



Sono grato ai Colleghi dell'Accademia patavina e della mia Facoltà, d'avermi offerto l'occasione di parlare ancora una volta del mio caro maestro Giuseppe Fiocco, che tra l'altro fu, giova ricordarlo, il fondatore del nostro Istituto di Storia dell'Arte. L'ho già fatto: e non è stato del tutto sgradito, mi sembra; sebbene forse abbia dato luogo a qualche amabilmente sussurrata cautela, da parte di amici suoi e miei, soprattutto per la carica di sentimento, che avevo messo nelle mie parole. Non la respingo: dico solo che, per me, è inevitabile: io non posso parlare *freddamente* di Fiocco. E non mi sembra poi così brutto, se tra i legami che s'annodano in tanti anni di sodalizio tra maestro e scolaro, oltre a quello della guida dello studioso esperto allo studioso che si sta facendo le ossa; della collaborazione nell'impegno in ricerche comuni; della reciproca stima per l'attività dell'ingegno, vi sia anche quello dell'affetto.

Certo: con il declinare nelle nostre scuole di sodalizi siffatti in un rapporto, anche per necessità, di più in più astratto, impersonale, unidimensionale, ci s'accorge che quel legame sempre meno viene considerato un valore – quand'anche non lo si interpreti come maschera di paternalismo da un lato, e d'arrivismo dall'altro –. Ma Fiocco visse e insegnò in tempi, nei quali ancora quel valore avea corso. E poi c'era la sua umanità, il suo contagioso calore umano, che prese d'assalto e vinse anche la mia naturale solitudine e il mio silenzio; e non potè che provocare in me uno *choc en retour*, che dura anche dopo la sua morte, e durerà sempre, finché io viva. Ma Vi prego di scusarmi, se ci sono ricascato.

Qui in quest'Accademia e in quest'Università, patavine, vorrei ricordare i contributi che Giuseppe Fiocco diede agli studi sull'arte di Padova. Si sa che il suo lavoro nel campo della storia dell'arte soprattutto veneta – for-

---

*Commemorazione tenuta il 29 marzo 1973, nell'Aula E del Palazzo universitario centrale, dal prof. Sergio Bettini, ordinario di Storia dell'arte medioevale, anche a nome dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti.*

mato da recuperi di “fatti” puntuali, e insieme da indicazioni di linee generali per la loro interpretazione critica – fu cospicuo; ma penso, che quanto egli indagò sull’arte a Rovigo, per esempio, potrà essere più pertinentemente evocato dai colleghi concordii; o sull’arte a Vicenza, dai colleghi olimpici. Qui, tra noi, delii, gioverà richiamare i suoi studii sull’arte che fiorì entro queste mura; anzi sarà inevitabile restringerci ad alcuni capitoli soltanto di essa. Tuttavia fondamentali; giacché Fiocco aveva il dono di intuire, di sentire a fiuto, quali fossero i nuclei essenziali per l’esercizio di una storiografia, che troppo spesso tendeva anche allora a smarrirsi in diverticoli di minuta, talora puntigliosa erudizione, su argomenti “buoni per tesi di laurea” come diceva un altro maestro, Franz Wickhoff (il quale peraltro a Vienna aveva quindici studenti da portare al diploma, non le centinaia che abbiamo noi) –, o per accumulare titoli, quantitativamente controllati a peso di stadera, per il conseguimento della libera docenza, oggi, pare, defunta –. Tra codesti cardini con tutti i loro snodi, uno era, e non poteva non essere, quello della cultura padovana dalla quale sortì il fenomeno – eccezionale ed esemplare, non solo per Padova e per l’Italia specie del nord, ma per l’intera Europa – dell’arte di Andrea Mantegna, che può sembrare, oggi, problema di tutto riposo; ma che, quando Fiocco l’aggredì con la sua carica di giovanile entusiasmo, era ben lontano dall’esserlo.

