



ESTRATTO

L'autore ha il diritto di stampare o diffondere copie di questo PDF esclusivamente per uso scientifico o didattico. Il Centro Studi Antoniani si riserva di mettere in vendita il PDF, oltre alla versione cartacea. L'autore ha diritto di pubblicare in internet il PDF originale allo scadere di 24 mesi.

The author has the right to print or distribute copies of this PDF exclusively for scientific or educational purposes. Centro Studi Antoniani reserves the right to sell the PDF, in addition to the paper version. The author has the right to publish the original PDF on the internet at the end of 24 months.

ASSOCIAZIONE CENTRO STUDI ANTONIANI

Piazza del Santo, 11 I-35123 PADOVA (ITALIA)

Tel. +39 049.860.3234 - Fax +39 049.82.25.989

e-mail: info@centrostudiantoniani.it - Sito Web: www.centrostudiantoniani.it

**CULTURA, ARTE E COMMITTENZA
NELLA BASILICA
DI S. ANTONIO DI PADOVA
TRA OTTOCENTO E NOVECENTO**

*Convegno internazionale di studi
Padova, 22-24 maggio 2019*

a cura di

LUCIANO BERTAZZO - FRANCESCA CASTELLANI
MARIA BEATRICE GIA - GUIDO ZUCCONI

PADOVA
CENTRO STUDI ANTONIANI
2020

Cultura, arte e committenza nella Basilica di S. Antonio di Padova tra Ottocento e Novecento : Convegno internazionale di studi, Padova, 22-24 maggio 2019 / a cura di Luciano Bertazzo, Francesca Castellani, Maria Beatrice Gia, Guido Zucconi. – Padova : Centro Studi Antoniani, 2020. – 491 p., [77] carte di tav. : ill.; 24 cm.

(Centro Studi Antoniani; 67)

ISBN 978-88-95908-18-2

1: Padova – Sant’Antonio – Sec. 19.-20. – Congressi – 2020

I: Bertazzo, Luciano II: Castellani, Francesca III: Gia, Maria Beatrice IV: Zucconi, Guido

726.50945321 – Ed. 22.

ISBN 978-88-95908-18-2

© 2020 Associazione Centro Studi Antoniani

Piazza del Santo, 11 – 35123 Padova

email: info@centrostudiantoniani.it

www.centrostudiantoniani.it



CSA - Centro Studi Antoniani

In collaborazione con



con il patrocinio di



Cultura, arte e committenza nella Basilica di Sant'Antonio a Padova tra Ottocento e Novecento

Convegno internazionale di studi

Padova, Basilica del Santo
Sala Studio Teologico
22-24 maggio 2019

**mercoledì
22 maggio**

ore 9.30

Saluti istituzionali e apertura dei lavori

ore 10.30

*La Comunità francescana del Santo
tra soppressioni e rinascita (1810-1827)*
Luciano BERTAZZO

*La Basilica del Santo
nel quadro dei santuari italiani (XV-XVIII sec.)*
Gianmario GUIDARELLI

*La documentazione relativa
agli interventi artistici otto-novecenteschi*
Giorgetta BONFIGLIO DOSIO

*Altichiero e Avanzi:
la cappella di San Giacomo e l'Oratorio di San Giorgio
nella discussione dei conoscitori*
Alexander AUF DER HEYDE

ore 13.00 - 14.30 pausa pranzo

*La guida del Gonzati
e i passaggi istituzionali dal 1848 al 1866*
Sofia STEFANI

*Dalla guida del Selvatico alle relazioni di Boito,
la rilettura della fabbrica*
Guido ZUCCONI

*Tra committenza e operatività:
Valentino Schmidt (1853-1890 ca.)*
Maria Beatrice GIA

ore 17.00 - 17.15 pausa

*Intorno a Santa Maria del Fiore.
Trasformazioni, arredi e proposte (XIX-XX sec.)*
Mauro COZZI

*Il duomo di Milano nell'Ottocento
e la ricerca di una coerenza del carattere "gotico"*
Francesco REPISHTI

*Il "Bel San Francesco" di Alfonso Rubbiani,
un cantiere pilota per il rinnovamento dello stile*
Elisa BALDINI - Giuseppe VIRELLI

18.30 chiusura lavori

**giovedì
23 maggio**

ore 9.30

*Conferma del linguaggio.
Ludovico Seitz a Padova e a Loreto*
Mariano APA

La Basilica del Santo nel divenire fotografico
Angelo MAGGI

*I calchi del Santo
nel dibattito artistico dell'Ottocento:
tra provvedimenti di tutela
e valorizzazione del patrimonio*
Chiara MARIN

ore 11.00 - 11.15 pausa

*Il portale della basilica di Sant'Antonio
e Camillo Boito*
Giovanna BALDISSIN MOLLI

*L'altare del Santo tra esigenze di culto,
ipotesi di ricostruzione, conservazione e fruizione*
Davide BANZATO

ore 13.00 - 15.00 pausa pranzo

Il cantiere - scuola
Francesca CASTELLANI

*Figure della committenza della Veneranda Arca
negli anni tra il 1890 e il 1950 ca.*
Giulia FOLADORE

*La questione dello stile
nel confronto con il tema del sacro:
Lodovico Pogliaghi e Adolfo de Carolis*
Elena DI RADDÒ

ore 16.30 - 16.45 pausa

*Il dibattito sul recupero della musica antica
e l'edificazione dei nuovi organi al Santo (1895-1931)*
Antonio LOVATO

*Giovanni Teboldini,
maestro di cappella al Santo (1894-1897)
e il recupero della musica antica*
Marco CAROLI

Dreste Ravanello: opere e attività a Padova

Marinevi MASSARO

18.30 chiusura lavori

**venerdì
24 maggio**

ore 9.30

*Una rassegna per l'arte liturgica:
tangenze veneto-lombarde in "Arte Cristiana"*
Stefano FRANZO

*La cessione della Basilica alla Santa Sede:
i passaggi istituzionali
e la "reazione" della città di Padova*
Enrico BARUZZO

*Il Santo nel quadro dell'evoluzione urbana di Padova
tra fine Ottocento ed età fascista*
Stefano ZAGGIA

*Biblia pauperum Anni Trenta:
pittura murale in Basilica durante il fascismo*
Marta NEZZO

*Annigoni al Santo: la chiusura di un ciclo artistico
o il lascito dell'uomo Annigoni?*
Deodato TAPETE

Dibattito e conclusioni
ore 13.00 chiusura lavori

Iniziativa realizzata con il contributo di



Comitato scientifico: Giovanna Baldisin Mollì,
Luciano Bertazzo, Francesca Castellani,
Antonio Lovato, Guido Zucconi

Segretaria organizzativa:
CSA - Centro Studi Antoniani
Piazza del Santo, 11 - Padova
tel. +39 049 8603234
info@centrostudiantoniani.it
www.centrostudiantoniani.it

