, Pellegrino, 143  
 Dione Cassio Cocceiano, 78  
 di Rodolfo, Oliviero, 24  
 Dolce, Lodovico, 27, 117  
 Dolfin Tron, Caterina, 6, 8  
 Domiziano, Tito Flavio, imperatore, 32  
 Donà, Leonardo, 122  
 Donatello, Donato Bardi, detto, 66  
 Dondi, Giovanni, 19  
 Donghi, Daniele, 61-3, 122  
 Doria, Andrea, 30, 102  
 Dorigny, Louis, 117, 120, 122, 123  
 Dottori, Girolamo, 136

- Dovizi, Bernardo, detto il Bibiena, 100  
 Dyck, Daniel van den, 160
- Egnazio (Giovan Battista Cipelli), 102  
 Emilia, vestale, 119  
 Emo, Giorgio, 94  
 Emo Capodilista Maldura, Angelo, 132  
 Erasmo da Rotterdam, 31  
 Ercole, Francesco, 63  
 Eyck, Jan van, 31  
 Ezzelino III da Romano, 80, 107-9
- Fabiano, Gabriele, 64  
 Fagioli Selva, Ettore, 12, 65, 86, 87  
 Falconetto, Giovanni Maria, 29  
 Fantelli, Pier Luigi, 152  
 Fantessi, Giacomo, 24  
 Fatuzzo, Simone, 153  
 Federico II Gonzaga, 118  
 Ferrabino, Aldo, 63  
 Ferrari, Antonio Felice, 117  
 Ferraris, Carlo Francesco, 121  
 Ferrazzi, Ferruccio, 65, 66, 88  
 Ferro, Giovanni, 118  
 Fini, famiglia, 150  
 Fiocco, Giuseppe, 12, 63, 87, 103, 160  
 Fogolari, Gino, 65, 123  
 Fondelli, Guido, 61  
 Fonseca, Agostino, 150  
 Fonseca, Sebastiano, 150  
 Forbicini, Eliodoro, 160  
 Fornasetti, Piero, 87  
 Foscarini, Sebastiano, 41, 42  
 Fraccaro, Giovanni Domenico, 146  
 Franceschini, Ezio, 12, 68, 69  
 Franco, Battista, detto Semolei, 101  
 Frangi, Giovanni, 70  
 Franklin, Benjamin, 112  
 Frigimelica, famiglia, 145, 147  
 Frigimelica, Maddalena, 143, 147  
 Frigimelica Roberti, Girolamo, 44-6, 58  
 Fulvio Flacco, Quinto, 159  
 Funi, Achille, 65, 66, 88, 104
- Galilei, Galileo, 5, 11-3, 35, 51, 53, 69, 88,  
 122, 172  
 Gallanti, Chiara, 138
- Gallè, Philipp, 119  
 Gandin, Giovanni, 144  
 Gatari, Bartolomeo, 109, 110  
 Gatari, Galeazzo, 109  
 Gennari, Giuseppe, 125, 126, 136, 137, 146  
 Ghirlandaio, Domenico Bigordi detto, 102  
 Giorgione, Giorgio da Castelfranco detto,  
 32, 101  
 Giotto, 18, 24, 66  
 Giovanni (prevosto, rettore, appartenente  
 alla *natio Theutonica*), 4  
 Giovanni, re di Sassonia, 21  
 Giovanni da Cavino, 33  
 Giovanni da Nono, 80, 109  
 Giovanni degli Eremitani (Giovanni da  
 Padova), 18  
 Giovanni di San Giorgio, 25  
 Giovannoni, Gustavo, 61  
 Giovio, Paolo, 29, 102, 119  
 Girotti, Lara, 152  
 Gloria, Andrea, 20  
 Goethe, Johann Wolfgang von, 54  
 Gonzaga, famiglia, 24  
 Gonzaga, Margherita, 145  
 Gonzaga, Scipione, 34  
 Gosaldo, *vedi* Pérez Gudiel, Gonzalo  
 Gozzi, Gaspare, 6  
 Grimani, famiglia, 101  
 Gritti, Andrea, 30  
 Grossato, Lucio, 158, 159  
 Guario di Arpo, 98  
 Guazzo, Marco, 41  
 Guicciardini & Magni Architetti, 10  
 Guilandino, Melchiorre, 94  
 Guignon, Marc, 167
- Ievolella, Antonio, 13, 70
- Jappelli, Giuseppe, 48, 49
- Kochanowki, Jan, 12  
 Kounellis, Jannis, 12, 13, 68, 69, 88
- Lando, Pietro, 99  
 Lazzarini, Vittorio, 81  
 Le Corbusier (Charles Édouard Jeanneret),  
 170