Stagnava l’idea d’una Padova, sui primi del Quattrocento, poco meno che inetta, artisticamente. Una città che, sembrava, non per merito proprio, ma in virtù d’una sorta di staffetta tra conventi d’osservanza francescana, aveva accolto agli albori del Trecento l’eroe del secolo: Giotto; ma non aveva poi saputo trarre dal suo grande esempio l’avvio per una scuola propria, originale e feconda; e nel secondo cinquantennio aveva avuto bisogno di importare altri “foresti” e tra essi il maggiore, Altichiero da Verona. Ai tempi, quando Fiocco scriveva il suo “L’arte di Andrea Mantegna” (1927), l’accento veniva posto con forza proprio su codesta capacità padovana di scelta. Che non cessò col Trecento; anzi s’affermò con maggior vigore nel nuovo secolo, con l’invito qui tra le antenoree mura de’ più grandi artisti del tempo: i fiorentini Pietro Lamberti e Paolo Uccello e Filippo Lippi e Andrea del Castagno, Nicolò Baroncelli, Donatello; ed altri minori come Dello Delli – che Fiocco trasse dall’oblio: propriamente “scoprì” – i quali determinarono l’ambiente in cui il giovane Andrea Mantegna si formò, – Roberto Longhi allora (altro maestro compianto) ebbe buon gioco, con la sua famosa “lettera pittorica”, nell’evocare con la sua penna felice questa stagione padovana, distillando un paio di pagine di squisita letteratura (ma che forse non avrebbe scritto, se Fiocco non gliene avesse offerto lo spunto).

Donatello, si sa, stava nella su’ bottega a modellare e a far fochi per

gettare il bronzo del gran cavallo del Gattamelata e delle figure dell'altare del Santo; e a quel foco anche si scaldava le stiene, dolenti per i reumatismi, giacché accanto a quel dosso v'era l'ancor paludoso pra' della Valle (e i suoi amici di Firenze gli mandavano a dire: "che fai Donato costassù, tra le rane?"). Che faceva quest'uomo piccolo, brutto, anchilosato? Metteva al mondo forse il capolavoro di tutta l'arte del suo secolo.

E quei giovinastri padovani – Nicolò Pizzolo, Andrea Mantegna – che s'erano messi a bottega, per imparare il mestiere, dallo Squarcione, sarto e ricamatore, ma soprattutto raccoglitore di anticaglie che fossero d'esempio a quei ragazzi, che però lo snobbavano: piantavano la sua bottega per andare dalla parte opposta della città a guardare quel che faceva il fiorentino – quei ragazzi erano destinati ad insegnare il Rinascimento a tutta l'Europa.

Giacché questa è stata la funzione di Mantegna: e Fiocco l'aveva ben capito. L'Italia del nord, e più ancora l'Europa al di là delle Alpi, non impararono il Rinascimento direttamente dai fiorentini, ma attraverso la lezione, la mediazione, di Andrea Mantegna: a cominciare, se proprio vogliamo fare dei nomi, da Michele Pacher e da Alberto Dürer. E questo, perché Mantegna stesso era un nordico. E qui affiora tutto il sottofondo culturale di Padova, che bisognerà prima o poi rivalutare.

Questa corte dei Carraresi, per la quale un frate eremitano scriveva nel più bel padovano che si possa leggere "el libro agregà de Serapion" ed un miniatore della scuola di Jacopo d'Avanzo lo illustrava nell'ultimo decennio del Trecento con magnifiche immagini di piante, di fiori, dipinti, non più di maniera come nei vari Dioscuridi o Tacuina Sanitatis trasmessi dalla scienza araba alle nostre scuole di medicina; ma ritratti dal vero, dalla natura, e perciò esemplari per tutto il cosiddetto naturalismo dell'arte tardogotica.