ALEXANDER AUF DER HEYDE

**TRA CONNOISSEURSHIP E MILITANZA CULTURALE:
PIETRO SELVATICO E ERNST FÖRSTER
NELL'ORATORIO DI SAN GIORGIO (1837-1846)**

Il 13 aprile 1837 l'«Allgemeine Zeitung» di Augusta annuncia la spettacolare riscoperta, all'interno dell'oratorio di San Giorgio a Padova, di pitture trecentesche che «senza dubbio si possono annoverare tra i lavori più belli di quel periodo»¹. Quattro giorni dopo il felice scopritore, il pittore e storico dell'arte Ernst Förster (Tav. 1), racconta in una lettera a Friedrich Thiersch i dettagli relativi alla scoperta e alla pulitura degli affreschi, non senza rammentare l'appoggio delle autorità locali e la benevolenza della popolazione padovana². Dai documenti conservati all'Archivio della Veneranda Arca, che sono stati analizzati per la prima volta da Luca Baggio in uno studio sulle vicende conservative della cappella, emerge bene il procedimento adottato dal pittore tedesco: nell'intento di rimuovere gli strati di polvere che coprono gli affreschi, Förster adopera una «scopetta a setole vegetali» e «spugne umide» ponendo grande attenzione a non intervenire sul tessuto pittorico originale (anche se nei suoi lavori successivi accenna alla rimozione di sporadici ritocchi a secco di un colore rossastro da lui considerati irrilevanti)³; ma soprattutto, nella sua *Relazione [...] sullo stato degli affreschi nell'oratorio di S. Giorgio*, Förster tenta anche di programmare i prossimi passi dell'intervento di conservazione (*in primis* la sostituzione delle finestre rotte) e si raccomanda in quella sede sempre che «[i]n

¹ *Aus Oberitalien*, «Beilage zur Allgemeinen Zeitung», n. 103 (13 aprile 1837), p. 821.

² *Lettera di Ernst Förster a Friedrich Thiersch* (Padova, 8 aprile 1837), cit. in [FRIEDRICH THIERSCH], *München*, 17. April, «Außerordentliche Beilage zur Allgemeinen Zeitung», nn. 182-183 (20 aprile 1837), pp. 727-728.

³ L'importanza di tale intervento per il contesto padovano (Selvatico e il giovane Cavalcaselle) è stato sottolineato per la prima volta da DONATA LEVI, *Cavalcaselle - Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Einaudi, Torino 1988, p. 8 (Saggi, 705), e approfondito (sulla base delle rispettive documentazioni archivistiche) nello studio di LUCA BAGGIO, *I restauri ottocenteschi nell'oratorio di San Giorgio: la riscoperta (1837-1845)*, «Il Santo», 39 (1999), pp. 447-466: 453.

caso d'una futura ristorazione delle pitture, sarà legge inviolabile di non toccare o sopra dipingere punto dell'antica pittura»⁴.

1. POLEMICHE A RIDOSSO DELLA SCOPERTA

La notizia del rinvenimento e della conseguente restituzione di un ciclo ben conservato del Trecento fa il giro d'Europa attraverso gli organi di stampa, ma l'ambiente erudito padovano – pur apprezzando l'iniziativa del pittore tedesco – storce il naso nel sentirsi accusato di ignorare l'esistenza delle pitture di Altichiero. Quindi interviene su «Il Vaglio» lo scrittore vicentino Jacopo Cabianca, che smorza il sapore sensazionalistico della scoperta ricordando che l'oratorio e la sua decorazione pittorica non erano affatto dimenticati da secoli, bensì noti dalle fonti medievali e moderne, nonché puntualmente descritti nelle guide settecentesche di Rossetti e Brandolese⁵. Non solo queste pitture sono menzionate nuovamente dal Moschini nel suo *Origini e vicende della pittura in Padova*, ma addirittura – aggiunge Cabianca – «dopo il 1830 un mio carissimo amico disegnò uno di quei dipinti, e si sarebbe tenuto su questo lavoro se non avesse dovuto attendere all'illustrazione di quelle pitture di Giotto»⁶. Infatti, pochi mesi dopo, questo «carissimo amico» – il marchese Pietro Selvatico Estense – pubblica sulla «Rivista Europea» un lungo e ben documentato «frammento tratto dalla storia dei sepolcri padovani», nel quale ricostruisce (e rievoca in forma narrativa) l'aspetto originario, le vicende della committenza e

⁴ *Relazione del pittore sig. Ernesto Förster sullo stato degli affreschi nell'oratorio di s. Giorgio*, in BERNARDO GONZATI, *La Basilica di S. Antonio di Padova descritta ed illustrata*, I, Antonio Bianchi, Padova 1852, pp. CXL-CXLII. Per un'analisi della tecnica pittorica di Altichiero rimando agli studi realizzati durante l'ultima campagna di restauro (1995-97): GIANLUIGI COLALUCCI, *Appunti sulla tecnica esecutiva degli affreschi di Altichiero nell'oratorio di S. Giorgio in Padova*, «Il Santo», 39 (1999), pp. 415-446; DANIELA BARTOLETTI, *L'intervento di restauro*, in *Altichiero da Zevio nell'oratorio di San Giorgio. Il restauro degli affreschi*, a cura di LUCA BAGGIO - GIANLUIGI COLALUCCI - DANIELA BARTOLETTI, Centro Studi Antoniani - De Luca, Padova-Roma 1999, pp. 65-90; GIANLUIGI COLALUCCI, *La tecnica dell'affresco di Altichiero e l'organizzazione del cantiere*, in *Altichiero da Zevio nell'oratorio di San Giorgio*, pp. 33-64; IDEM, *L'operatività del cantiere di Giusto de' Menabuoi al Santo e di Altichiero nell'oratorio di San Giorgio*, in *Cultura, arte e committenza nella Basilica di S. Antonio di Padova nel Trecento*. Atti del convegno di studi (Padova, 24-26 maggio 2001), a cura di LUCA BAGGIO - MICHELA BENETAZZO, Centro Studi Antoniani, Padova 2003, pp. 403-408.

⁵ GIOVAMBATTISTA ROSSETTI, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture di Padova*, nella Stamperia del Seminario, In Padova 1765, pp. 89-91; PIETRO BRANDOLESE, *Pitture, sculture, architetture ed altri cose notabili di Padova*, Brandolese, Padova 1795, pp. 52-53; GIANNANTONIO MOSCHINI, *Guida per la città di Padova all'amico delle belle arti*, Alvisopoli, Venezia 1817, p. 44; IDEM, *Della origine e delle vicende della pittura in Padova: memoria*, Crescini, Padova 1826, p. 14.

⁶ JACOPO CABIANCA, *Osservazioni sovra un articolo del Moniteur*, «Il Vaglio», 23 (10 giugno 1837), pp. 183-184: 183.

la funzione originaria della cappellina. Nel dare alle stampe questo brano di lavoro, Selvatico persegue due obiettivi: in primo luogo il marchese rivendica per la storia dell'arte italiana una sorta di "egemonia interpretativa" sui monumenti patri rispondendo così alle voci ormai diffuse secondo cui «i forestieri delle nostre cose [sarebbero] molto meglio istruiti di noi»⁷ ed è quest'ultima una priorità emersa sin dal suo lavoro d'esordio – la monografia illustrata della cappella Scrovegni (1836) – in cui lo studioso invita i connazionali a riappropriarsi «colla penna e col bulino» del patrimonio artistico circostante⁸. Tuttavia, invece di prendersela con l'ingenua presunzione di uno «straniero illuminato e colto, [...] accalorato, se non per le presenti, certo per le passate glorie italiane», il marchese lancia degli strali contro le autorità politiche e l'amministrazione della Veneranda Arca che accusa implicitamente di essersi lavate le mani, perché aprendo il cantiere dell'oratorio a uno studioso straniero avrebbe evitato la *vis* polemica di una comunità erudita da tempo impegnata sul campo della conservazione del patrimonio locale⁹. Del tutto coerente con il suo impegno a favore della cappella dell'Arena, sin dal 1835 Selvatico si è battuto a favore dello scoprimento dei frammenti giotteschi nella Sala capitolare del Santo e negli anni a seguire lo studioso avrebbe sfruttato abilmente la propria notorietà per denunciare sui media nazionali e internazionali la disattenzione che compromette l'integrità del patrimonio artistico cittadino¹⁰. Questo emerge soprattutto nel 1842 – anno in cui Padova è al centro dell'attenzione nazionale per via del Congresso degli scienziati – quando pubblica sulla «Gazzetta privilegiata di Venezia» una lettera sarcastica sul tema dell'imbiancatura degli affreschi al Santo che è stata autorizzata da un'apposita commissione civica¹¹; lo stesso anno, all'interno della guida di Padova realizzata per i

⁷ NICCOLÒ TOMMASEO, *Nuova guida di Milano, del pittore Franc. Pirovano [...]*, «Antologia», 61 (1831) n. 123, pp. 120-122: 121.

