



Pietro Selvatico e il rinnovamento delle arti nell'Italia dell'Ottocento



EDIZIONI
DELLA
NORMALE

44

SEMINARI
E CONVEGNI

Convegno di studi
Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti
Palazzo Franchetti
Campo Santo Stefano, Venezia
22-23 ottobre 2013

Comitato scientifico

Guido Zucconi (coordinatore) | Università IUAV di Venezia
Alexander Auf der Heyde | Università degli Studi di Palermo
Francesca Castellani | Università IUAV di Venezia
Massimo Ferretti | Scuola Normale Superiore di Pisa
Donata Levi | Università degli Studi di Udine
Martina Visentin | Università degli Studi di Udine

Pietro Selvatico e il rinnovamento delle arti nell'Italia dell'Ottocento

a cura di
Alexander Auf der Heyde,
Martina Visentin,
Francesca Castellani



EDIZIONI
DELLA
NORMALE



Istituto Veneto
di Scienze, Lettere
ed Arti

Volume pubblicato con un contributo dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti

© 2016 Scuola Normale Superiore Pisa

ISBN 978-88-7642-574-5

Sommario

Introduzione

ALEXANDER AUF DER HEYDE, MARTINA VISENTIN,
FRANCESCA CASTELLANI

9

BIOGRAFIA, STORIOGRAFIA ED ESTETICA NEL PENSIERO DI SELVATICO

Sotto «l'albero dell'arte». Gli artisti del passato
fra esempio del bello visibile e racconto storico
MASSIMO FERRETTI

17

Modelli storiografici e critici in Selvatico
FRANCO BERNABEI

59

Selvatico e i generi della pittura
CARLO SISI

79

SCIENZIATO NELL'AMBIENTE ERUDITO VENETO

Pietro Selvatico e l'agricoltura come reggimento civile della città
MICHELE SIMONETTO

101

Selvatico e l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti
GIUSEPPE GULLINO

117

PUBBLICISTA E CRITICO MILITANTE

Selvatico pubblicista: gli interventi
sulla stampa periodica lombardo-veneta
CHIARA MARIN

127

La collaborazione con la «Rivista Europea»
e i rapporti con l'ambiente milanese
GIOVANNA D'AMIA 145

Selvatico e Tenca: due critici d'arte a confronto
ALFREDO COTTIGNOLI 165

ESTEROFILO E AGENTE DEL TRANSFER CULTURALE

Selvatico, l'«esteromania» e la fotografia: alcune aggiunte
TIZIANA SERENA 183

I rapporti con Vienna: Selvatico, l'abate Pietro Mugna
e Rudolf Eitelberger von Edelberg
ALEXANDER AUF DER HEYDE 203

Pietro Selvatico nelle lettere a Pietro Nobile
ROSSELLA FABIANI 225

Sui contatti di Selvatico con la contemporanea
storiografia francese: Rio e Montalembert
MARTINA VISENTIN 233

Selvatico e la cultura inglese:
labili tracce tra indifferenza e omissioni
DONATA LEVI 249

STORICO DELL'ARCHITETTURA E CONSERVATORE DEI MONUMENTI

Per una scienza dei monumenti architettonici
GUIDO ZUCCONI 281

Il dibattito in Francia sull'architettura medievale al tempo
di Pietro Selvatico (1803-1880)
XAVIER BARRAL I ALTET 297

Selvatico e gli studi dedicati a S. Marco
ANTONELLA BALLARDINI 331

L'istituzione della Commissione
per la conservazione dei monumenti delle province venete
ISABELLA COLLAVIZZA 351

Considerazioni sui *Monumenti artistici e storici
delle provincie venete* di Pietro Selvatico e Cesare Foucard
ELISABETTA CONCINA 385

RIFORMATORE DELLA DIDATTICA A VENEZIA E PADOVA

Imparare l'architettura a Venezia secondo Pietro Selvatico:
la formazione tra impegno civile, sperimentazione
e conoscenza storica di una bellezza visibile
ROSA TAMBORRINO 397

L'Accademia di Belle Arti di Venezia e la riforma
di Pietro Selvatico (1849-59)
ANTONELLA BELLIN, ELENA CATRA 419

Pietro Selvatico e la Commissione Artistica governativa
per gli spettacoli al Teatro La Fenice
MARIA IDA BIGGI 449

Selvatico e il restauro pittorico
GIUSEPPINA PERUSINI 467

Selvatico, Giusti e la polemica sull'insegnamento del disegno
LUCA GIACOMELLI 487

PROGETTISTA TRA TEORIA E PRASSI

La basilica di transizione. Selvatico e il Santo:
dal monumento al progetto, dalla didattica al cantiere
FRANCESCA CASTELLANI 505

Dalla teoria alla pratica. La cappella Pisani a Vescovana
VINCENZO FONTANA 523

SCRITTORE D'ARTE E MODELLO PER GLI ARTISTI

- L'artista lettore, la tecnica, la scrittura. Morbelli legge Selvatico
MARGHERITA D'AYALA VALVA 543

STRUMENTI

- La biblioteca d'arte di Pietro Selvatico Estense
TIZIANA SERENA 565
- Gli scritti di Pietro Selvatico: un censimento bibliografico
ALEXANDER AUF DER HEYDE, MARTINA VISENTIN 581
- Indice dei nomi 619

Introduzione

Il moderno potenziale critico della figura di Pietro Selvatico Estense (1803-1880) sta forse in un tratto proprio del suo secolo: l'interazione complessa e talvolta controversa di molte vocazioni. Storico, teorico e critico d'arte militante, aperto a una dimensione internazionale; scrittore, pedagogista e uomo di tutela; organizzatore culturale navigato, quando l'Italia si accinge a costruire un sistema delle arti all'altezza dei vicini europei; progettista sporadico, proprietario terriero illuminato e sperimentatore...

Questa complessità, che ne ha fatto un interlocutore eccezionale e generoso per le istituzioni, in Veneto ma non solo, nel cruciale passaggio dallo stato austriaco alla giovane nazione italiana, è probabilmente all'origine delle difficoltà di un suo riconoscimento. Sebbene ne abbia fatto l'oggetto di studi fondamentali e abbia dato un'impronta notevole alle sue istituzioni artistiche, i rapporti di Pietro Selvatico con Venezia non furono sempre sereni. Insensibile al rimpianto nostalgico della Serenissima, tacciato dagli ambienti democratici come spia austriaca per i suoi innumerevoli contatti con l'Europa settentrionale, il marchese padovano non sempre pare positivamente integrato in laguna. Eppure, guardando le iniziative di riforma con cui riuscì a ravvivare il sistema delle arti nel Veneto durante gli anni Cinquanta – *in primis* da segretario dell'Accademia di Belle Arti (1849-59) – la sua presenza di intellettuale *engagé* risulta centrale. E se gli ambienti veneti persistono, conclusa quest'esperienza, nel vedere in lui niente più che un «ostinato codino» definitivamente compromesso con il regime precedente, spetterà allo Stato unitario riconoscerne il valore. Infatti, questa figura cruciale di scrittore e cultore delle Belle Arti non solo è ben presente negli scaffali della borghesia post-unitaria, ma ha lasciato tracce profonde in almeno tre pilastri della moderna vita artistica italiana: didattica, promozione e conservazione. Sono queste le ragioni di un convegno di studi promosso dall'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti con la Scuola Normale Superiore di Pisa, l'Università IUAV di Venezia e l'Università degli Studi di Udine, che ha radunato ventisette relatori a Palazzo Franchetti il 22 e 23 ottobre 2013.

Grazie alla collaborazione di questo gruppo di studiosi di varia provenienza disciplinare (storia dell'arte medievale e contemporanea, storia dell'architettura, storia sociale ed istituzionale, agronomia, estetica e letteratura) è stato possibile affrontare con mezzi adeguati, senza peraltro esaurirla, l'attività davvero poliedrica del marchese padovano.

Oltre che sui numerosissimi scritti di Selvatico, gli autori hanno potuto poggiare la ricerca sui ricchi fondi della Biblioteca Civica di Padova, che ne conserva i manoscritti e su lettere e documenti rinvenuti nelle biblioteche italiane, austriache e tedesche, per non parlare della corrispondenza ufficiale risalente al periodo di presidenza accademica, rintracciabile negli archivi dell'Accademia di Venezia e di diversi organi di Stato.