E questa Università, che fu la sola dove per esempio si insegnava la prospettiva prima dello schiudersi del Rinascimento; e questa arte, da Guariento all'Avanzo, che già aveva impostato il problema dello spazio pittorico in senso quasi moderno. Certo, Mantegna non avrebbe dipinto come ha dipinto (e scolpito, con ogni probabilità) senza la lezione dei fiorentini. Ma credo non si debba fare di lui una sorta di meteorite disorbitato, o un padovano che parla in fiorentino: egli fu ben radicato nella sua terra, e nella cultura della sua terra. Dietro di lui c'è il Trecento – che fu un gran secolo, per Padova –; e il colore di Mantegna, per esempio, è goticamente intonato quanto quello di Pisanello, pur inserito nel telaio della *perspectiva artificialis*. Ma anche per questo aspetto non si saprebbe dividere a taglio netto la parte padovana dalla parte importata dalla Toscana, sebbene di grandi toscani ve ne fossero stati qui anche nel Trecento: Giusto de' Menabuoi per esempio



– e non dimentichiamo Petrarca –. Ma non è nemmeno da dimenticare che in questa Università, tra il 1377 ed il 1411 insegna Biagio Pelacani, il quale qui, nel 1390, scrive le sue *Quaestiones Perspectivae*, un testo così fondamentale che Paolo del Pozzo Toscanelli, amico e forse consigliere del Brunelleschi (e proprio per le sue famose tavole prospettiche) se ne porta con sé una copia, quando di qui torna a casa, nel 1424. Se n'era ben accorto l'immaturamente e tragicamente scomparso Robert Klein, che citava (come avevo già fatto anch'io del resto) il passo di Michele Savonarola nel *Commentariolus de Laudibus Patavii* là dove è detto che la città di Padova era ritenuta madre della prospettiva (*cum perspective picture mater habeatur*): e conviene ricordare che Savonarola, sebbene scriva il suo libro, esule, intorno al 1445, ricorda in esso l'esperienza di quando aveva insegnato medicina, in questa Università, negli stessi anni in cui anche Biagio vi insegnava e scriveva il suo trattato. Talché Klein conclude: « *On trouvait à Padoue toute une tradition favorable aux discussions sur la perspective* » ed anche altrove, trattando di Pomponio Gaurico (un altro padovano di elezione), sottolinea l'importanza e la precedenza che ebbe, negli studi sulla prospettiva, la città di Padova « centro naturale – traduco alla lettera – degli studi medievali di prospettiva ottica, che tanto influirono sulla teoria artistica in un breve periodo all'inizio del Quattrocento ». Giova anche ricordare, che l'anonimo manoscritto Riccardiano 2110, dal titolo *Perspectiva*, riconosciuto abbastanza recentemente come opera uscita dalla scuola padovana di Biagio Pelacani (in cui si formarono anche il veneziano Giovanni da Fontana, che scrisse un trattato sulla pittura – oggi perduto – e lo dedicò a Jacopo Bellini; e Prosdocimo de Beldomandi, e tanti altri) era stato attribuito niente meno che a Leonbattista Alberti. Non senza qualche giustificazione, perché, come sappiamo dagli studi soprattutto del compianto collega Cessi e del Favaro, gli Alberti risiedettero a Padova già almeno dal 1407; e il padre di Leonbattista, Lorenzo – che è sepolto qui nella Basilica del Santo – mise il figlio alla scuola del Barzizza dal 1415 al 1421: fu dunque un soggiorno lungo, quello dell'Alberti a Padova (del resto, nel suo testamento lasciò scritto che qui a Padova appunto, nel Santo, desiderava essere sepolto). Ed un soggiorno, che cadde proprio negli anni di formazione del grande fiorentino, nei quali egli, non ancora architetto, ma scultore e pittore e letterato (sebbene confessi che i suoi scritti eran « così ruvidi e incolti che non si potevan dire toscani ») si applicava precisamente allo studio della prospettiva, perché, come dice nell'Autobiografia, in nessun altro luogo la si poteva imparare come qui. E infine, per terminare l'inciso: ha notato Klein che il nipote di Michele Savonarola, Gerolamo, il predicatore, ha più d'un passo, proprio a proposito di pittura prospettiva « *qui est – aussi curieux que cela puisse*