⁸ Cf. PIETRO SELVATICO ESTENSE, *Sulla Cappellina degli Scrovegni nell'Arena di Padova e sui Freschi di Giotto in essa dipinti. Osservazioni, coi tipi della Minerva, Padova 1836*, p. 8 (recensito da ERNST FÖRSTER, *Kunstliteratur. - Sulla Capellina degli Scrovegni nell'Arena di Padova e sui Freschi di Giotto in essa dipinti, Osservazioni di Pietro Estense Selvatico. Padova, 1836*, «Kunst-Blatt», 63, 8 agosto 1837, pp. 261-262).

⁹ IDEM, *L'oratorio di San Giorgio, cappella sepolcrale dei Lupi marchesi di Soragna*, «Rivista Europea», 1 (1838) n. 1, pp. 303-319: 318-319; e a questo proposito FRANCO BERNABEI, *Pietro Selvatico nella critica e nella storia delle arti figurative dell'Ottocento*, Neri Pozza, Vicenza 1974, p. 16 (Lecture critiche, 2).

¹⁰ Cf. ALESSANDRO PROSDOCIMI, *Il Comune di Padova e la Cappella degli Scrovegni nell'Ottocento. Acquisto e restauri degli affreschi*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», 49 (1961) n. 1, pp. 1-225.

¹¹ PIETRO SELVATICO ESTENSE, *Belle Arti*, «Gazzetta privilegiata di Venezia», 179 (10 agosto 1842), pp. 713-715. Cf. a questo proposito GIOVANNA BALDISSIN MOLLI, *La polemica sull'imbiancatura ottocentesca della Basilica del Santo*, «Padova e il suo territorio», 11 (1996) n. 64, pp. 26-28; ALEXANDER AUF DER HEYDE, *Per l'avvenire dell'arte in Italia»: Pietro Selvatico e l'estetica applicata alle arti del disegno nel secolo XIX*, Pacini, Ospedaletto (Pisa) 2013, pp. 115-119 (Studi di storia e critica d'arte, 5); CHIARA MARIN, *Selvatico pub-*

partecipanti del congresso, Selvatico ha intenzione di segnalare lo stato di abbandono in cui continua a versare l'oratorio di San Giorgio, ma di tale denuncia non restano tracce significative visto che l'I.R. Delegazione Provinciale si è adoperata per censurare il brano nell'intento di salvare la faccia ai responsabili¹².

2. STRUMENTI GRAFICI ED EPIGRAFICI NELLA DISCUSSIONE SULL'AUTOGRAFIA

Gettato suo malgrado nella bolgia delle polemiche cittadine, Förster sembra in un primo momento irritato dalle risposte degli eruditi italiani (Selvatico e Cabianca) e questo suo stato d'animo emerge bene da un commento dell'«Allgemeine Zeitung» che scrive nel marzo 1838: «invidiosi del fatto che l'onore della scoperta spetti a un forestiero, [gli eruditi padovani] spesso scambiano tra di loro le due cappelle [i.e. l'oratorio di S. Giorgio e la cappella di S. Giacomo] e con ciò mostrano nuovamente la loro totale ignoranza nella propria storia dell'arte»¹³. In una serie di articoli pubblicati sul «Kunst-Blatt» nei mesi di gennaio e febbraio 1838, lo storico dell'arte descrive quindi puntualmente le proprie ricognizioni padovane e in quella sede si sofferma innanzi tutto sulla cappella San Giacomo, all'interno della quale constata un mutamento stilistico tra la lunetta de *Il Miracolo dei tori indomiti e arrivo del corpo del santo al castello della Lupa* (Tav. 2) e quella precedente (*Liberazione e inseguimento dei compagni di san Giacomo*)¹⁴.

blicista: gli interventi sulla stampa periodica lombardo-veneta, in *Pietro Selvatico e il rinnovamento delle arti nell'Italia dell'Ottocento*. Atti del convegno di studi (Venezia, 22-23 ottobre 2013), a cura di ALEXANDER AUF DER HEYDE - MARTINA VISENTIN - FRANCESCA CASTELLANI, Edizioni della Normale, Pisa 2016, pp. 127-144: 134 (Seminari e convegni, 44).

¹² FRANCESCA CASTELLANI, *La Basilica di transizione. Selvatico e il Santo: dal monumento al progetto, dalla didattica al cantiere*, in *Pietro Selvatico e il rinnovamento delle arti*, pp. 505-522: 513-516.

¹³ *Berlin*, «Außerordentliche Beilage zur Allgemeinen Zeitung», 158-159 (24 März 1838), S. 630-631. In una lettera a LUDWIG SCHORN (München, 17 aprile 1838), Förster si lamenta, infatti, che le critiche non gli sono state rinfacciate durante la sua permanenza a Padova. Tuttavia, propone a Schorn di invitare Selvatico a collaborare al «Kunst-Blatt». WEIMAR, GOETHE-SCHILLER-ARCHIV [in seguito GSA]: 85/9,9.

¹⁴ ERNST FÖRSTER, *Briefe aus Italien*, «Kunst-Blatt», n. 3 (9 gennaio 1838), pp. 9-12; n. 6 (18 gennaio 1838), pp. 21-24; n. 8 (25 gennaio 1838), pp. 29-32; n. 11 (6 febbraio 1838), pp. 41-43; n. 13 (13 febbraio 1838), pp. 49-52; n. 15 (20 febbraio 1838), pp. 57-60; n. 17 (27 febbraio 1838), pp. 65-67. Per la presenza a Padova del bolognese Jacopo Avanzi e la sua collaborazione con Altichiero all'interno della cappella san Giacomo, cf. FRANCESCA FLORES D'ARCAIS, *Altichiero (o Aldighieri o Aldigheri)*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, I, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1991, http://www.treccani.it/enciclopedia/altichiero_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/ (12 agosto 2019), che riepiloga la discussione sull'autografia di entrambi i cicli; DANIELE BENATI, *Jacopo Avanzi nel rinnovamento della pittura padana del secondo '300*, Grafis, Bologna 1992, pp. 11-21; FRANCESCA FLORES D'ARCAIS, *Altichiero e Avanzo: la Cappella di San Giacomo*, Electa, Milano 2001; DANIELE BENATI, *Jacopo Avanzi e Altichiero a Padova*, in *Il seco-*