Appare comunque tuttora difficile, se non addirittura impossibile, dare una definizione univoca di Selvatico: non uno «storico empirico al modo del vecchio Lanzi; non *connoisseur* come i più giovani Cavalcaselle e Morelli; né cercatore d'archivio [...]»; né puro teorico, e tanto meno critico *salonnier*» (Ferretti). Le sue lezioni di storia dell'arte, pubblicate con il titolo *Storia estetico-critica delle arti del disegno* (1852-56), rappresentano per l'Italia un primo tentativo di storia dell'arte universale, ma pur sempre selettivo al punto da sopprimere artisti come il Sassetta e Vincenzo Foppa; insoddisfacente, agli occhi dei suoi lettori novecenteschi, anche per un sospetto vizio narrativo laddove – per citare Lionello Venturi – «i motivi tradizionali delle vite degli artisti s'introducono di soppiatto in mezzo ai problemi idealistici».

Del resto, nella sua vocazione didattico-compilativa, questo suo «spirito di sistema» mostra convergenze culturali con la contemporanea produzione storiografica di Cesare Balbo e soprattutto di Cesare Cantù (Bernabei). Da «critico celibe» Selvatico non sposa singoli artisti né correnti (Ferretti), il suo sguardo sull'arte contemporanea – soprattutto la pittura – parte da una prospettiva estetica precisa, imperniata intorno al concetto del 'bello morale': fermamente convinto che l'artista contemporaneo debba costruire un'ideale sintesi tra concetto e forma, Selvatico vede nella critica d'arte contemporanea uno strumento di verifica e allo stesso tempo un'occasione di riflessione didattica (Sisi). Questa prospettiva concreta del suo pensiero, sempre attenta all'applicazione, emerge anche negli altri suoi campi d'interesse, a partire dai «pochi, ma intensi» scritti di argomento agronomico che offrono l'immagine di un proprietario terriero aperto

all'innovazione tecnologica e alla dimensione sociale del proprio agire (Simonetto).

Quella del convegno è anche l'occasione, per l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, di 'riconciliarsi' con uno dei suoi soci storici. Sin dal 20 gennaio 1845, infatti, il marchese è ammesso tra i soci corrispondenti; la promozione a socio effettivo si lascia invece attendere quasi ventotto anni (6 aprile 1872) ed è sintomatica della diffidenza reciproca tra il marchese e l'Istituto (Gullino). Notoriamente reticente alla frequentazione delle accademie e società scientifiche, Selvatico fu invece un assiduo collaboratore della stampa periodica veneta (Marin) e lombarda, come dimostrano i suoi interventi nella «Rivista Europea» (D'Amia) e le polemiche con «Il Conciliatore» (Cottignoli). La sua instancabile attività di viaggiatore lo accomuna a storici dell'arte e funzionari del calibro di Franz Kugler e lo spinge a recarsi in Francia, Belgio, Austria e Germania, dove analizza le istituzioni artistiche stringendo contatti con esponenti accademici come Pietro Nobile (Fabiani) e Rudolf Eitelberger (Auf der Heyde) o con eruditi come Alexis-François Rio e Charles de Montalembert (Visentin), divenendo ben presto, tra l'altro, un convinto fautore della fotografia nella produzione e riproduzione artistica (Serena). L'«esteromania» del marchese si presenta assai più complessa nel caso dell'Inghilterra dove fu ricevuto anche se non sempre con benevolenza da John Ruskin (Levi). Lo sguardo di Selvatico sull'architettura veneziana, soprattutto a ridosso della successiva sintesi storiografica di Amico Ricci, è innovativo per aver posto alla base della tassonomia stilistica l'analisi autoptica dell'edificio e non – come si usava prima – le testimonianze storiche (Zucconi). Si tratta di una propensione a leggere il manufatto dovuta anche al costante aggiornamento con la contemporanea archeologia medievale francese (Barral i Altet), ed è interessante vedere – nel caso della basilica di San Marco – come egli si districchi nel meandro delle pubblicazioni sul tema provenienti da tutte le parti d'Europa (Ballardini). Strettamente connesso ai suoi studi storico-architettonici è l'impegno e coinvolgimento nelle politiche della tutela: dall'attività per la «Commissione per la conservazione dei monumenti delle province venete» (Collavizza) al censimento monumentale commissionatogli dall'arciduca Ferdinando Massimiliano d'Austria (Concina).

Il decennio dell'incarico all'Accademia – prima segretario e professore di estetica e storia dell'arte, poi presidente – è segnato da un'instancabile attività riformatrice, almeno inizialmente supportata

dal governo austriaco. Quella degli architetti è senz'altro questione centrale nel dibattito sulla formazione professionale all'interno dell'Accademia e l'efficacia dell'operato di Selvatico emerge anche dai risultati presentati in sede concorsuale dagli allievi (Tamborrino). Segue l'impegno nel ridefinire la formazione del pittore, ambito in cui cercherà di mettere in atto molte delle idee espresse nel manuale *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano* (1842), progetto che però subirà un rallentamento dovuto ai continui scontri con il titolare della cattedra Carl Blaas (Bellin). Meno complicata si presenta la situazione della scultura dove insegna Luigi Ferrari, tra i prediletti del marchese (Catra). Ma il decennio accademico riserva anche aspetti assai meno noti come l'inaspettata attenzione nei confronti della cultura teatrale (Biggi), oppure la ripresa del monitoraggio e restauro riservato alle pitture pubbliche (Perusini), per non parlare della riflessione sul disegno come elemento fondamentale dell'educazione artistica, che sfocerà – nel corso degli anni Sessanta – nella fondazione della scuola di disegno e modellazione a Padova e nel confronto con modelli inglesi ed austriaci (Giacomelli).

Quasi sempre trattata dalla letteratura come elemento a sé – ma questa volta ben inserita nel crogiolo di interessi, azioni e riflessioni che connotano gli altri versanti della personalità del marchese – risulta l'attività niente affatto trascurabile del progettista Selvatico, formatosi alla scuola di Jappelli e (forse) Cagnola. Esemplare sul piano ideologico, viene infatti riconsiderato in tal senso il progetto di rifacimento della Cappella della Madonna Mora all'interno della basilica padovana del Santo, riconducibile ai cruciali anni Cinquanta (Castellani); un'opera mai realizzata, a differenza della cappellina neogotica nel parco di Villa Pisani a Vescovana (Fontana) il cui precario stato di conservazione incarna tristemente l'incuria decennale che ha gravato sull'Ottocento italiano.

Il volume si chiude con un cenno di apertura sul problema, tuttora poco esplorato, della *longue durée* del pensiero e degli scritti di Selvatico, letto e recepito dagli artisti della generazione successiva i quali – pur avendo ben poco da condividere con la sua prospettiva estetica – hanno saputo trarre insegnamenti dall'attenzione inedita che il marchese riserva ai fatti tecnico-materiali (d'Ayala Valva).

In vista di future prospettive di ricerca, il volume offre al lettore ulteriori strumenti d'approfondimento. L'elenco dei libri d'arte

appartenuti a Selvatico, poi passati alla Biblioteca Civica di Padova, prospetta un inedito sguardo sulle sue frequentazioni bibliografiche. D'altra parte il censimento dei suoi innumerevoli scritti si propone come *work in progress*, vista la mole di testi e l'ipotesi assai probabile di nuovi articoli ancora da rinvenire, in particolare nei periodici.

Ringraziamo gli altri componenti del comitato scientifico (il coordinatore Guido Zucconi, Massimo Ferretti e Donata Levi) e tutti coloro che hanno contribuito alla redazione e pubblicazione di questo volume, in particolare Maria Vittoria Benelli, Francesca Di Dio, Vincenza Cinzia Donvito, Alessandro Franchini, Bruna Parra, Piera Zanon.

ALEXANDER AUF DER HEYDE

MARTINA VISENTIN

FRANCESCA CASTELLANI

La basilica di transizione. Selvatico e il Santo: dal monumento al progetto, dalla didattica al cantiere

1.

Il 29 ottobre 1850 l'amministrazione della Veneranda Arca di Sant'Antonio – responsabile del complesso antoniano a Padova – approva lavori urgenti di restauro e «interno abbellimento» della Cappella della Madonna Mora, tra le più antiche della basilica¹. All'ordine del giorno due proposte: una firmata da Marino Macoppe Knyps, matematico e ingegnere², l'altra da Pietro Selvatico. La scelta cade tipicamente sul progetto Macoppe, «più semplice, ed eseguibile [...] il primo del Selvatico non essendo eseguibile perché dispendioso».