- Leonardi, Leoncillo, 11  
 Leone x (Giovanni de' Medici), papa, 30  
 Leonico Tomeo, Niccolò, 30, 31  
 Leuckart, Rudolf, 70  
 Liberi, Pietro, 117  
 Liceti, Fortunio, 35  
 Livio, Tito, 12, 31, 76, 78, 103, 105, 159  
 Lombardo, Tullio, 99, 101  
 Lombardo della Seta, 100  
 Longhena, Baldassarre, 157  
 Lorenzetti, Ambrogio, 20  
 Lorenzoni, Giuseppe, 107, 108  
 Lori, Ferdinando, 60, 61  
 Lovisi, 146  
 Löwy, Emanuel, 63  
 Lucco, Mauro, 158  
 Lupi, Antonio, 7  
 Luzzato Dina, famiglia, 141, 143  
 Luzzato Dina, Augusta, 141, 143  
 Luzzatti, Luigi, 57
- Maffei, Scipione, 111  
 Maggi, Alessandro, 31, 99, 100  
 Maldura, famiglia, 126, 127  
 Maldura, Alvise, 125  
 Maldura, Andrea, 125-7, 130  
 Maldura, Andrea jr., 132  
 Maldura, Federico Maria, 127, 130  
 Maldura, Galeazzo, 127  
 Maldura, Lucia, 132  
 Maltraversi, Adelmota, 80  
 Maltraversi, Beatrice, 80  
 Maltraversi, Bontraverso, 80  
 Mancini, Vincenzo, 99, 158-60  
 Mantegna, Andrea, 12, 32, 66, 101  
 Mantova (o Mantua) Benavides, Marco, 7, 27, 31, 33  
 Manzoni, Giacomo, 122  
 Manzoni, Sebastiano, 117  
 Marchesi, Concetto, 12, 63, 68, 69  
 Marchesi, Battista, 153  
 Marchesi, Francesco, 153  
 Marchesi, Paolo, 153  
 Marcolini di Bonzanino, Jacopo, 83  
 Margutti, Domenico, 45  
 Maria Teresa d'Asburgo, imperatrice, 137  
 Marinali, Orazio, 167
- Marini, Vincenzo, 101  
 Marsili, Giovanni, 6, 91  
 Martini, Arturo, 12, 67, 68, 88, 105  
 Mascherini, Marcello, 66, 88  
 Massa, Lorenzo, 43  
 Mattei, Girolamo, 119  
 Mauri, Antonio, 146  
 Mauri, Domenico, 146  
 Mauri, Romualdo, 146  
 Mazza, Renata, 163  
 McReynolds, Daniel, 135  
 Medici, famiglia, 27, 138  
 Meduna, Giovanni Battista, 163-5, 167  
 Memling, Hans, 32  
 Memmo, Andrea, 77, 101  
 Menabuoi, Giusto de', 19, 110  
 Menechini, Andrea, 118  
 Meneghetti, Egidio, 13, 68, 155  
 Meneghetti, Lina, 155, 160  
 Mengardi, Giambattista, 127, 128  
 Michiel, famiglia, 150  
 Michiel, Cornelio, 150  
 Michiel, Fantino, 150, 153  
 Michiel, Francesco, 150  
 Michiel, Giovanni, 150  
 Michiel, Giovanni Alvise, 150, 153  
 Michiel, Marcantonio, 31, 97-9  
 Michiel, Marina, 150  
 Michiel, Ottaviano, 150  
 Michiel, Pietro Paolo, 150  
 Milanino, Antonio, 157, 158  
 Milanino, Francesco, 158  
 Minio, Tiziano, 28, 29, 33  
 Miretto, Giovanni, 19  
 Mocenigo, famiglia, 155-8  
 Mocenigo, Alvise, 156  
 Mocenigo, Antonio, 156, 158  
 Mocenigo, Leonardo, 156-8  
 Mocenigo dalla Dominante, famiglia, 156  
 Monti, Vincenzo, 12  
 Morgagni, Gian Battista, 149  
 Moroni, Andrea, 39, 41, 42, 82, 84, 90, 150  
 Morpurgo, Emilio, 55  
 Moschetti, Andrea, 61, 132  
 Moschini, Giannantonio, 161  
 Muraro, Gilberto, 13  
 Muraro, Michelangelo, 160