Tale cesura viene da Förster interpretata come il passaggio di consegna tra una maestranza anziana e un pittore «dall'apparenza più giovane, che sembrerebbe essersi formato alla scuola del primo, perché la tecnica di questo pittore è simile a quella del suo predecessore»¹⁵. Lo stesso maestro più giovane, cui spetterebbero le «migliori» rappresentazioni della cappella S. Giacomo è – secondo Förster – anche l'autore di gran parte degli affreschi nell'oratorio di S. Giorgio dove, per l'appunto, «il suo talento si è sviluppato e il suo spirito appare maturo»¹⁶. Questa separazione delle mani e quindi la corretta identificazione dei rispettivi contributi dell'Altichiero nei due cantieri, rimane però ottenebrata dall'errata identificazione degli artefici. Tratto in inganno da una presunta iscrizione ai margini dei *Funerali di santa Lucia*, che è stata scoperta durante la pulitura degli affreschi, Förster confonde tra di loro Altichiero e Avanzi¹⁷. Insieme all'editore del «Kunst-Blatt», Ludwig Schorn, cui l'artista manda il lucido dell'epigrafe, ragionano sulla possibile interpretazione di quei caratteri («Auantiis» o «Auantus Ve») tanto da concludere che «Avanzo sia il pittore dell'oratorio di S. Giorgio e quindi anche della seconda parte della cappella S. Felice» (Tav. 3)¹⁸. Di fatto, però, il dato epigrafico costituisce una traccia piuttosto debole. Selvatico – cui spetta la “scoperta” dell'iscrizione – «non è convinto che i frammenti di caratteri significhino Avantis»¹⁹: quelle lettere – ironizza Cabianca nel 1838 – «[e]rano scritte nella sua [i.e. Förster] mente» e sempre il marchese ribadisce giustamente nel 1842 che un'ipotesi attributiva basata su una firma così corrosa «seminerebbe arena»²⁰.

Nel corso degli anni quaranta dell'Ottocento l'oratorio è oggetto di una singolare mediatizzazione condotta per l'appunto «colla penna e col bulino»²¹. Insieme al volume monografico sull'oratorio e sulla tradizione giottesca a Padova (1841), Förster pubblica un album di quattordici litografie in folio che riproducono un insieme di totali e dettagli dei maggiori cantie-

lo di Giotto nel Veneto. Atti del convegno di studi (Paris-Venezia, 9-18 settembre 2002), a cura di GIOVANNA VALENZANO - FEDERICA TONIOLO, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, Venezia 2007, pp. 385-415 (Studi di arte veneta, 14).

¹⁵ FÖRSTER, *Briefe aus Italien*, p. 11. Occorre ricordare che questa lettura è – almeno in parte – confermata dalle indagini di Daniele Benati, secondo il quale la collaborazione dei due pittori nella cappella san Giacomo prevedeva una separazione netta tra lunette e storie: Avanzi avrebbe, secondo lo studioso, progettato l'intera serie delle lunette che a causa della sopraggiunta morte del pittore bolognese sarebbe stata portata a termine da Altichiero, il quale si sarebbe sforzato «di ripetere la forza plastica e la violenza patetica» del collega (BENATI, *Jacopo Avanzi e Altichiero a Padova*, p. 396).

¹⁶ FÖRSTER, *Briefe aus Italien*, p. 12.

¹⁷ *Ivi*, p. 22.

¹⁸ *Ivi*.

¹⁹ *Lettera di Ernst Förster a Ludwig Schorn* (München, 17 aprile 1838): GSA, 85/9,9.

²⁰ PIETRO SELVATICO ESTENSE, *I principali oggetti d'arte esposti al pubblico*, in *Guida di Padova e della sua provincia*, coi tipi del Seminario, Padova 1842, pp. 142-308: 194.

²¹ SELVATICO, *Sulla Cappellina degli Scrovegni*, p. 8.

ri trecenteschi²². L'obiettivo di questa iniziativa è di triplice natura: l'artista tedesco prosegue nell'intento già emerso durante le sue precedenti ricognizioni toscane di fornire degli esempi per la formazione degli allievi accademici, in secondo luogo i disegni hanno la funzione mnemonica di conservare il ricordo e di incrementare la conoscenza di un patrimonio trascurato, ma soprattutto l'atlante illustrativo è funzionale all'argomentazione del conoscitore che usa i lucidi dei particolari e dell'iscrizione per assecondare la propria ipotesi attributiva²³. Anche in questo caso, la penna caustica di Cabbianca non risparmia commenti sarcastici dal momento in cui definisce i disegni del pittore tedesco (probabilmente i lucidi) «roba tanto dura, tanto secca, e senza vita e colore, da non invidiare per nulla le fatture del Pantografo»²⁴.

Nel frattempo anche Selvatico si adopera per promuovere la riproduzione grafica dell'Oratorio e lo dimostrano le sue lettere inviate all'autore della *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, Giovanni Rosini, dalle quali si evince che il marchese recluta per conto del suo collega il pittore padovano Vincenzo Gazzotto²⁵, il cui disegno della *Decapitazione di san Giorgio* (Tav. 4; opera dell'«Altichieri») viene pubblicato nel secondo volume della *Storia* dopo un'attenta verifica della conformità con l'originale (condotta da Selvatico)²⁶. Vale, infatti, la pena ricordare che prima della

²² Per la campagna di ricognizioni grafiche che Förster realizza all'inizio degli anni Trenta per conto del principe ereditario Maximilian von Bayern, cf. RUDOLPH MARGGRAFF, *Ueber Studien und Handzeichnungen nach altitalienischen Meistern*, «Abendblatt zur Neuen Münchener Zeitung», n. 166 (12 luglio 1856), pp. 661-662; n. 167 (14 luglio 1856), pp. 665-666; n. 168 (15 luglio 1856), pp. 669-671; 669-670; ALEXANDER 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. 425-451: 430-442; SUSANNE MÜLLER-BECHTEL, *Die Zeichnung als Forschungsinstrument: Giovanni Battista Cavalcaselle (1819-1897) und seine Zeichnungen zur Wandmalerei in Italien vor 1550*, Deutscher Kunstverlag, München-Berlin 2009, pp. 23, 201-202 (Kunstwissenschaftliche Studien, 154).

²³ Per un'articolata discussione delle funzioni dei disegni *d'après*, cf. RAPHAEL ROSENBERG, *Beschreibungen und Nachzeichnungen der Skulpturen Michelangelos. Eine Geschichte der Kunstbetrachtung*, Deutscher Kunstverlag, München-Berlin 2000, pp. 54-63 (Kunstwissenschaftliche Studien, 82).

²⁴ JACOPO CABBIANCA, *Lettera al marchese Pietro Selvatico sopra un articolo dell'Allgemeine Zeitung, del giorno 15 marzo 1838*, «Glissons n'appuyons pas. Giornale di scienze, lettere, arti, cronache, teatri, varietà e mode», 5 (25 aprile 1838) n. 33, pp. 129-130.

²⁵ Per la vicenda artistica di Gazzotto (1807-1884), cf. FRANCESCA CASTELLANI, *Gazzotto, Vincenzo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 52, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1999, pp. 787-791.