Al marchese sarà bruciata la bocciatura a favore di un ingegnere, per di più in uno dei luoghi che avevano segnato i suoi esordi da pubblicista e in un ambito, quello della conservazione, che marcherà fino all'ultimo il suo impegno istituzionale³. Nonostante la mozione d'economia l'occasione è prestigiosa e non priva di risvolti politici. La tradizione riconduceva la cappella alle fondamenta della chiesa di Santa

¹ Padova, Archivio della Veneranda Arca di Sant'Antonio (d'ora in poi: P.AVAS), Categ. III, Cl. I, b. 6, f. 4, n. 10. La citazione successiva è tratta da un verbale del 26 agosto (n. 7).

² Le scarse notizie lo indicano come socio, dal 1817, dell'Accademia di Scienze Lettere ed Arti di Padova e custode del Gabinetto di Fisica sperimentale dell'Università; nel 1842 partecipa, come Selvatico, alla IV Riunione degli Scienziati a Padova. Nello stesso anno è Segretario comunale e risulta tra i membri della Commissione all'Ornato.

³ Nel suo primo scritto *Notizie storiche sulla architettura padovana nei tempi di mezzo* (1833) Selvatico aveva descritto in particolare l'altare. Nella *Guida di Padova e dei principali suoi contorni* (Padova, Sacchetto 1869, p. 64) elogia generosamente il restauro: «nel 1852 fu saviamente restaurata, seguendo le traccie dell'antico stile». Per la cronologia degli scritti di Selvatico rimando al fondamentale A. AUF DER HEYDE, *Per l'avvenire dell'arte in Italia»: Pietro Selvatico e l'estetica applicata alle arti del disegno nel secolo XIX*, Ospedaletto (Pi), Pacini 2013, pp. 289-93.

Maria Maggiore, intorno al 1110, primo nucleo della basilica; e già dagli anni Trenta – quando a causa di una tromba d'aria si comincia a parlare del suo restauro – è coinvolta in quel processo di rivalutazione delle radici cristiane e medievali della città, cui gli scritti di Selvatico stanno contribuendo in modo determinante. Non a caso, nel 1831 e ancora nel 1833-34, la Congregazione Municipale accetta di impegnare 3000 lire austriache nella «conservazione e ristauo dell'ornamento principale della città»⁴; un fondo cui si aggiungeranno sottoscrizioni private fino a quando, nel 1852, su appello dei cittadini interviene direttamente la casa d'Austria con l'imperatrice Maria Anna⁵.

I disegni, e le relazioni che dovevano accompagnarli, purtroppo oggi sono perduti⁶. Se del progetto Macoppe nulla è sopravvissuto se non quanto, in parete, è sfuggito a un restauro del 1938⁷, quattro tavole del Selvatico – tre prospetti e una di dettagli decorativi – sono documentate dalle fotografie (figg. 1-4) pubblicate da Nino Gallimberti nel 1933 in una breve nota che dà, peraltro, il progetto selvaticiano per eseguito «per il solo completamento dell'altare», liquidandolo in chiusura: «in definitiva è meglio che la cappella non sia stata toccata»⁸.

⁴ Cito dal verbale 26 agosto 1851, quando l'Arca si rivolge nuovamente alla Congregazione per ottenere l'approvazione del progetto e la somma stanziata a suo tempo.

⁵ La donazione imperiale, di 1.500 lire a 500 fiorini, permetterà la chiusura del cantiere. Tutta la documentazione in P.AVAS, Categ. III, Cl. I, b. 6, f. 4, nn. 16-19. La supplica dei cittadini è firmata, tra gli altri, da Giorgio Emo Capodilista e contiene riferimenti culturalmente interessanti alla politica devozionale della casa austriaca.

⁶ I materiali, probabilmente stralciati nel 1933, non sono emersi nel recente riordino dell'archivio condotto da Giulia Foladore (che ringrazio per l'aiuto nelle ricerche).

⁷ Nel 1937-38 si dibatte sull'opportunità di restaurare le decorazioni ottocentesche o «ripristinare il trecento» (P.AVAS, Categ. III, Cl. I, b. 37, f. 1). Le pitture sono ancora visibili in una foto del 1933.

⁸ N. GALLIMBERTI, *Pietro Selvatico architetto*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», n.s., 9, 1933, pp. 156-66. L'autore menziona anche una relazione, purtroppo senza citarla, allegata ai disegni. Il fraintendimento su data (1851) e su paternità del cantiere dimostra un mancato riscontro sulle carte. La svista è raccolta da I. Moretti (*Pietro Selvatico architetto e restauratore*, «Quaderni di studio e ricerche di restauro architettonico e territoriale», 2, 1976-77, pp. 7-27), quindi da *Pietro Estense Selvatico: un architetto padovano in Trentino tra romanticismo e storicismo*, Catalogo della mostra (Trento-Mezzolombardo, 2003), a cura di D. Cattoi, Trento, Museo Diocesano Tridentino 2003.

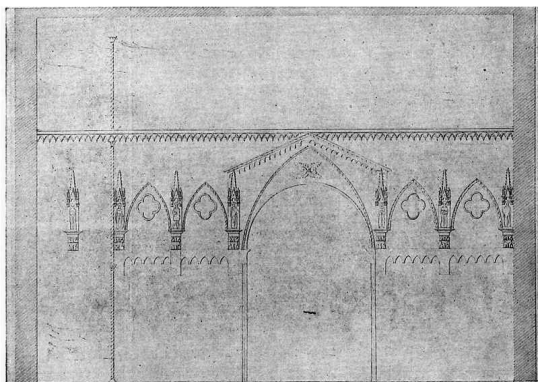
L'archivio restituisce al contrario il dettaglio dei lavori, diretti da Macoppe e conclusi nell'agosto 1853.

La lettura di quanto resta in parete e le poche informazioni indirette sull'intervento di Macoppe – che non manca di ambizioni se i documenti accennano a «una nuova forma stabile, maestosa e piacente» della cappella – permettono di apprezzare il salto interpretativo della proposta di Selvatico. Macoppe concepisce il progetto sostanzialmente come un rivestimento. Le modifiche alle murature sono minime⁹, in compenso soffitto e pareti vengono ricoperti da una decorazione pittorica «nello stile gottico del Millecento, epoca della sua origine»: così recita il preventivo del pittore Giovanni Battista Monici che in quel momento può considerarsi uno specialista, dopo i restauri del 1844 sugli affreschi trecenteschi della Cappella Belludi e dell'Oratorio di San Giorgio¹⁰. Nella stretta consequenzialità che, procedendo dalla storia, lega restauro e progettazione, Selvatico propone invece un intervento di forte incisività, volto a qualificare lo spazio con una chiara impronta connotativa. Introdotte da due portali a sesto acuto sormontati da un timpano ribassato e decorato ad archetti romanici – una contaminazione linguistica che il marchese può aver raccolto dal portale di Santa Maria dei Servi a Padova, e che ritroviamo variata all'ingresso del Museo Civico dell'allievo prediletto Camillo Boito¹¹ – le pareti sono scandite da una sequenza di stretti archi acuti su aperture a compasso, alternati a edicole a guglia con figure di santi che citano

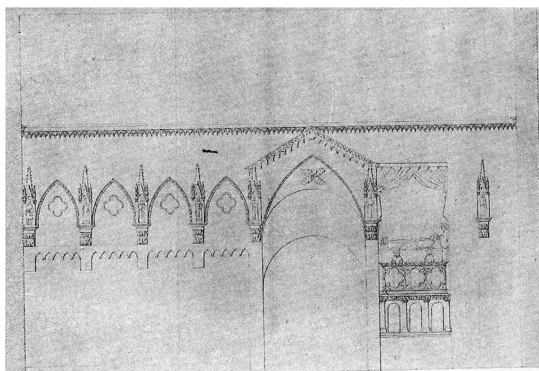
⁹ Viene rifatta la pavimentazione (ad opera della ditta Cristofoli). Una cornice dorata ad archetti, simile a quella presente nei disegni di Selvatico, è visibile nella fotografia del 1933.