*paraître — identique à certains passages du Paragone de Léonard* ». Questo è dunque l'ambiente culturale dove si forma Mantegna, il quale (come ha giustamente messo in rilievo un altro scolaro di Fiocco, Michelangelo Muraro) non solo dovette conoscere, ma frequentare assiduamente l'Alberti; e non solo qui; ma prima di qui a Ferrara, e dopo di qui, a Mantova. E, mentre Mantegna sfoga la sua passione — ben padovana anch'essa, basti pensare ai ricorrenti perpetui preumanesimi — per le antichità romane per allora più sognate che esperite, la sua spazialità, impostata su uno sguardo di sotto in su, giunge talvolta a sfiorare il surrealismo prospettico, che farà poi scuola nel nord. E non è contraddittorio ch'egli si sia trovato a vivere in polemica, prima contro il suo maestro Squarcione, poi contro la situazione della sua stessa città, dalla quale vorrà infine esiliarsi. Mantova, ancorché dominata da un principe tuttavia illuminato, dovette sembrargli preferibile a Padova, sua patria e più ricca di fermenti culturali; ma che da non molti decenni aveva perduto la sua libertà, era divenuta, tragicamente, provincia di Venezia. Il particolare irrealismo d'una pittura pur così minuziosa: quel mondo di figure (definito dalla critica corrente, con alquanto vaghezza, insieme eroico e minerale o geologico) voglion essere l'evocazione d'un mondo "altro", fissato in un passato glorioso che il presente sconfessa: la manifestazione della *differenza* da questo presente, del sogno "archeologico" appunto, di Andrea Mantegna.

E, per portare un po' a fondo il problema, soprattutto per attualizzarlo — pur nei limiti ristretti di questo omaggio al Maestro, che ne ha dato il più forte avvio — se il dominio veneziano e la struttura della società osservante anche a Padova si configurava come discorso dell'ordine, che imponeva un concetto ufficiale e normativo del potere della verità, la quale era, infine, la verità del potere, la messa in scena pittorica del Mantegna è un discorso del diverso; talché riesce quasi inevitabile oggi, per noi, cercargli una "spiegazione" psiconalitica, evocando per esempio il concetto di reiezione. Al meccanismo della reiezione (*Verwerfung* di Freud, *forclusion* di Lacan) è legata la costituzione della scena reale: essa è "quel che resta" di ciò che non ha trovato costituzione nel simbolico (insieme di strutture preesistenti al soggetto in cui si articola la "catena significante", e di ciò che non trova compenso nell'immaginario).

E, mentre gli affreschi di Jacopo d'Avanzo, nell'Oratorio di San Giorgio, sebbene gotici, ci mostrano una città amabile dove si vive si respira, ci si trova; e dei cittadini sereni che si sente che ci stanno volentieri nella loro città, talché, anche un funerale ha l'aria d'una festa, nelle pitture di Mantegna che pure si spalancano alla prospettiva rinascimentale sicuramente non si può vivere: le case sono inabitabili dagli uomini, le montagne sono rocce

scheggiate impervie remote nella loro inaccessibile solitudine, gli alberi, gli uomini stessi paion battuti nel bronzo: e i cieli sono meravigliosi ma non vi circola aria: irrespirabili. La scena di Mantegna pur impalcata su cose tratte dal vero è in effetti una delle più decise, delle più implacabili dichiarazioni d'una poetica del diverso, dell'inattuale.