²⁶ Cf. *Lettere di Selvatico a Giovanni Rosini* (Padova, 8 marzo 1838; Padova, 24 dicembre [1838]). MILANO, ARCHIVIO DI STATO, Fondo Galletti, Carteggio Rosini, vol. 49 [in seguito ASM / Carteggio Rosini], inss. 213, 219. Oltre all'incisione realizzata da Angelo Emilio Lapi su disegno di Gazzotto (GIOVANNI ROSINI, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, II, Capurro, Pisa 1840, tav. 40), l'opera di Rosini riproduce altre due stampe tratte dagli affreschi dell'oratorio: Ernst Förster (dis.), Luigi De Vegni

furiosa controversia con l'erudito toscano (1843), Selvatico è un collaboratore assiduo di Rosini, cui fornisce molte informazioni relative alla pittura padovana del Tre e Quattrocento²⁷; ragione, quest'ultima, per cui il marchese valuta, proprio nel periodo delle discussioni con Förster, di dedicare alla questione dell'autografia dell'oratorio un apposito studio che vorrebbe inserire all'interno della *Storia della pittura italiana* intrapresa dall'erudito pisano²⁸:

ma per far ciò, mi converrebbe aspettare la primavera a fine di esaminare di nuovo le pitture di Mezzaratta e poi fare una cosa nel Veronese e specialmente a Zevio patria dell'Altichieri ove mi si dice esservi antichi dipinti che potrebbero dar qualche luce: dimettiamo dunque p.[er] ora il pensiero²⁹.

Negli anni a seguire, Selvatico si metterà sulle tracce di entrambi i maestri e il suo commento critico all'edizione italiana della monografia di Förster (1846) – ormai il luogo predestinato per accogliere il suo lavoro, visto che nel frattempo si è consumata la rottura con Rosini – rimane la testimonianza esplicita delle ricognizioni nell'area veronese ed emiliana nel frattempo condotte³⁰. Non solo egli visiona il ciclo d'affreschi di Mezzaratta, nel quale operano Vitale e altre maestranze di ambito valesco accanto ai più giovani pittori d'indole neo-giottesca (Jacopo Avanzi e Jacopo di Paolo)³¹, ma Selvatico analizza anche l'unica opera firmata dal pittore bolognese – la *Crocifissione Colonna* – che egli però giudica «di scarso meri-

(inc.), *Martirio di S. Caterina*, in IDEM, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, I suppl., Capurro, Pisa 1847, tav. 199 («Iacopo Avanzi»); Antonio Sorgato (dis.), Giovanni Paolo Lasinio (inc.), *Funerali di Santa Lucia*, in IDEM, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, II suppl., Nistri, Pisa 1855, tav. 239 («Incerto»).

²⁷ Per i rapporti Selvatico-Rosini, cf. ALEXANDER AUF DER HEYDE, *L'apprendista stregone: Pietro Selvatico tra opinionismo pubblico e storiografia specializzata nell'Italia pre-quarantottesca*, «Annali di Critica d'arte», 5 (2009), pp. 153-203: 155-167 (con bibliografia precedente sulla controversia iniziata nel 1843).

²⁸ *Lettera di Selvatico a Giovanni Rosini* (Padova, 8 marzo 1838). ASM / Carteggio Rosini: ins. 213.

²⁹ *Lettera di Selvatico a Giovanni Rosini* (Padova, 1° febbraio [1839]). ASM / Carteggio Rosini: inss. 220-220a.

³⁰ Nell'*Incoronazione della Vergine* della cappella Dotto agli Eremitani il marchese individua un'opera dai tratti simili non solo al dipinto omonimo dell'oratorio, ma anche alla *Presentazione al tempio*. PIETRO SELVATICO ESTENSE, *Annotazioni del traduttore*, in ERNST FÖRSTER, *I dipinti nella Cappella di S. Giorgio in Padova illustrati dal dott. Ernesto Förster con XIX tavole. Traduzione dal tedesco di Pietro Estense Selvatico con note ed aggiunte del traduttore*, coi tipi del Seminario, Padova 1846, pp. 57-78: 62.

³¹ La *Crocifissione* e le storie di Cristo sopra la porta d'ingresso sono – secondo Selvatico – «i soli freschi del nostro oratorio che ricordino lo stile e le maniere di quelle pitture di Mezzaratta fuor di Bologna su cui sta scritto *Jacobus fecit*, le quali nessuno dubita non sieno opera dell'Avanzi». SELVATICO, *I principali oggetti d'arte esposti al pubblico*, p. 194. Dal canto suo Rosini riproduce un particolare della *Piscina probatica* per sottolineare la palese differenza stilistica tra l'affresco di Mezzaratta e quelli dell'oratorio. ROSINI, *Storia della pittura italiana*, II, pp. 224-226.

to»³². Questo presunto dislivello qualitativo lo porta alla conclusione che all'autore della *Crocifissione* e degli affreschi di Mezzaratta si possano attribuire, all'interno dell'oratorio, «le pitture d'un merito inferiore», mentre le altre, assai più pregevoli, sarebbero opere del solo Altichiero»³³.

3. GIUDIZI ESTETICI

Se la discussione sull'autografia e quindi la ricostruzione della cultura figurativa dell'oratorio rimane incerta a causa del mancato riscontro fra i dati visivi e quelli epigrafico-documentari, assai più netti e unanimi appaiono il giudizio estetico e il posizionamento diacronico del ciclo che occupa, agli occhi dei suoi interpreti, una posizione eminente nella storia della pittura cristiana. Riferendosi ai *Funerali di santa Lucia* Selvatico constata, nella *Guida di Padova e della sua provincia* (1842), che negli affreschi dell'oratorio «l'arte giottesca [è] portata al suo apogeo, l'arte giottesca che preconizza l'Angelico prima, indi il Francia e Raffaello». Altichiero appare l'ideale precursore di una pittura cristiana cui sarebbe mancato uno sviluppo coerente nel territorio padovano, motivo per cui il suo perfezionamento spetterebbe ai pittori toscani e umbri del Quattrocento: «Bastavano ancor pochi passi su quel sentiero, e queste venete terre non avrebbero invidiato alla Toscana ed all'Umbria i loro maravigliosi e castigati disegnatori»³⁴. Frasi come queste sono latrici di una rinnovata riflessione sugli scritti di Alexis-François Rio, il cui *De la poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes: forme de l'art; peinture* (1836) è noto a Selvatico sin dai tempi della sua pubblicazione³⁵. Lo studioso bretone ricorda nelle sue memorie di aver trovato soprattutto a Padova una sponda felice per la propagazione delle proprie idee: in quella sede, Rio definisce il marchese «non solo un amico, non solo un entusiastico sostenitore di tutto ciò che

³² «Codesta è opera di così scarso merito che diventa impossibile reputarla lavoro di quell'Avanzi a cui il Förster attribuisce i migliori tra i freschi di S. Giorgio. In quella tavoletta povero il disegno, il colore, l'espressione; appena nelle pieghe qualche buon motivo, e nessuna neppur lontana traccia dello stile che ingemma i più belli fra i dipinti del nostro S. Giorgio»: SELVATICO, *Annotazioni del traduttore*, p. 59.

³³ SELVATICO, *Annotazioni del traduttore*, p. 60. A conferma di quest'ultima ipotesi Selvatico ripubblica un documento rinvenuto da Michelangelo Gualandi (1845), dal quale emerge che l'artista veronese è stato il principale autore degli affreschi di San Giacomo (*Ivi*, pp. 65-78).

³⁴ SELVATICO, *I principali oggetti d'arte esposti al pubblico*, pp. 192-193.