¹⁰ Il preventivo (20 ottobre 1852) cita i dettagli di progetto: «la volta in azzurro scuro stellata, la cornice intagliata e i sottoposti archetti avranno lo stile gottico del Millecento opera della sua origine ed il resto delle pareti finto quadrello framezato [...] con quadrelli correnti orizzontalmente sino allo zoccolo». L'artista restaura anche le pitture originali. Per i restauri alla cappella Belludi P.AVAS, Categ. III, Cl. I, b. 6, f. 10. Monici è particolarmente attivo al Santo in quel giro d'anni: nel 1858 sarà incaricato anche del restauro della Cappella di San Giacomo e Felice (A. SARTORI, *La cappella di S. Giacomo al Santo di Padova*, «Il Santo», n.s., 6/2-3, 1966, pp. 297-359).

¹¹ Il motivo dell'arco ribassato si trova già in qualche esercizio accademico del giovane Boito: P.L. CIAPPARELLI, *Gli anni dell'Accademia di Venezia*, in *Camillo Boito. Un'architettura per l'Italia unita*, Catalogo della mostra (Padova, 2000), a cura di G. Zucconi, F. Castellani, Venezia, Marsilio 2000, pp. 9-30; G. ZUCCONI, *Camillo Boito, un'archeologia per il futuro*, *ibid.*, pp. 3-8.



1. PIETRO SELVATICO, *Progetto per la cappella della Madonna Mora al Santo. Prospetto del fianco in cornu evangelii*, 1850, da: «Bollettino del Museo Civico di Padova», 1933.



2. PIETRO SELVATICO, *Progetto per la cappella della Madonna Mora al Santo. Prospetto del fianco in cornu epistolae*, 1850, da: «Bollettino del Museo Civico di Padova», 1933.

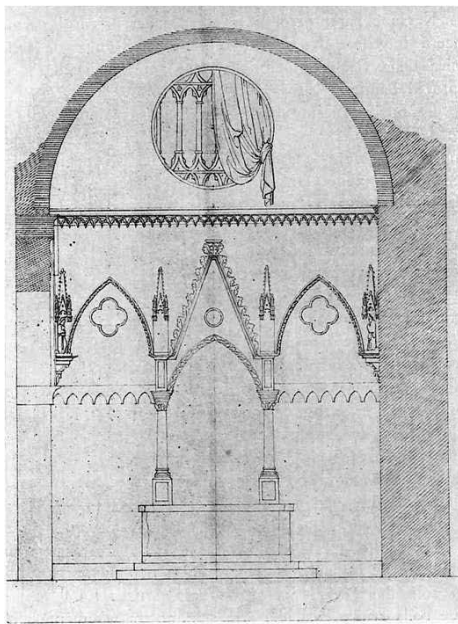
il tabernacolo a cuspide dell'altare della cappella¹². I ritmi verticali sono equilibrati dal motivo, squisitamente autoctono, della cornice ad archetti 'lombardi' e dalla soprastante cornice ad archetti incrociati gotici (figg. 1-2). Altra consistente modifica è la rettificazione della finestra tonda, tuttora posta fuori asse a sinistra dell'altare: Selvatico la colloca al centro, creando un nuovo asse e trasformandola in un rosone ricalcato dalle «due ornatissime Rose» dei transetti, «simile in gran parte alle ricche e fantastiche che tanto rabbelliscono le basiliche settentrionali del secolo decimoquarto» (fig. 3)¹³.

Vale la pena di riconsiderare questi disegni alla luce delle idee e delle posizioni occupate da Selvatico in quel momento, in un possibile allineamento tra costruzione della storia, riformulazione didattica e

¹² L'altare è attribuito al francese Rainaldino di Puydarrieux e datato 1396. Macoppe interviene con ridipinture, dorature e integrazioni delle parti lapidee mancanti.

¹³ P. SELVATICO, *I principali oggetti d'arte esposti al pubblico*, in *Guida di Padova e della sua provincia*, Padova, Seminario 1842, p. 168.

3. PIETRO SELVATICO, *Progetto per la cappella della Madonna Mora al Santo. Prospetto del fondo*, 1850, da: «Bollettino del Museo Civico di Padova», 1933.



pratica progettuale¹⁴. Ci troviamo all'incrocio di un nodo teorico (il restauro), storiografico (le «età di mezzo»), biografico (1850). La data è rilevante: appena successiva alla nomina di segretario in Accademia a Venezia, prossima alla chiusura del cantiere per la facciata di San Pietro a Trento¹⁵. Il progetto al Santo nasce e prende senso dalla circolarità dei ruoli dello studioso e del progettista, del teorico e riformatore, del polemista e dell'uomo di istituzione impegnato nel governo delle arti, dalla tutela alla formazione¹⁶.

Accanto alla ricostruzione storica, la relazione recava certo indicazioni per Selvatico sostanziali su tecnica e materiale, e la sua perdita è

¹⁴ Sugli «studi coordinati» del progetto di riforma in Accademia AUF DER HEYDE, *Per l'avvenire dell'arte in Italia*, pp. 150-1.

¹⁵ Per Selvatico a Trento, cfr. *Pietro Estense Selvatico: un architetto*.

¹⁶ G. ZUCCONI, *Dopo il 1850, l'internazionalizzazione dell'architettura veneziana sullo sfondo di riforme e restauri*, in *Dopo la Serenissima*, Atti del convegno (Venezia, 1997), a cura di D. Calabi, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti 2001, pp. 595-620. Si veda anche T. SERENA, *Boito e Selvatico: allievo e maestro nel passaggio fra accademia e bottega*, in *Camillo Boito. Un protagonista dell'Ottocento italiano*, Atti del convegno (Venezia, 2000), a cura di G. Zucconi, T. Serena, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti 2002, pp. 69-78.

particolarmente grave. La mancanza di documentazione non ci vieta però di desumere dai disegni – con un procedimento empirico che al marchese forse non sarebbe dispiaciuto – qualcuna delle posizioni da cui devono essere proceduti. Le tavole mostrano un'interessante declinazione di alcuni *Leitmotive*. Primo fra tutti la condotta del segno, lineare e totalmente privo di chiaroscuro: vi si sente l'impronta normativa della 'scienza del disegno' che il Segretario sta introducendo in Accademia¹⁷. La riduzione dei valori al tracciato del contorno viene ad assumere un ruolo di paradigma etico ed estetico oltre che operativo, e una qualità purista pertinente alla sacralità del luogo¹⁸. Altro punto nodale: la priorità data alla lettura dell'evidenza materiale dell'edificio rispetto al documento scritto. Non che Selvatico ignori l'archivio antoniano, che menziona nella *Guida di Padova e della sua provincia* del 1842 e più estesamente nell'edizione del 1869, avvalendosi dei documenti pubblicati nel frattempo da Bernardo Gonzati. L'orientamento progettuale indica, però, quanto alla tradizione scritta e all'ideologia che ne discende lo studioso metta avanti l'effettiva testimonianza del muro, privilegiando la stratificazione intervenuta nel complesso basilicale¹⁹. La *Guida* del 1869 ne afferma appunto il valore in quel «misto di lombardo, di toscano, di archiacuto e di bisantino», frutto dell'adattamento progressivo di stili eteroconi allo specifico locale mutuato dalla sapienza delle maestranze: lo «stile di transizione» che per Selvatico è fulcro della capacità di irradiazione della cultura architettonica veneta²⁰.

È quasi una messa in pagina di quella «scienza dei monumenti», dove l'analisi del manufatto precede la categorizzazione, che lo storico ha appena affinato nel volume *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia*²¹. Ricusando un ipotetico «stile del Millecento», adottato invece da Macoppe, le scelte di Selvatico cercano la compatibilità

¹⁷ AUF DER HEYDE, *Per l'avvenire dell'arte in Italia*, pp. 168 e sgg.

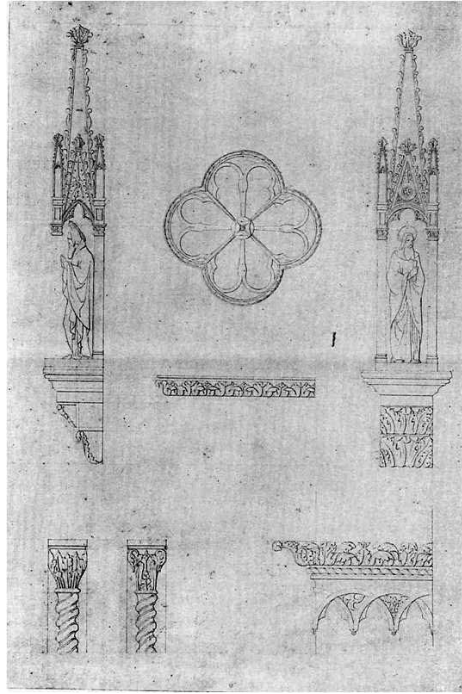
¹⁸ Al 1851 risale l'intervento accademico *Del Purismo*. Sulla questione, AUF DER HEYDE, *Per l'avvenire dell'arte in Italia*, pp. 64-5 e 168-9.