- Mussato, Albertino, 23, 81  
 Mussato, Alessandro, 126  
 Mussato, Claudio, 125  
 Mussolini, Benito, 64, 67
- Nasi, Nunzio, 56, 57  
 Nasini, Raffaello, 57  
 Navagero, Andrea, 33  
 Navagero, Bernardo, 38  
 Nepomuceno, Giovanni, 6  
 Nerone, imperatore, 78  
 Neri, Giovanni, 150  
 Neri, Pietro, 150  
 Neumann Rizzi, Carlo, 130, 131  
 Nitsche, Hinrich, 70  
 Noale, Antonio, 91-3, 112, 126, 136, 138  
 Nobile, Pietro, 50  
 Novelli, Pietro Antonio, 129  
 Novello, Giambattista, 125  
 Novello, Matteo, 38, 126
- Olah, Eva, 12  
 Olivi, Marcantonio, 150  
 Ongarello, Paolo, 23  
 Ongaro, Max, 59-61, 65  
 Oppi, Ubaldo, 63, 104  
 Orsini, Leone, 27  
 Orsini, Paolo Giordano, duca di Bracciano, 116, 118  
 Ovidio Nasone, Publio, 117
- Padovano, Gualtiero, 29  
 Pajetta, Pietro, 138  
 Palladio, Andrea, 101, 112, 122, 153, 156, 157  
 Pallucchini, Rodolfo, 104  
 Palma il Vecchio, 117  
 Pannonius, Janus, 12  
 Paolo III (Alessandro Farnese), papa, 102  
 Paolo Uccello, Paolo di Dono detto, 102  
 Papafava, famiglia, 79, 81, 82  
 Paribeni, Roberto, 64  
 Parolini, Giacomo, 117  
 Passeri, Giovan Battista, 131  
 Patin, Carla, 8  
 Patin, Charles, 8  
 Pattanaro, Alessandra, 158, 159  
 Pavanello, Giuseppe, 125, 127  
 Pavia, Livia, 138  
 Pedrocchi, Antonio, 50  
 Pendini, Fulvio, 87  
 Pérez Gudiol, Gonzalo, 4, 22  
 Peri, Giorgio Perissinotto detto, 105  
 Perin (o Pierin) del Vaga (Pietro di Giovanni Buonaccorsi), 29, 30  
 Perissinotti, Lino, 62  
 Perleoni, Andrea, 22  
 Perugino, Pietro Vannucci detto, 102  
 Pestagalli, Pietro, 50  
 Petrarca, Francesco, 19, 24, 26, 29, 97-100, 142, 143  
 Pettenò, Elena, 109  
 Piano, Renzo, 10  
 Pezzetta, Edi, 108  
 Piccinato, Luigi, 11  
 Piccolomini, Alessandro, 28  
 Piccolomini, Francesco, 34  
 Pietro da Alessandria, 22  
 Pietro d'Abano, 18, 19, 21, 94  
 Pietro da Noale, 41, 90  
 Pietrobelli, Giulio, 158  
 Pigazzi, Giovanni Alvise, 50  
 Pilocane, Chiara, 138  
 Pimbiolo, famiglia, 147  
 Pimbiolo, Diamante, 147  
 Pimbiolo, Giovanni Battista, 147  
 Pinelli, Gian Vincenzo, 34, 157  
 Piranesi, Giovanni Battista, 129  
 Pisani, famiglia, 101  
 Platone, 100  
 Plinio il Vecchio, 32  
 Pociviani, Francesco, detto il Moro, 99  
 Pole, Reginald, 31  
 Poleni, Giovanni, 5, 45-7, 66  
 Polidoro da Caravaggio, Polidoro Caldara detto, 99  
 Pomodoro, Gio, 88  
 Pomponazzi, Pietro, 28  
 Pontedera, Giulio, 94  
 Ponti, Gio, 12, 63, 66-8, 86-8, 97, 102-5, 122, 158