³⁵ Per la ricezione italiana di Rio, cf. MASCIA CARDELLI, *I due Purismi: la polemica sulla pittura religiosa in Italia, 1836-1844*, Tipografia Capponi, Firenze 2005, pp. 80-88, 159-234. Per l'opera e l'ampia rete di interlocutori dello studioso bretone, cf. PAUL TUCKER, *Rio, Alexis-François*, in *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, ed. par PHILIPPE SÉNÉCHAL - CLAIRE BARBILON, INHA, Paris, <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art.html> (16 luglio 2019).

avevo scritto sulla pittura cristiana, ma un vero fratello in armi»³⁶. In realtà, a giudicare dai commenti a caldo fatti a ridosso della pubblicazione del volume, Selvatico condivide ben poco l'indole ideologica dell'autore francese e il suo eccessivo schematismo che renderebbero il testo scarsamente fruibile da parte degli artisti contemporanei³⁷. Infatti, se nella sua risposta polemica a Förster Cabianca esprime insofferenza nei confronti della «nuova scuola, quella dei mistici», possiamo ipotizzare che lo scrittore vicentino parli – almeno in quel momento – anche a nome di Selvatico il quale si converte alle idee di Rio nel momento in cui – dopo l'elezione di Pio IX – il Purismo si presenta come l'opzione figurativa congeniale all'ipotesi neoguelfa³⁸. Sempre dalle memorie di Rio sappiamo, inoltre, che il volume sulla poesia dell'arte cristiana funge da *trait d'union* nelle discussioni tra il marchese e Förster cui spetterebbe il merito di aver fatto conoscere il testo al suo interlocutore, tanto da diventare «testimone dell'emozione che la sua lettura aveva fatto provare al marchese Selvatico»³⁹. La presenza, a Padova, di tre studiosi militanti è indice della posizione centrale che gli affreschi dell'oratorio occupano in quegli anni nell'ambito della discussione europea sulle forme storiche, le funzioni e la risurrezione della pittura cristiana; discussione che coinvolge un'ecumene dello spiritualismo romantico di cui fanno parte uomini politici come Charles Forbes de Montalembert, teologi come Felicité de Lamennais e Ignaz Döllinger, filosofi come Friedrich Schelling⁴⁰. Sappiamo, grazie ai carteggi di Rio e di Förster, che la capitale bavarese rappresenta uno dei centri principali di questa *koiné* neomedievale ed è questo, probabilmente, il motivo principale per cui Selvatico decide di recarsi a Monaco nell'estate del 1844. Lasciatosi alle spalle

³⁶ ALEXIS-FRANÇOIS RIO, *Épilogue a l'art chrétien*, II, Hachette, Paris 1872, pp. 419-420.

³⁷ Per il rapporto Selvatico-Rio, cf. PAOLO CARPEGGIANI, *Lettere inedite di Pietro Selvatico a Carlo d'Arco, 1839-1847*, in *Giuseppe Jappelli e il suo tempo*. Atti del convegno di studi (Padova, 21-24 settembre 1977), a cura di GIULIANA MAZZI, Liviana Editrice, Padova 1982, pp. 713-758: 742; ALEXANDER AUF DER HEYDE, *Fonti, pentimenti e montaggio finale del "Pittore storico"*, in PIETRO SELVATICO ESTENSE, *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano. Pensieri* (coi tipi del Seminario, Padova 1842). Ristampa anastatica con postfazione e apparati critici a cura di ALEXANDER AUF DER HEYDE, Edizioni della Normale, Pisa 2007, pp. 547-579: 558-562 (Forme, 4); MARTINA VISENTIN, *Sui contatti di Selvatico con la contemporanea storiografia francese: Rio e Montalembert*, in *Pietro Selvatico e il rinnovamento delle arti*, pp. 233-247.

³⁸ CABIANCA, *Osservazioni sopra un articolo del Moniteur*, p. 184.

³⁹ RIO, *Épilogue a l'art chrétien*, II, pp. 419-420.

⁴⁰ Nell'agosto del 1832 Förster informa Schorn di aver incontrato l'abate de Lamennais che considera un interlocutore di grande interesse; due anni dopo egli esprime un giudizio assai favorevole nel merito della denuncia del vandalismo formulata da Montalembert nella sua celebre lettera a Victor Hugo (CHARLES FORBES DE MONTALEMBERT, *Du vandalisme en France, lettre à M. Victor Hugo*, «Revue des deux Mondes», 2 (1833) n. 1, pp. 477-527). Cf. le rispettive *Lettere di Förster a Schorn* (München, 24 agosto 1832; München, 26 marzo 1834). GSA: 85/9,9.

le vecchie gelosie e incomprensioni, il marchese inizia proprio in quell'occasione il lavoro di traduzione della monografia di Förster che vede la luce, due anni dopo, con un apparato di note e aggiunte dello stesso traduttore⁴¹. Entrambi gli studiosi – Förster e Selvatico – concordano nel ritenere il linguaggio di Altichiero esemplare perché rianima il principio giottesco di rappresentare la vita piuttosto che le sue manifestazioni superficiali⁴². Questa specifica capacità di imitare la *natura naturans* ha – secondo Förster – anche delle specifiche ragioni tecnico-formali visto che il maestro dell'Oratorio «non [ha] mai usato le linee concave in nessuno de' suoi contorni»⁴³. Selvatico non può che applaudire a questa «stupenda verità», dal momento in cui corrisponde alla sua idea di mettere a bando le forme tondeggianti e seguire l'esempio dei quattrocentisti nella consapevolezza «che nel contorno esteriore del vero più dominano le linee rette che non le curve, e che è solo ben penetrando in codesto fatto, che si può con castigatezza riprodurre il naturale»⁴⁴. Se la «castigatezza» dei tre e quattrocentisti prefigura, agli occhi di Selvatico, lo sviluppo della geometria descrittiva che egli stesso metterà al centro delle proprie riforme didattiche durante l'incarico all'Accademia di Venezia, per Förster l'apprezzamento delle qualità formali di Altichiero è comunque il risultato di una sensibilità «primitivista» che lo induce a formulare dei giudizi benevoli sull'opera di Cimabue. Queste concessioni al gusto dei primitivi non sono, però, condivise da Selvatico che prende le distanze da Förster e dagli «altri estetici tedeschi che ora vogliono ravvisare nel maestro di Giotto certe sottili perfezioni che quegli non ebbe mai»⁴⁵. Il discrimine estetico tra i due studiosi – Förster e Selvatico – emerge alquanto bene a proposito dei ritratti di contemporanei inseriti all'interno del ciclo padovano (Tav. 5). Sostanzialmente in linea con la posizione intransigente di Rio, Förster vede in questo elemento realistico il primo e quindi potenzialmente pericoloso sintomo di una secolarizzazione dell'immaginario religioso che sarebbe poi culminata nel Cinquecento⁴⁶. Figure di contemporanei illustri che non partecipano attivamente all'azione generano – secondo lo studioso tedesco – un «disgregamento nella rappresentazione»⁴⁷.

⁴¹ FÖRSTER, *I dipinti nella Cappella di S. Giorgio*.

⁴² *Ivi*, p. 51; SELVATICO, *Annotazioni del traduttore*, p. 63.

⁴³ FÖRSTER, *I dipinti nella Cappella di S. Giorgio*, pp. 53-54.

⁴⁴ SELVATICO, *Annotazioni del traduttore*, p. 61. Cf. anche IDEM, *Sull'educazione del pittore storico*, pp. 124-125.

⁴⁵ SELVATICO, *Annotazioni del traduttore*, p. 61.

⁴⁶ ALEXIS-FRANÇOIS RIO, *Della poesia cristiana nelle sue forme [...], prima versione dal francese, per cura di F. De Boni, con introduzione discorsiva dello stesso, ed annotazioni del Bar. di Rumohr*, tipografia «Il Gondoliere», Venezia 1841, pp. 110-111.