¹⁹ «[...] tenendo più conto della ragione estetica che non dell'archeologia»: Selvatico lo scrive nella *Guida di Padova e dei principali suoi contorni*, Padova, Sacchetto 1869, p. 40.

²⁰ *Ibid.*, pp. 38 e 40. Per la demarginalizzazione del gotico veneziano AUF DER HEYDE, *Per l'avvenire dell'arte in Italia*, pp. 88-9.

²¹ Sulla *Guida estetica* del 1847 e la «scienza dei monumenti», cfr. AUF DER HEYDE, *Per l'avvenire dell'arte in Italia*, pp. 73-146, e Guido Zucconi in questi atti.

4. PIETRO SELVATICO,
*Progetto per la cappella della
 Madonna Mora al Santo.*
*Dettagli, 1850, da: «Bollettino
 del Museo Civico di Padova»,
 1933.*



con la realtà dell'edificio trecentesco e le sue evidenze più prossime: oltre all'altare, la prospiciente Cappella dei Santi Giacomo e Felice (la sequenza di archi acuti è ripresa dal coro lapideo, le edicole con figure di santi dalla facciata)²² e con essa il peso del nome di Altichiero e Avanzi; il «lombardo» degli «archetti emisferici», che dialoga con la facciata della basilica e coi principali monumenti del medioevo in città (altro lemma che vedremo ricorrere negli edifici padovani di Boito)²³; l'innesto della cornice gotica, coerente con un principio di contaminazione praticato da secoli di maestranze (fig. 4). È una grammatica fondata sulla memoria storica e sulla sua eredità fattuale e morale, affidata soprattutto ai dettagli della decorazione. E qui tocchiamo un altro grande nodo del pensiero di Selvatico: il ruolo connotativo,

²² Se ne era accorto già GALLIMBERTI, *Pietro Selvatico architetto*, p.164.

²³ La dettagliata lettura dei partiti architettonici nella *Guida di Padova* del 1869 – tra cui lo specifico delle cornici lombarde – potrebbe fare da canovaccio alle scelte stilistiche della facciata del Museo, per la quale Tiziana Serena indica la diretta collaborazione tra Selvatico e Boito (Boito, *Selvatico e i grandi nodi urbani*, in Camillo Boito. *Un'architettura per l'Italia unita*, pp. 80-110).

organico e non subalterno dell'ornamentazione; il suo valore semantico, tipologicamente necessario e simbolicamente espressivo, e il suo potenziale dinamico rispetto alla struttura²⁴. Articolandosi con le adiacenze, l'impronta impressa dalla decorazione avrebbe garantito allo spazio della cappella – ancora oggi mortificato in mero andito di passaggio – non un recupero in stile, ma la dignità simbolica e l'autorevolezza della destinazione originaria. Quello selvaticiano è certo un progetto «dispendioso» ma di respiro, disceso in modo sostanziale dall'analisi del monumento nella sua complessità e nella sua stratificazione. Piuttosto che prestarsi a un'interpretazione in senso ideologico – il gotico come stile cristiano ideale – quella di Pietro Selvatico mi sembra quindi una scelta progettuale modellata sui valori espressi dall'edificio. L'apparente contraddizione con la quale una parte della bibliografia tende a leggere il confronto tra un'impalcatura storica «corretta» e un eclettismo progettuale, viene semplicemente a ricomporsi in una coerenza costruita su parametri differenti dai nostri²⁵.

2.

«Nei monumenti l'idea»²⁶. Toccando temi nodali il progetto del 1850, anche se non realizzato, permette tra l'altro di risarcire l'intervallo (non solo biografico) che divide in due fasi l'attività di Selvatico nella sua città. Nel valutarne il potenziale programmatico non dobbiamo trascurare la caratura del luogo: il carisma stesso, per così dire, del monumento, quindi la sua capacità propulsiva rispetto al presente. Siamo all'interno di un edificio palinsesto, uno dei simboli della Padova trecentesca riletta in termini identitari nel corso del XIX secolo. Un motivo su cui andranno a declinarsi alcuni passaggi importanti delle trasformazioni urbane post-unitarie attraverso cui la città si doterà di una veste moderna ma qualificante rispetto alla propria posizione storica, non a caso in luoghi d'innesto sulle emergenze monumentali. Trasformazioni che vedono, come sappiamo, Pietro Selvatico

²⁴ Sul ruolo dell'ornato AUF DER HEYDE, *Per l'avvenire dell'arte in Italia*, in part. pp. 90-9.

²⁵ Sulle accuse di eclettismo mosse a Selvatico architetto già in vita *ibid.*, pp. 208-16.

²⁶ La citazione da Selvatico (1852-56) in SERENA, *Boito e Selvatico*, p. 70; ma vedasi EAD., *Pietro Selvatico e la costruzione del «genius loci» nell'architettura civile e religiosa, in Tradizioni e regionalismi. Aspetti dell'eclettismo in Italia*, Atti del convegno (Jesi, 1999), a cura di L. Mozzoni, S. Santini, Napoli, Liguori 2000, pp. 45-62.

tra i registi e alcuni suoi allievi tra gli operatori: Eugenio Maestri, Enrico Holzner, Andrea Scala e soprattutto Camillo Boito, che chiude il ciclo proprio al Santo con i lavori del 1893-95²⁷. Lungo l'asse del palinsesto antoniano è del resto possibile seguire l'intero *iter* di Pietro Selvatico a Padova, dalla formazione al ruolo di orientamento nella politica edilizia e nella tutela degli ultimi decenni. È la passione civile a far da cerniera tra una prima stagione, dedicata alla costruzione dell'identità storica, e una seconda stagione, concentrata sulla costruzione di un'identità moderna che dalla storia discende e intorno alla storia si declina. Al tema del monumento ispiratore si affianca quello della 'militanza istituzionale' che ne protegge la memoria. Ritroviamo così il circuito ideologico che rende consequenziali i diversi fronti dell'attività di Selvatico nella scrittura, nella progettazione, nella conservazione e nella didattica.

Il ruolo di vigilanza è quello in cui Pietro Selvatico è più attivo al Santo, in un arco cronologico che ne copre la biografia intellettuale, dagli anni Trenta ai Settanta. Il primo documento è del 1835, e non sorprende che tocchi un incunabolo dello studioso. Il 28 luglio «il Nobile Pietro Selvatico propone di scoprire antiche pitture [...] nel luogo del già Capitolo»; l'Arca accetta «coi sentimenti di distinta riconoscenza, pregandolo di sorvegliare di esaminare nella sua intelligenza conosciuta raccomandata»²⁸. Si tratta dei celebri resti degli affreschi eseguiti da Giotto e menzionati da Vasari e Savonarola, oggi confermati al maestro fiorentino e alla sua bottega²⁹: questione cruciale al recupero storico e ideologico delle radici municipali della Padova trecentesca, cui l'abilità mediatica di Selvatico imprimerà l'anno dopo un chiaro orientamento politico e sociale con il testo sulla cappella degli Scrovegni³⁰. Questa piccola carta d'archivio ci permette qualche

²⁷ Sul complesso degli interventi a scala urbana e sulla «regia occulta» esercitata da Selvatico si veda ancora SERENA, *Boito e Selvatico*, pp. 74-7 e in generale – come specificato più avanti – quanto emerso dalla ricerca per la mostra *Camillo Boito. Un'architettura per l'Italia unita*.

²⁸ P.AVAS, Categ. III, Cl Unica, b. 1, fasc. 1, n.113.

²⁹ Una sintesi degli studi in E. COZZI, *Giotto e bottega al Santo: gli affreschi della Sala Capitolare, dell'andito e delle cappelle radiali*, «Il Santo», n.s., 42/1-3, 2002, pp. 77-91.