- Porsenna, 119  
 Porta, Giuseppe, 99  
 Porta Salviati, Giuseppe, 29, 33, 158  
 Portenari, Angelo, 108  
 Portoghesi, Paolo, 11, 69  
 Preti, Francesco Maria, 163  
 Primon, Michele, 117, 118  
 Priuli, Lorenzo, 101  
 Puppi, Lionello, 101, 149, 150  
  
 Raffaello Sanzio, 29, 32  
 Revedin, famiglia, 166  
 Revedin, Antonio, 163, 164  
 Revedin, Francesco, 163  
 Ricchi, Pietro, 160  
 Riccio, Andrea Briosco detto, 33  
 Righetti, Agostino, 156  
 Rigoni, Erice, 150  
 Rodolfo I d'Asburgo, re di Germania, 80  
 Rolandino da Padova, 21, 108  
 Romano, Giulio, 29  
 Romolo, 98, 100  
 Ronca, Enea, 65, 86  
 Rosa, Salvator, 117  
 Rossetti, Francesco, 54  
 Rossetti, Giambattista, 117, 159, 161  
 Rossi, Alessandro, 138  
 Rossi, Antonio Giuseppe, 47, 111  
 Rossi, David, 131  
 Rousseau, Jean-Jacques, 6  
 Rugolo, Ruggero, 7  
 Rusconi, Giovanni Antonio, 117  
  
 Saccomani, Elisabetta, 99, 158, 160  
 Saetti, Bruno, 88  
 Salvadori, Pietro, 55  
 Salviati, Francesco, 99  
 Sanavio, Ferruccio, 148  
 Sanmicheli, Michele, 101  
 Sansoni, Francesco, 61  
 Sansovino, Jacopo, 30, 32, 33, 101, 159  
 Santi, Lorenzo, 50  
 Sartori, Amleto, 160  
 Savonarola, Michele, 3, 82, 110  
 Scalini, Giuditta, 103  
  
 Scamozzi, Vincenzo, 112, 163  
 Scardeone, Bernardino, 33  
 Scarpa, Carlo, 66, 88  
 Scevola, Gaio Muzio, 119  
 Selva, Attilio, 12, 65, 87  
 Selvatico, famiglia, 142, 143, 145, 147  
 Selvatico, Alvise, 143, 147  
 Selvatico, Antonio, 141, 143  
 Selvatico, Bartolomeo, 142, 143, 146  
 Selvatico, Benedetto, 142, 143, 145, 147, 160  
 Selvatico, Francesco, 142  
 Selvatico, Giovanni Andrea, 142, 143, 146  
 Selvatico, Girolamo, 142  
 Selvatico, Pietro, 143, 164, 136  
 Selvatico, Pietro jr., 143  
 Selvatico, Sperindio, 142  
 Semiramide, 119  
 Severini, Gino, 66, 88  
 Sigonio, Carlo, 34  
 Silva, Giovanni, 169  
 Sironi, Mario, 65, 103  
 Sokolova, Iana, 137  
 Solari, Antonio, 147  
 Sorgato, Gaetano, 145  
 Speroni, Sperone, 28, 29, 34  
 Squarmero, Luigi, detto Anguillara, 94  
 Squarcione, Francesco, 33  
 Stanton Williams Architects, 10  
 Stazio, Publio Papinio, 98  
 Stefano da Ferrara (Pseudo Stefano), 19  
 Strabone, 76, 77  
 Strappazzon, Giorgio, 70  
 Stratico, Simone, 6, 12, 46, 66  
 Strozzi, Carlo, 28  
 Strozzi, Filippo, 27  
 Susmel, Lucio, 168  
 Sustris, Lambert, 29, 30, 33, 99  
  