⁴⁷ «Io non dico già che un tale disgregamento sia tanto considerevole da disturbare; ma però esso sussiste ed è incominciamento d'una nuova direzione nell'arte, la quale raggiunse il suo scopo finale in Paolo Veronese»: FÖRSTER, *I dipinti nella Cappella di S. Giorgio*, p. 49. Cf. a questo proposito MARGARET PLANT, *Portraits and politics in late Tre-*

Questa estetica, rigorosamente antimimetica e astratta, fondata sul primato del disegno lineare che trascende il dato naturale offrendo uno spazio di evasione poetica dalla realtà, emerge soprattutto nella discussione sulla pittura moderna in Germania, all'inizio degli anni quaranta dell'Ottocento, quando Förster si profila come principale detrattore dei quadri belgi che suscitano l'interesse del pubblico per via del loro inedito cromatismo e dell'evidente attualizzazione politica dei temi storici⁴⁸. Lo storico dell'arte tedesco vede in Selvatico il principale alleato italiano nella difesa dell'arte europea contro «l'invasione del Naturalismo»⁴⁹, ma la posizione di Selvatico rimane piuttosto ambivalente: sebbene consideri i tre e quattrocentisti esemplari soprattutto sul piano del disegno e della moderazione degli affetti, il marchese immagina un modello di arte cristiana sensibilmente differente dal modello imitativo portato avanti dai Nazareni (tra i quali possiamo annoverare, seppure con i dovuti limiti, lo stesso Förster). Piuttosto, è nel valore eminentemente sociale della pittura monumentale del Tre e Quattrocento che l'artista moderno dovrebbe – secondo il marchese – individuare l'opportuno incitamento per dare vita a una moderna e popolare pittura religiosa.

4. CONCLUSIONI

Da quanto detto emerge che l'oratorio di San Giorgio rappresenta un importante cantiere metodologico per la conservazione, l'analisi e la ricezione creativa della pittura del Trecento: nel contesto dei ben documentati interventi di recupero e restauro del ciclo, la nascente *connoisseurship* ottocentesca affila i propri strumenti di analisi storica, stilistica e documentaria svolte sul terreno insidioso delle rivendicazioni campanilistiche che continuano a emergere dopo l'unità d'Italia. Proprio per questo, riferendosi alle discussioni sulla provenienza e identità culturale di Jacopo Avanzi, Cavalcaselle definisce i protagonisti della controversia iniziata a ridosso dell'unità d'Italia – il collezionista veronese Cesare Bernasconi e l'erudito bolognese Camillo Laderchi⁵⁰ – «angry disputants who poison their debate

cento Padua: Altichiero's frescoes in the S. Felice Chapel, S. Antonio, «The Art Bulletin», 63 (1981), pp. 406-425.

⁴⁸ RAINER SCHOCH, *Die belgischen Bilder: ein Beitrag zum deutschen Geschichtsbild des Vormärz*, «Städte-Jahrbuch», 7 (1979), pp. 171-186; *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland*, I. *Kunsttheorie und Malerei, Kunstwissenschaft. Texte und Dokumente*, a cura di WERNER BUSCH - WOLFGANG BEYRODT, Reclam, Stuttgart 1982, pp. 184-207.

⁴⁹ Förster presenta il marchese padovano in questi termini sul «Kunst-Blatt» nell'agosto 1844: ed. [ERNST FÖRSTER], *Journal-Literatur*. 3) *Giornale Euganeo di scienze, lettere, arti e varietà*. Editore L. Crescini. Padova 1844, «Kunst-Blatt», n. 63 (6 agosto 1844), pp. 267-268.

⁵⁰ CESARE BERNASCONI, *Studj del chiarissimo Signor Dottore Cesare Bernasconi sopra*

with the further question as to whether Jacopo Avanzi is identical with Jacopo degli Avancii and Jacobus Paoli of Bologna»⁵¹. Di fatto, il ciclo dell'oratorio – secondo Cavalcaselle chiaramente di matrice veronese – rappresenta insieme alla cappella di San Giacomo il momento di rivincita culturale dell'entroterra che sorpassa, nella seconda metà del Trecento, il «degenerate Italo-Byzantine style» vigente a Venezia⁵². Se la discussione sull'attribuzione e sulla matrice culturale delle maestranze attive nei cantieri padovani conosce uno sviluppo vigoroso verso la fine dell'Ottocento, non c'è dubbio che le discussioni degli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento abbiano un vasto impatto culturale, anche sul piano della storia del gusto. L'eccezionale fortuna critica e figurativa di entrambi i cicli padovani fanno sì che il rinato razionalismo giottesco impreziosito da architetture sontuose ed elementi naturalistici assurge a modello di stile e narrazione visiva per la «tribuna dello stile nuovo europeo» che prende vita, a partire dall'ultimo decennio del secolo, nelle decorazioni della zona presbiterale e delle cappelle radiali del Santo⁵³.

SOMMARIO

La riscoperta e la conseguente pulitura degli affreschi di Altichiero fanno dell'oratorio di San Giorgio un cantiere cruciale per la maturazione di strumenti metodologici nei campi della conservazione e dell'analisi storico-stilistica. Il saggio ricostruisce le circostanze storiche e l'eco mediatica suscitata dalla riscoperta del ciclo padovano sul quale incombe un latente conflitto tra gli eruditi coinvolti, che indivi-

alcuni punti storici della pittura italiana raccolti e ripubblicati da Carlo Ferrari, Vicentini & Franchini, Verona 1859; CAMILLO LADERCHI, *Sopra alcuni punti storici della pittura italiana osservazioni in occasione d'alcune operette del dottor Bernasconi di Verona*, «Opuscoli, religiosi, letterarj e morali», 8 (1860), pp. 22-40, 259-279: 267-275; CESARE BERNASCONI, *Studj sopra la storia della pittura italiana dei secoli XIV e XV e della scuola pittorica veronese dai medj tempi fino a tutto il secolo XVIII*, Tipografia di Antonio Rossi, Verona 1864, pp. 131-194.

⁵¹ JOSEPH ARCHER CROWE - GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE, *A new history of painting in Italy from the second to the sixteenth century. Drawn up from fresh materials and recent researches in the archives of Italy; as well as from personal inspection of the works of art scattered throughout Europe*, II, John Murray, London 1864, p. 239. Nei mesi di settembre e ottobre 1857 Cavalcaselle disegna i frammenti degli affreschi trecenteschi nella Sala Capitolare del Santo attribuendoli, sempre sulle orme di Selvatico, a Giotto (MÜLLER-BECHTEL, *Die Zeichnung als Forschungsinstrument*, cat. n. 107, pp. 333-336). Nell'intento di confrontare le maestranze attive nell'oratorio di San Giorgio e nella cappella di San Giacomo, lo stesso conoscitore concentra la propria attenzione sulle Crocifissioni presenti in entrambi i cicli (*ivi*, cat. n. 106, p. 333; cat. n. 115, p. 341).