³⁰ Sull'«esposizione mediatica» della cappella e il passaggio di ruolo della «storio-grafia artistica [...] a strumento dell'impegno civile» AUF DER HEYDE, *Per l'avvenire dell'arte in Italia*, pp. 13-4.

considerazione. L'amministrazione riconosce allo studioso un'autorevolezza che ci invita a rivalutare la sua autorità nella tutela prima degli anni Quaranta, anche nella scelta dell'artista cui affidarsi³¹. Viceversa, al Santo potremmo rinvenire una sorta di 'palestra' dello studioso nelle questioni attributive (il confronto con gli affreschi dell'Arena, su cui si misura «il genere e lo stile delle pitture che stanno colà»), con tutte le aperture alla militanza e alla responsabilità civile che il tema storico-artistico avrebbe trascinato con sé. Gli affreschi del Capitolo e la loro scialbatura sono infatti la miccia per la celebre e violenta polemica del 1842 contro gli «imbiancatori» della basilica, che Alexander Auf der Heyde legge giustamente come un salto di scala nell'interesse politico di Selvatico verso la tutela³². La polemica si allarga all'intera questione della decorazione originaria della basilica, e fornirà la base ideologica per l'intervento di Camillo Boito e il Concorso per l'ornamentazione pittorica del 1898, vinto dalla triade bolognese di Alfonso Rubbiani, Edoardo Collamarini e Achille Casanova³³. Qui può interessarci un risvolto politico della vicenda, che oltre ai frati investe la Congregazione Municipale e un'apposita commissione composta dai «più rispettabili individui di quella dell'ornato» (tra cui il maestro di Selvatico, Lodovico Menin) che avevano autorizzato l'intonacatura³⁴.

³¹ Si tratta di Lorenzo Pinzon o Pinzoni, padovano, pittore e restauratore. Nel 1842 dà ricevuta in un «Promemoria del fatto eseguito per aver scoperto in uno de' volti del capitolo vecchio un dipinto a fresco ad oggetto di conoscere il genere e lo stile delle pitture che stanno colà, tutte ora coperte d'imbiancatura» (P.ACAS, Categ. III, Cl. I, b. 6, f. 3, n. 3). Sempre nel 1842 Pinzon restaura un'immagine di Sant'Antonio nel primo pilastro della basilica (P.AVAS, Categ. V, Cl. Unica, b.1, f.1, n.70). La prima mozione di Selvatico in materia di tutela risale al 1828 e riguarda la sagrestia degli Scrovegni (C. DONVITO, *La Commissione conservatrice dei monumenti*, in Camillo Boito. *Un'architettura per l'Italia unita*, p. 62).

³² AUF DER HEYDE, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»*, pp. 116-8. Gli studi su Giotto fanno di solito risalire al 1842, e non al 1835, l'apertura della questione degli affreschi del Capitolo (COZZI, *Giotto e bottega al Santo*, p. 81).

³³ F. CASTELLANI, *Nel cantiere del Santo*, in Camillo Boito. *Un'architettura per l'Italia unita*, pp. 135-9.

³⁴ Cito dalla memoria difensiva dell'Arca, datata 2 giugno 1842, in risposta alla sospensione lavori intimata dal Podestà di Padova il 31 maggio 1842, peraltro precedente alla lettera pubblicata da Selvatico (10 agosto 1842). La commissione «di intendenti» si era riunita per la prima volta in febbraio, e si era concentrata soprattutto sul timbro della tinta: l'operazione di pulitura riguardava anche opere mobili come

Una lettera dell'I.R. Delegazione Provinciale di Padova del 3 luglio 1842 avverte l'Arca di aver fatto censurare un passo nella *Guida* per il Congresso degli Scienziati, dove Selvatico – che sul Capitolo si limita a un lapidario: «Ora è tutto imbiancato» – denunciava «l'abbandono in cui giace l'Oratorio di San Giorgio [...] brattato di spazzature, chiuso perpetuamente, e destinato a servire quasi di magazzino di materiali d'attrezzi», nonché «ad uso indecentissimo» sulle cantonate dell'uscio³⁵. Il passo effettivamente non compare nella pubblicazione, e l'Arca ringrazia «per la generosa cura che codesta R. Carica ha voluto prendersi onde evitare ogni spiacevole pubblicità [...] soprattutto verso chi avrebbe dovuto invece per sentimento patrio tutto occuparsi per allontanare ogni sinistra impressione anco di fatti consistenti»³⁶. L'accusa di antipatriottismo restituisce il clima di tensione che deve aver portato alle asprezze polemiche sull'imbiancatura. La denuncia dello studioso apre però la strada a una nuova campagna di conservazione e, soprattutto, di valorizzazione dell'Oratorio dopo l'esposizione mediatica seguita ai restauri di Ernst Förster del 1837 e alla pubblicazione del 1841 (tradotta, come è noto, da Selvatico stesso nel 1846)³⁷. È abbastanza interessante notare che i nuovi restauri del 1842-45 riprendono testualmente alcune prescrizioni dettate dal pittore tedesco al presidente dell'Arca Teodoro Zacco nel 1837, mirate a quel che oggi chiamiamo “pubblico godimento”: in particolare, si riparla della costruzione di un «palco mobile», «perché gli intelligenti possano ad ogni caso servirsene onde vedere anche d'avvicino tutti que' dipinti» invisibili alla distanza³⁸. La vigilanza sui lavori viene affidata a Vincenzo Gazzotto ma le carte raccontano che è Selvatico a discutere

stucchi e marmi. Dopo l'approvazione definitiva i lavori si protraggono fino all'agosto 1844. P.AVAS, Categ. III, Cl. I, b. 7, f. 1, nn. 2-18; f. 10, nn. 1-25.

³⁵ P.AVAS, Categ. V, Cl. Unica, b. 1, f. 2, n. 13. Sulla finalità di tutela delle guide rimando a quanto argomentato qui da Guido Zucconi.

³⁶ *Ibid.*, n. 16.

³⁷ Su Förster e Selvatico A. AUF DER HEYDE, *Una storia dell'arte italiana a più mani? Dibattiti e forme di dissertazione storico-artistica sul «Kunstblatt» (Rumohr, Förster, Gaye e qualche anticipazione su Selvatico)*, «Annali di critica d'arte», 2, 2006, pp. 425-51.

³⁸ 6 luglio 1842: P.AVAS, Categ. V, Cl. Unica, b. 1, f. 2, n. 15. I documenti sono in parte pubblicati in *Archivio Sartori: documenti di storia e arte francescana*, 1: *Basilica e Convento del Santo*, a cura di G. Luisetto, Padova, Biblioteca Antoniana 1983, e L. BAGGIO, *I restauri ottocenteschi nell'Oratorio di San Giorgio: la riscoperta (1837-1845)*,

sulla scelta dell'artista, il tono delle tinte, il grado dei risarcimenti³⁹. Sarà ancora l'Oratorio di San Giorgio, primo cardine del recupero storiografico trecentista, a tracciare l'ultimo riferimento archivistico di Selvatico al Santo con la sorveglianza sulla nuova campagna di restauro del 1871-72 condotta dal pisano Guglielmo Botti, specialista nel «metodo di istaccare e riattaccare dal muro» gli intonaci⁴⁰. L'archivio restituisce fin nel dettaglio delle correzioni in minuta le prescrizioni di Selvatico, affiancato dal direttore del Museo Civico Andrea Gloria⁴¹. A quelle date il marchese è presidente della Commissione dei Pubblici Monumenti; in quella veste compie, nell'estate del 1870, uno 'scivolone' autorizzando senza il consenso della Commissione lo spostamento di due sarcofagi e un nuovo altare nella Cappella Belludi⁴². Quasi una nemesi: è la cappella adiacente alla Madonna Mora.

3. I rapporti con la comunità antoniana sembrano configurarsi in un'oscillazione tipica, per un personaggio come Selvatico, tra tensioni e avvicinamenti entro cui forse cade anche la bocciatura del 1850. Un altro stralcio d'archivio confermerebbe il quadro. Il 13 ottobre 1852 Selvatico inoltra alla presidenza dell'Arca la richiesta per una serie di calchi in gesso firmata da Owen Jones e Matthew Digby Wyatt, «Direttori del Museo di Belle Arti che va ora a formarsi permanentemente nel Grande Palazzo di Cristallo in Londra», appoggiandola con molta energia⁴³. Si tratta, come è noto, della grande macchina ricrea-

«Il Santo», n.s., 34/1-2, 1999, pp. 447-66. La relazione Zacco si occupa anche dei diritti di riproduzione.

³⁹ Il restauratore è quel Monici che nel 1852 decorerà la cappella della Madonna Mora: sul suo nome la Commissione conservatrice chiede con urgenza assicurazioni il 15 aprile 1844. P.AVAS, Categ. V, Cl. Unica, b. 1, f. 2, n. 34; BAGGIO, *I restauri ottocenteschi nell'Oratorio di San Giorgio*, p. 458.