 Tabacco, Bernardo, 6, 7  
 Tacito, Publio Cornelio, 78  
 Tamassia, Nino, 81  
 Tasso, Bernardo, 34  
 Tasso, Torquato, 34  
 Tassoni, famiglia, 137

- Tassoni, Barbara, 137  
 Taurino, Riccardo, 153  
 Tedeschi, Enrico, 64  
 Tedeschi, Vitale, 64  
 Tempesta, Antonio, 119  
 Teodosio, 100  
 Teofrasto, 94  
 Tetta, Melchiorre, 12  
 Tevarotto, Antonio, 122  
 Timoteo, 7  
 Tintoretto, Jacopo Robusti detto, 117  
 Tiozzo, Clauco Benito, 133  
 Tiziano, Vecellio, 5, 28-30, 33, 34, 101, 102, 152  
 Toaldo, Giuseppe, 47, 48, 111, 112  
 Tomasatti, Giordano, 58, 59, 61, 123  
 Tomasini, Giacomo Filippo, 80  
 Tomitano, Bernardino, 28  
 Tommaso d' Aquino, santo, 109  
 Ton, Denis, 117, 120  
 Tosato, Debora, 144-7  
 Tosini, Andrea, 91  
 Traiano, Marco Ulpio, 98  
 Tricarico, Pietro, 63  
 Tron, Andrea, 6  
 Tuccia, vestale, 119  
 Tullia Minore, 119  
 Turazza, Domenico, 122  
 Tuzzato, Stefano, 108, 109  
  
 Urbani, Andrea, 128, 137  
 Urbani, Marino, 131  
  
 Valeriano, Pierio, 28, 100  
 Valerio Flacco, Caio, 100  
 Valgimigli, Manara, 63  
 Vallarosso, Alvise, 101  
 Valle, Gino, 10, 13  
 Valle, Giovanni, 91, 135, 151  
  
 Vallot, Virgilio, 65, 86  
 Varchi, Benedetto, 27-9, 32  
 Varotari, Dario, 43  
 Vasari, Giorgio, 31, 58, 67, 99, 101  
 Venezze Giustiniani, Maria, 151  
 Venier, Francesco, 101  
 Venturi, Adolfo, 63  
 Verger, Jacques, 37  
 Veronese, Paolo, 117  
 Vesalio, Andrea, 30  
 Veslingio, Giovanni, 94  
 Vianello, Giovanni, 63  
 Visconti, Giangaleazzo, 19  
 Visentin, Primo detto Masaccio, 12, 68  
 Vitruvio, 39, 45, 84  
 Viviano di Castelnuovo, 80  
 Vlacovich, Giampaolo, 121  
 Volpi, famiglia, 137  
 Volta, Alessandro, 12, 122  
 Voltaire, François-Marie Arouet detto, 6  
 Volumnia, 119  
  
 Watt, James, 122  
 Witelo, 19  
 Wollemborg, famiglia, 135, 138, 139  
 Wollemborg, Leone, 138, 139  
 Wollemborg, Maurizio, 138  
 Wollemborg Corinaldi, Elda, 135  
  
 Zabarella, Francesco, 100, 101  
 Zabeo, Gaetano, 121  
 Zacco, famiglia, 150  
 Zaggia, Stefano, 79  
 Zambonino da Gazzo, 21  
 Zava Boccazzi, Franca, 159  
 Zelotti, Giovanni Battista, 153, 159-61  
 Zonca, Giovanni Battista, 125  
 Zorzi, Andrea, 136  
 Zucconi, Guido, 62

## Gli autori

*Barbara Baldan* è professoressa ordinaria di Botanica generale per il Dipartimento di Biologia (DiBio), Università degli Studi di Padova. Dal 2008 è responsabile scientifico del servizio di microscopia elettronica del DiBio, dal 2009 al 2015 è stata presidente del corso di laurea aggregato in Biologia molecolare (L e LM) e in Biologia sanitaria (LM); dal 2015 al 2021 è stata prefetto dell'Orto botanico dell'Università di Padova. Ha coordinato e coordina progetti di ricerca nazionali ed europei. L'attività scientifica riguarda argomenti di biologia cellulare dei vegetali. Autrice di 100 pubblicazioni su riviste internazionali con referees e Impact factor (H-index: 29, Scopus).