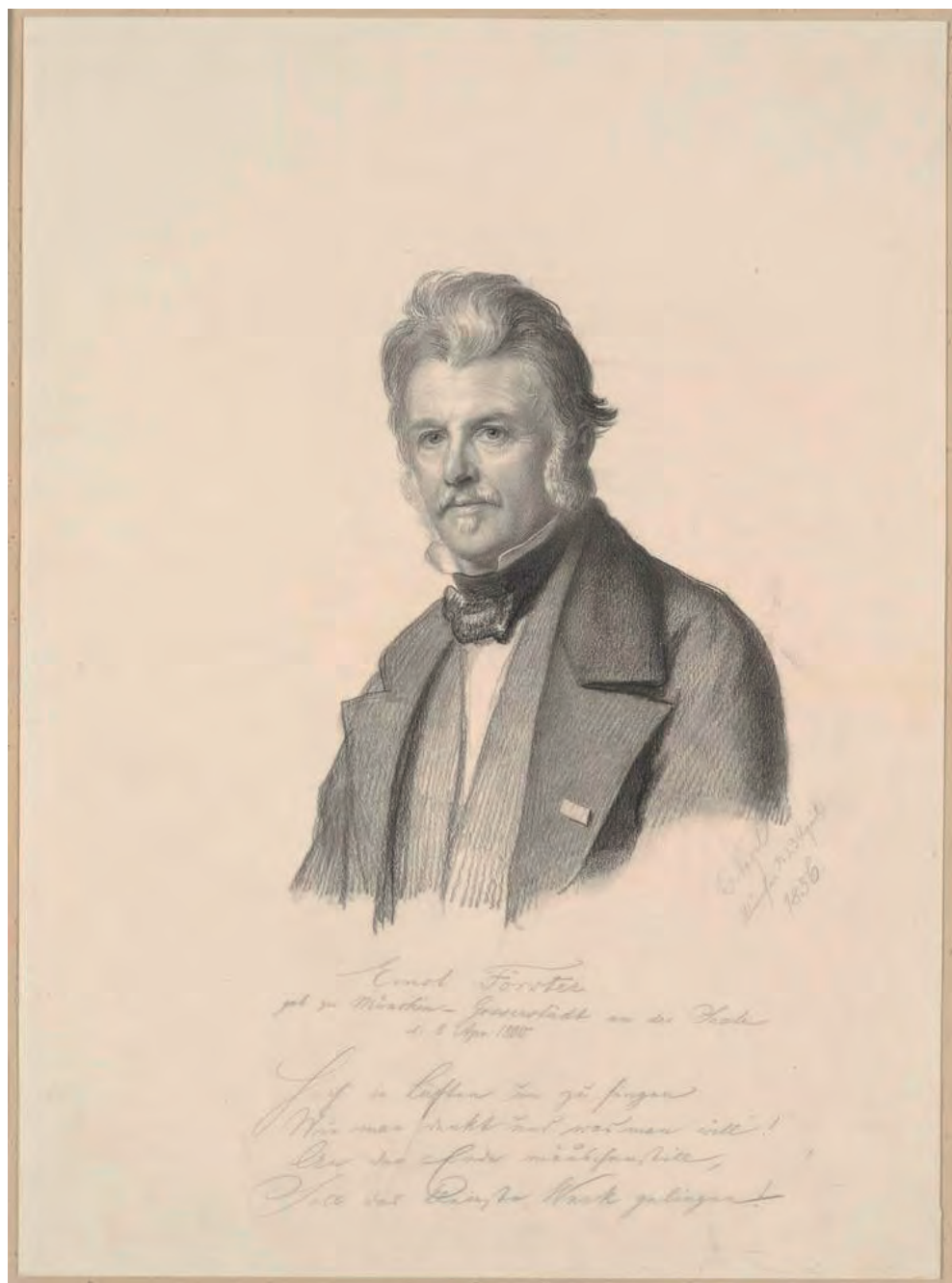
⁵² CROWE - CAVALCASELLE, *A new history of painting in Italy*, II, p. 231.

⁵³ Cf. MARIA BEATRICE GIA, *Il palinsesto antoniano: 1830-1940*, I-II, tesi di dottorato, supervisor: FRANCESCA CASTELLANI - GUIDO ZUCCONI, Università Ca' Foscari di Venezia 2019, pp. 243-305 (con ampia documentazione testuale e visiva dei progetti di decorazione).

duano nella riproduzione grafica degli affreschi uno strumento privilegiato nell'intento di affermare una sorta di egemonia interpretativa. I protagonisti della riscoperta e della conseguente discussione critica sull'autografia – il pittore e storico dell'arte tedesco Ernst Förster (1800-1885) e il suo collega Pietro Selvatico Estense (1803-1880) – sono fiancheggiatori dell'estetica purista che individua nel ciclo padovano un potenziale modello per la rigenerazione dell'arte cristiana intesa come espressione genuinamente «poetica». Entrambi gli studiosi frequentano gli scritti di Alexis-François Rio il cui pensiero funge da *trait d'union* nella discussione sui valori estetici e quindi sull'esemplarietà del ciclo per gli artisti in formazione. L'edizione italiana della monografia di Förster, che viene tradotta e annotata proprio da Selvatico (1846), costituisce l'occasione per il confronto diretto tra due varianti sensibilmente differenti di Purismo figurativo. Nel suo tipico legame tra gli aspetti più specialistici e la militanza culturale dei critici coinvolti, la discussione degli anni trenta e soprattutto quaranta dell'Ottocento – oltre a essere un momento preliminare per la formazione della *connoisseurship* di Cavalcaselle – pone le basi concettuali per la ricezione creativa del ciclo così come si manifesta nelle decorazioni tardo-ottocentesche del coro e delle cappelle radiali del Santo.

SUMMARY

The Nineteenth-Century rediscovery of the Oratory of S. Giorgio offers the opportunity to question the conservation methods, historical analysis and creative reception of fourteenth-century painting in this crucial period for the establishment of art history as a scientific discipline. This essay reconstructs the historical circumstances of the discovery of Altichiero's frescoes and the consequent discussions among connoisseurs concerning the autography and the cultural value of these paintings. The protagonists of this scholarly discussion – the German art historian Ernst Förster (1800-1885) and his Italian colleague Pietro Selvatico Estense (1803-1880) – see the Paduan fresco cycle as a model both for modern draughtsmanship and monumental fresco decoration. This dualistic character of reception, which is both erudite and aesthetic, seems to be due to the relationship that both scholars have with Alexis-François Rio, whose ideas on Christian art would have significantly influenced the development of contemporary sacred art. For this reason the scholarly discussions during the 1830s and 1840s are to be considered preliminary moments to the late Nineteenth-Century pictorial decorations in the Basilica of St. Anthony.



Tav. 1: CARL CHRISTIAN VOGEL VON VOGELSTEIN, *Ernst Förster*, 1856, disegno a carboncino e biacca. Dresden, Kupferstichkabinett, inv. C.2994



- Tav. 2:** JACOPO AVANZI, *Arrivo del corpo di san Giacomo al castello di Lupa in Spagna e seppellimento del santo* (Padova, Basilica di S. Antonio, Cappella di s. Giacomo), litografia, in ERNST FÖRSTER, *I dipinti nella Cappella di S. Giorgio in Padova illustrati dal dott. Ernesto Förster con XIX tavole*. Traduzione dal tedesco di PIETRO ESTENSE SELVATICO con note ed aggiunte del traduttore, coi tipi del Seminario, Padova 1846, tav. III
- Tav. 3:** Figura astante (sinistra), presunto autoritratto del pittore (destra), particolare dei *Funerali di Santa Lucia* (centro). Lucido della presunta iscrizione, litografia, in *Ivi*, tav. XII



ALTICHIERI
C. Nell' *Costume di S. Giorgio in Altichiero*

Tav. 4: V. GAZZOTTO, (disegno), A.E. LAPI (incisione), ALTICHIERO: *Decollazione di San Giorgio*, in GIOVANNI ROSINI, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, 8 voll., Capurro, Pisa 1840, p. 40



Tav. 5: ALTICHIERO, *S. Lucia da Siracusa trascinata inutilmente verso un postribolo*, particolare di ritratti, Oratorio di S. Giorgio, litografia, in *Ivi*, tav. VI