⁴⁰ P.AVAS, Categ. V, Cl. Unica, b. 1, f. 2, n. 52.

⁴¹ Negli anni Settanta sarà Boito ad occuparsi della decorazione esterna: SERENA, *Boito e Selvatico*, p. 76.

⁴² P.AVAS, Categ. III, Cl. I, b. 11, f. 5. Selvatico assume la direzione lavori e raccomanda per l'esecuzione dell'altare lo scultore Luigi Cecon, uno dei patroni della nuova Scuola di Disegno. Il carteggio restituisce tutto l'imbarazzo della Commissione conservatrice: «l'adesione del Marchese Selvatico non poté che essere personale».

⁴³ «Questa impresa, che nell'onorare l'intendimento di chi la immaginò e la attuò, giova a far che le altre nazioni meglio conoscano l'eccellenza della statuaria italiana

tiva di Sydenham, finanziata da capitale privato (The Crystal Palace Company, presieduta da Lord Derby) ma appoggiata dalla Corona e dalla Union Bank: Jones e Wyatt erano incaricati delle decorazioni interne e delle «gallerie storiche di scultura e architettura», destinate all'ala nord-est⁴⁴. Con la raccomandazione della Segreteria degli Affari Esteri inglese i due architetti stavano viaggiando per tutta Europa per acquisire i calchi: la tappa veneziana cade sulla via di Vienna dopo aver toccato Napoli, Roma e Firenze, dove (cito direttamente dalla richiesta) «fummo fortunati abbastanza trovando ovunque le Autorità ansiose di promuovere il Progresso delle Belle Arti»⁴⁵. La fortuna non li segue a Padova: l'Arca nega il permesso di riproduzione, con la sola eccezione della statua equestre del Gattamelata⁴⁶, motivando il diniego con le esigenze d'ufficiatura, il rischio per le opere e soprattutto «la gelosia pella originalità dei pezzi»⁴⁷. Un rifiuto che da una parte si allinea a un'accorta politica sui diritti di riproduzione e l'utilizzo commerciale della proprietà artistica, iniziata, come abbiamo visto, attorno al recupero dell'Oratorio di San Giorgio; dall'altra mette in sospetto, visto che appena l'anno prima lo stesso permesso – negato anche all'Accademia⁴⁸ – è accordato a Vincenzo Gazzotto per la sua Scuola di disegno⁴⁹. A nulla varrà la mediazione di Selvatico né quella

degli scorsi secoli». L'intera documentazione in P.AVAS, Categ.V, Cl. Unica, b. 1, f. 2, nn. 148-160.

⁴⁴ Sul Crystal Palace di Sydenham J. PIGGOTT, *Palace of the people: the Crystal Palace at Sydenham, 1854-1936*, London, Hurst 2004; J. KENWORTHY-BROWNE, *Plaster casts for the Crystal Palace*, «The Sculpture Journal», 15, 2006, pp. 173-98. La citazione è ripresa dall'opuscolo di propaganda per la sottoscrizione, allegato alla lettera di Selvatico.

⁴⁵ A Padova sarebbero andati solo i formatori.

⁴⁶ Il permesso viene motivato dalla ubicazione esterna e dal minor dettaglio del rilievo rispetto ai bassorilievi dell'altare donatelliano. Le fotografie di Philip Delamotte della Court of Christian Art a Sydenham, del 1854 ca., mostrano invece al centro della sala il monumento Colleoni.

⁴⁷ Il brano merita una citazione per esteso: «una volta che si avrebbe permesso di trattarsi modelli si potrebbe col mezzo di essi ripetere la fusione di pezzi che esistono e dei quali non è ultimo loro pregio la singolarità»: 29 gennaio 1853, in risposta al cardinale Wiseman di Londra. P.AVAS, Categ.V, Cl. Unica, b. 1, f. 2, n. 164.

⁴⁸ «Nemmeno all'Accademia di questo stato venne mai né fatto, e nemmeno richiesto di tenere alcun modello» (*ibid.*).

⁴⁹ 25 febbraio 1851: si accorda a Gazzotto «il permesso di levare alcune impronte di marmi o bronzi che sono nel nostro magnifico tempio, a ciò che averne modelli che

ancor più insistente del cardinale Wisemann da Londra⁵⁰. Jones e Wyatt sono peraltro in buona compagnia, perché nel maggio 1866 (data politicamente perigliosa) una riproduzione del grande candelabro del Riccio viene negata anche a Rudolf Eitelberger e al suo museo delle arti industriali di Vienna, fondato due anni prima⁵¹.

Se questa versione ‘nazional-popolare’⁵² del museo-palineseo oggi è celebre soprattutto per la ricostruzione dell’Alhambra Court, non si conosceva l’intenzione di inserire nel circuito le opere padovane. La lista elenca «un bassorilievo [...] del Monumento Contarini, le due porte di bronzo dell’Altare Maggiore, il grande candelabro di Andrea Riccio, la statua di S. Lodovico, del Donatello, tutti quanti i bassorilievi di Donatello all’Altare Maggiore, in tutto 20 pezzi; il pilastro a mano dritta dell’altare di Sant’Antonio, da Allio; il gran bassorilievo di Girolamo Campagna al suddetto altare; un piccolo candelabro dietro al suddetto altare», e infine il monumento equestre a Gattamelata. Una *summa* a metà via tra fonti storiche e Cicognara in cui non escluderei l’imbeccata diretta di Selvatico, specialmente per una scelta sofisticata come il candelabro dell’altare di Campagna⁵³.

È appena uno scorcio aperto su prospettive affascinanti: il tema della riproduzione, l’incontro – a questo punto certificato – con Owen Jones in una data prossima alla pubblicazione della *Grammar*

facilitino e compiano l’educazione artistica di quei giovani cittadini alla cui direzione si affidarono» (*ibid.*, n. 147). Sulla Scuola di disegno «con annessa bottega» di Gazzotto del 1837, importante precedente per Selvatico, F. CASTELLANI, av. *Gazzotto, Vincenzo*, in *DBI*, LII, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana 1999: <http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-gazzotto_%28Dizionario-Biografico%29/> (maggio 2015).

⁵⁰ In appoggio alla lettera del cardinale, datata 29 dicembre 1852, interviene anche il Podestà. P.AVAS, Categ.V, Cl. Unica, b. 1, f. 2, n. 153.

⁵¹ Istanza 29 maggio 1866, da Venezia: *ibid.*, n. 157. Non sarebbe corretto leggere il rifiuto solo in chiave antiaustriaca: nel dicembre 1866 è negata l’autorizzazione anche a «Fabri e Gioacchino Corrieri, formatori di belle arti delle Accademie di Firenze e di Pisa», che avevano chiesto di riprodurre i bassorilievi di Donatello, il candelabro del Riccio e le cancellate di Tiziano Aspetti, *ibid.*, n. 159.

⁵² Non uso il termine a caso: nella lettera di Jones e Wyatt il museo è «associato a scopi veramente Nazionali da tutto il popolo inglese», *ibid.*, n. 149.

⁵³ Selvatico dedica al candelabro del Riccio pagine entusiaste già nella *Guida di Padova* del 1842. Le prime richieste di calchi da Riccio e Donatello risalgono al 1849, e vengono accolte: *ibid.*, nn. 144-145.

of Ornament, il rapporto con i modelli culturali inglesi⁵⁴. Non è secondario l'interesse di Selvatico per un'impresa che, tra le altre cose, offre all'esperienza popolare una «controparte tridimensionale» rispetto ai repertori⁵⁵. La pratica della riproduzione di modelli in plastica come sistema di comprensione profonda del rilievo e della stessa architettura, parte di una «teoria della conoscenza sensibile», è del resto uno dei perni del pensiero didattico di Selvatico, dal 1846⁵⁶ al discorso d'apertura della Scuola di Disegno Pratico di Padova del 1867⁵⁷. Sulle orme di Gazzotto, come Presidente del Comitato dei Patroni della Scuola nel 1870 anche Selvatico chiede all'Arca «di far eseguire due getti in gesso di due fra i bellissimi candelabri in bronzo che stanno sull'altare del Santissimo» (uno compariva nella lista di Owen Jones), primo serbatoio di quel «piccolo museo industriale di modelli», ad uso interno ed esterno, istituito sulla scorta degli esempi illustri di Londra tanto quanto dei precedenti padovani⁵⁸.