*Giovanni Bianchi* è professore associato di Storia dell'arte contemporanea presso l'Università degli Studi di Padova. Dal 1997 si occupa del sistema dell'arte contemporanea con particolare riguardo all'area triveneta. In particolare, i suoi studi si sono incentrati sulla figura di Carlo Cardazzo e sulla storia della Galleria del Cavallino, attiva a Venezia dal 1942 al 2003.

*Jacopo Bonetto* si è formato tra Padova e Bologna ed è oggi professore ordinario di Archeologia classica presso l'Università degli Studi di Padova e presso la Scuola archeologica italiana di Atene. Si occupa di storia degli insediamenti nel Mediterraneo antico e coordina ricerche sul campo ad Aquileia, Pompei, Nora, Gortyna di Creta. All'attività di ricerca storico-archeologica affianca la sperimentazione delle tecnologie digitali per la valorizzazione del patrimonio culturale.

*Cristina Busatto* è referente di sede esterna del Dipartimento di Territorio e Sistemi agro-forestali dell'Università degli Studi di Padova per il Compendio immobiliare Revedin Bolasco a Castelfranco Veneto. Direttrice dell'esecuzione del contratto per la gestione del verde del Giardino storico di Villa Revedin Bolasco.

*Raffaele Cavalli* è professore ordinario di Utilizzazioni forestali presso l'Università degli Studi di Padova. Si occupa principalmente di relazioni macchina-uomo-ambiente nelle operazioni forestali e di gestione del verde. Dal 2016 ha delegato dell'Ateneo come referente e responsabile per Villa Revedin Bolasco.

*Elisabetta Cortella* nel 2012 diventa dottore di ricerca in Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo con tesi dal titolo *Il Palazzo della Ragione di Padova: definizione di un'architettura del potere*. Successivamente, è assegnista

presso il Dbc dell'Università degli Studi di Padova negli anni 2014, 2015-2016, 2017 e poi 2020-2021. Ha svolto attività didattica integrativa e di supporto all'insegnamento per il corso di laurea magistrale in Storia dell'arte medievale e ha collaborato con il medesimo Ateneo in attività di editing.

*Simone Fatuzzo* ha conseguito il dottorato di ricerca in Storia dell'arte presso l'Università degli Studi di Padova. Si occupa di committenza artistica e architettonica nelle corti rinascimentali dell'Italia settentrionale. Dal 2018 studia i palazzi nobiliari di Padova con particolare attenzione a quelli di proprietà dell'Ateneo patavino.

*Marsel Grosso* è ricercatore in Storia dell'arte moderna presso l'Università degli Studi di Padova. Si è occupato di pittura veneta del Cinquecento e in particolare di Tiziano, del quale ha ricostruito la fortuna critica nell'Italia meridionale, e in seguito di Vasari, Battista Franco e Tintoretto. Tra le sue pubblicazioni, *Per la fama di Tiziano nella cultura artistica dell'Italia spagnola. Da Milano al vicereame* (Forum, 2010) e *Tintoretto e l'architettura* (con Gianmario Guidarelli, Marsilio, 2018).

*Chiara Marin*, cultrice della materia presso il Dipartimento dei Beni culturali patavino, ha svolto attività di ricerca post-doc nell'ambito della storia della critica d'arte e della museologia. Dal 2018 collabora con il Centro di Ateneo per i Musei, impegnata nello studio, la conservazione e la valorizzazione del patrimonio storico-artistico di Ateneo.

*Marta Nezzo* insegna Fonti e metodologia della Storia dell'arte e Arti extraeuropee: questioni critiche e formali, presso il Dipartimento dei Beni culturali: archeologia, storia dell'arte del cinema e della musica; dall'ottobre 2020 dirige il Centro per la Storia dell'Università degli Studi di Padova. Fra i suoi libri ricordiamo: *Critica d'arte in guerra* (2003); *Il miraggio della concordia. Documenti sull'architettura e la decorazione del Bo e del Liviano: Padova 1933-1943* (2008); *Ugo Ojetti. Critica, azione, ideologia* (2016); *Arte come memoria. Il patrimonio artistico veneto e la Grande Guerra* (2016); *Dire l'arte* (2020); *Arte e guerra. Storia e storie dal Risorgimento all'età contemporanea* (2021).

*Alessandra Pattanaro* è professoressa ordinaria di Storia dell'arte moderna (L-ART/02) presso il Dbc, insegna Storia dell'arte moderna, Iconografia e iconologia. Studiosa di pittura emiliana e veneta del Cinquecento, ha scritto libri su artisti padani e saggi sulla loro attività pittorica e grafica in «Arte Veneta», «Prospettiva», «Nuovi Studi», «Master Drawings». Dirige dal 2016 la Scuola di specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università degli Studi di Padova.

*Giulio Pietrobelli* è dottorando in Storia dell'arte all'Università degli Studi di Padova. Specializzato nell'arte padovana del Rinascimento, ha indagato le vicende dell'Odeo Cornaro e lo scultore Tiziano Minio. Un campo di interesse è anche il patrimonio storico-artistico di Padova durante la seconda guerra mondiale, di cui tratta il suo volume *Ricostruzioni. Ferdinando Forlati a Padova* (2020).

*Vittoria Romani* è docente di Storia dell'arte moderna presso l'Università degli Studi di Padova. Ha pubblicato saggi e monografie sulla pittura e sulla committenza

za del Cinquecento nell'Italia settentrionale, analizzate nei suoi rapporti con Roma e con le corti europee. Si è interessata del funzionamento delle botteghe e dei cantieri decorativi attraverso lo studio del disegno.

*Elena Svaldus* è professoressa associata confermata di Storia dell'architettura presso il Dipartimento dei Beni culturali dell'Università degli Studi di Padova. Si occupa principalmente di storia dell'architettura, di storia della città in età moderna e di paesaggio storico, temi sui quali ha pubblicato vari saggi e partecipato a convegni nazionali e internazionali.

*Giuliana Tomasella* insegna Storia della critica d'arte e Museologia presso l'Università degli Studi di Padova. Dal 2016 dirige il Centro di Ateneo per i Musei. Fra i suoi lavori recenti ricordiamo: *Esporre l'Italia coloniale. Interpretazioni dell'alterità* (2017), *Art and Colonialism: the «Overseas Lands» in the History of Italian Painting (1934-1940)* («Predella Journal of Visual Arts», 2020), *Dire l'arte. Percorsi critici dall'antichità al primo Novecento* (2020).

*Andrea Tomezzoli* è professore associato presso il Dipartimento dei Beni culturali dell'Università degli Studi di Padova, si occupa soprattutto di pittura veneta del Settecento, con specifica attenzione alla cultura figurativa veronese e ai problemi critici connessi con l'attività della bottega tiepolesca.

*Giovanna Valenzano* ha la cattedra di Storia dell'arte medievale presso l'Università degli Studi di Padova. Autrice di saggi e di libri su opere, artisti e architetture di età medievale, le donne artiste e committenti per Neri Pozza, Viella, Marsilio, Picard, Jaca Book. Ha diretto progetti di ricerca in ambito nazionale e ricevuto un finanziamento dalla Japan Society for Promotion of Science sui problemi conservativi della scultura medievale.

*Stefano Zaggia* è professore ordinario di Storia dell'architettura presso l'Università degli Studi di Padova, Dipartimento Icea e attualmente è presidente del corso di laurea a ciclo unico in Ingegneria edile – Architettura. Ha pubblicato saggi dedicati alla storia urbana, alla storia dell'architettura in età moderna e contemporanea. Tra le sue pubblicazioni: *L'Università di Padova nel Rinascimento. La costruzione del palazzo del Bo e dell'Orto Botanico* (2003); ha curato inoltre i volumi: *Il Cortile antico del Palazzo del Bo* (2015); *Domenico Cerato. Architettura a Padova nel Secolo dei Lumi* (2016).











Finito di stampare il 7 febbraio 2022  
per conto di Donzelli editore s.r.l.  
presso EBS Editoriale Bortolazzi - Stei, Verona