La fondazione della Scuola rappresenta senz'altro un apice delle idee

⁵⁴ Si veda qui il saggio di Donata Levi.

⁵⁵ Accanto al South Kensington Museum (1857) Selvatico ha forse in mente il Crystal Palace quando cita, nel discorso inaugurale della Scuola di Disegno Pratico del 1867, la «moderna Tiro», dove «due grandi stabilimenti racchiudono le copie in gesso, in metallo, in fotografia di tutte le più elette produzioni artistiche del passato e del presente» (*Nell'apertura della nuova Scuola di disegno pratico di modellazione e d'intaglio pegli artigiani istituita dal Comune di Padova. Discorso di Pietro Selvatico*, Padova, Sacchetto 1867, p. 12).

⁵⁶ Per il testo del 1846 (*Sugli insegnamenti architettonici e sulle riforme di cui abbisognano*, «Rivista Europea», n.s., 4/1, 1846, pp. 419-59), AUF DER HEYDE, *Per l'avvenire dell'arte in Italia*, pp. 112-3.

⁵⁷ «Chi avesse agile, pronta, sicura la mano a riprodurre il modello colla matita ed ignorasse l'arte di tradurlo in creta, non potrebbe tentare la ornamentazione di rilievo»: parole quasi in epigrafe a *Nell'apertura della nuova Scuola*, p. 5.

⁵⁸ Come nel 1852, in appoggio a Owen Jones, il marchese scende nel dettaglio del procedimento di presa del calco a colla, garantito dalla competenza del formatore dell'Accademia e dalla guida di Natale Sanavio, primo insegnante della Scuola. P.AVAS, Categ. V, Cl. Unica, b. 1, f. 2, n. 160. La richiesta viene stavolta accettata. Sulla raccolta di modelli organizzata – dietro suggerimento di Selvatico – dalla Società di cultura e incoraggiamento di Padova nel 1842, T. SERENA, *Il disegno, il gusto, l'industria. La fondazione della Scuola di Disegno Pratico nel contesto del dibattito italiano*, in *Il Selvatico. Una scuola per l'arte dal 1867 ad oggi*, Catalogo della mostra (Padova, 2006), Treviso, Canova 2006, pp. 26-39.

di Pietro Selvatico sulla formazione teorica ed empirica, sulla scienza del disegno, sul compito sociale delle istituzioni nell'orientamento della committenza e del mercato. Sia pur in una dimensione ridotta rispetto alle ambizioni, alle opportunità e alla densità concettuale del decennio veneziano, è un progetto che ha la forza di porsi in termini sperimentali⁵⁹, parte sostanziale di quel piano di rinnovamento e rilancio su scala nazionale che farà della Padova post-unitaria una città-laboratorio per la progettazione⁶⁰. Su questa falsariga varrebbe la pena di ripensare il ruolo di Pietro Selvatico negli ultimi due decenni padovani e valutarlo non più sul piano delle idee e delle realizzazioni personali quanto sull'onda lunga del seminato, delle realizzazioni altrui. Un ruolo non a caso emerso in controparte dalle ricerche condotte per la mostra sul suo allievo Boito nel 2000, che hanno messo in luce la trama del *network* (relazioni, posizioni ufficiali, indirizzi ufficiosi) entro cui si muove il marchese in quegli anni⁶¹. Qui vorrei solo mettere in fila una serie di coincidenze eloquenti sulla data del 1867: anno in cui si insedia la nuova Commissione provinciale per la conservazione dei monumenti pubblici della città e provincia, di cui Selvatico è ispiratore e vicepresidente, e vengono al pettine i nodi del Piano regolatore edilizio, del Museo Civico e del nuovo Cimitero. C'è dunque, come ha scritto Tiziana Serena, un tragitto unico che lega la fondazione della Scuola alla campagna di interventi della nuova Padova, intessuto anche di occasioni produttive: gli studenti sono coinvolti nelle campagne di rilievo dei monumenti lanciate dalla Commissione conservatrice⁶² e come maestranze nei cantieri boitiani delle Debite e del Museo Civico⁶³, mentre un'intera sala sarà loro dedi-

⁵⁹ *Ibid.* Il saggio di Tiziana Serena è da considerarsi testo di riferimento per le fonti.

⁶⁰ Camillo Boito. *Un'architettura per l'Italia unita*; SERENA, Boito e Selvatico, pp. 72 sgg. Non può sfuggire l'importanza del fatto che l'istituzione della scuola sia presto agli atti della nuova giunta comunale.

⁶¹ Camillo Boito. *Un'architettura per l'Italia unita*, e in esso i contributi dei due curatori Guido Zucconi e Francesca Castellani e di Davide Banzato, Donatella Calabi, Cinzia Donvito, Isabella Komac, Marco Maffei, Luciano Mazzocco, Tiziana Serena.

⁶² SERENA, Boito e Selvatico, pp. 74-75. Uno dei risultati è la raccolta *Rilievi di antiche fabbriche padovane*, a cura di G. Bresciani Alvarez, P.L. Fantelli, Padova, Garangola 1997.

⁶³ T. SERENA, *Il Palazzo delle Debite; Il Museo Civico al Santo*, in Camillo Boito *Un'architettura per l'Italia unita*, pp. 84-97.

5. CAMILLO BOITO,
Progetto per l'altare
della cappella polacca
al Santo [?], ca.
1897, Archivio della
Veneranda Arca
di Sant'Antonio,
Padova.



cata all'Esposizione Agricola Industriale del 1869, prima ambiziosa vetrina nazionale della città⁶⁴.

Il cerchio si chiude ancora al Santo. Il legame sostanziale, ideologico e operativo, tra Scuola e cantiere troverà nuova saldatura con gli interventi di Camillo Boito nel complesso antoniano, a partire dal 1893. A quindici anni dalla scomparsa di Pietro Selvatico, ciò che non riuscì al maestro – mettere mano direttamente in basilica – riesce finalmente al suo allievo e collaboratore più importante. Boito, che a quella data poteva ben chiamare dei nomi prestigiosi, sceglie nuovamente di avvalersi del direttore della Scuola, Barnaba Lava, e di altri allievi⁶⁵. Una scelta motivata, certamente, da considerazioni di opportunità politica; ma è inevitabile leggervi un omaggio al vecchio maestro, anche in funzione di quella continuità morale, oltreché operativa e linguistica, che vede nelle maestranze chiave e garanzia di trasmissione del sapere. Il recupero di materiali, tecnologie e *modus operandi* segna una continuità di sostanza col passato: per Boito come per Selvatico il Santo ha valore di palinsesto, disponibile a interpretazioni sorte da una stra-

⁶⁴ F. CASTELLANI, *Tra Ottocento e Novecento. Dalle fraglie al «Nuovo Stile» delle Arti Decorative*, in *Botteghe artigiane dal Medioevo all'età moderna: arti applicate e mestieri a Padova*, a cura di G. Baldissin Molli, Padova, Il Prato 2000, pp. 221-33.

⁶⁵ CASTELLANI, *Nel cantiere del Santo*, pp. 111-45. Il solo nome di spicco è quello di Vincenzo Cadorin, che modella leggio e cartegoria per l'altare donatelliano.

tificazione storica e geografica complessa. Secondo questo principio l'architetto si avvale, ad esempio, di artisti e artigiani polacchi per la Cappella di San Stanislao, nell'abside della basilica (fig. 5; Tav. 16)⁶⁶. Allo stesso tempo ho avuto modo di notare l'attenta derivazione di motivi del primo rinascimento locale – l'altare in terracotta di Minello agli Eremitani – in alcuni dei disegni per l'altare di Donatello, quasi a far rivivere, in un sofisticato confronto tra modelli, la contaminazione avvenuta a suo tempo tra il fiorentino e le maestranze padovane⁶⁷. Un altro dei grandi temi del suo maestro Pietro Selvatico.

FRANCESCA CASTELLANI

⁶⁶ All'altare della cappella dev'essere riferito questo grande cartone inedito, firmato, segnalatomi da M. Beatrice Gia.

⁶⁷ F. CASTELLANI, *Boito nella basilica del Santo: i disegni «di cantiere»*, in *Camillo Boito. Un protagonista dell'Ottocento italiano*, pp. 111-31.



Finito di stampare nel mese di aprile 2016
presso le Industrie Grafiche della Pacini Editore S.r.l.
Via A. Gherardesca • 56121 Ospedaletto • Pisa
Telefono 050 313011 • Telefax 050 3130300
v: <http://www.pacineditore.it>