Andrea Mantegna lasciò la sua città per Mantova – dove visse e lavorò ancora per 46 anni, fino alla morte nel 1506 – intorno all'anno 1460. La sua vicenda padovana è legata a tutto un mondo di cultura, che Fiocco non si stancò mai di indagare, fino alla morte: l'opera cui stava lavorando e che lasciò incompiuta riguardava la figura appunto del fiorentino Palla Strozzi e la sua importanza, anche per la chiamata degli artisti toscani tra noi. Neppure mezzo secolo più tardi si faceva presente qui a Padova un'altra figura che interessò molto Fiocco: un veneziano questa volta, ma che voltò le spalle alla Laguna, sia pure continuando a suggerire ai suoi concittadini come convenisse salvarla: Alvise Cornaro. A lui, al suo tempo ed alle sue opere, Fiocco dedicò numerosi contributi e finalmente nel 1965 un volume edito con la consueta eleganza da Neri Pozza.

I tempi erano profondamente cambiati. Padova – o almeno quella parte della dimensione di questo nome che è stata sempre essenziale per la sua vita: il contado – aveva ormai accettato il dominio veneziano; anzi, durante la guerra di Cambrai, mentre i cittadini, i signori, erano passati in buona parte agli imperiali, i contadini rimasero fedeli a Venezia. Alvise aveva ereditato, nell'11, la casa e i beni cospicui del barba Angelieri; si fece dunque, a partire dal '14, padovano; e dal '18, quando fu passata la gran paura e si firmò la pace, si impegnò nel mettere in piedi tutta un'impalcatura culturale di estremo interesse, che Fiocco ha dipanato ed esposto nel suo libro, alla sua maniera affabile.

Non è il caso ch'io lo riassuma; basterà ch'io richiami cose del resto note, e in primo luogo che Alvise Cornaro appare implicato in tutti i fenomeni più significativi della cultura della nostra regione. Intorno a lui gravitano – o per lo meno, con lui hanno rapporti – Pietro Bembo, il Trissino, Pierio Valeriano, Sperone Speroni, Daniele Barbaro e soprattutto, s'intende, Gianmaria Falconetto con Andrea da Valle e Tiziano Minio, e il Ruzante. Non farò questione sugli anni precisi di codesti diversi incontri: non farebbe del resto grande differenza.

La figura del Cornaro si presta a tutta una ricerca, impostata da Fiocco e che per noi, suoi scolari, è quasi d'obbligo proseguire coi mezzi di scrittura che sono propri di ciascuno di noi.

E innanzitutto la singolarità di questo cittadino al cento per cento (perché non v'è mai stata una città più città di Venezia) che, quasi a ripagare

la fedeltà verso la Serenissima dei contadini padovani, cercò di favorire con bonifiche, provvidenze per l'agricoltura per quel tempo rivoluzionarie etc. almeno quelli delle sue terre.

E infine in quest'ordine può essere interpretata anche la funzione per così dire maieutica che ebbe il Cornaro nei riguardi del Ruzante, il quale – come scrisse Fiocco appunto – « rappresentò la voce tragica, e poetica insieme, di questo partito dei contadini, e specie di quelli ancora angariati dai signori feudali, o sconvolti dalle rovine della guerra »; e del resto ricorda anche il Salomonio che Angelo Beolco « compose la maggior parte delle sue opere » in campagna, nella villa di Alvise, a Codevigo. Che poi il suo pavano fosse proprio la parlata schietta del popolo, personalmente non saprei dire; ed è problema da lasciar dibattere agli specialisti. Si potrebbe vederci piuttosto un particolar modo, da parte di cittadini, di “inventarsi” il contadino, il più terra, il più zolla possibile, per sottolineare la differenza e per divertircisi infine; e infatti codeste commedie eran recitate in città (anche Este era tale) e davanti ad una élite, ed in luoghi deputati, tra cui principalmente – è ovvio – il complesso teatrale del Falconetto, e i giardini di Pontecorvo, ai quali si accedeva direttamente dalle case di Alvise attraverso un passaggio sotto l'attuale via Cesarotti.

Una saldatura singolare tra città e campagna (rimaste finallora in dimensioni diverse, se non contrapposte); ma una saldatura ottenuta con quella scenografia dell'illusione, se non dell'utopia, che infine connota anche l'architettura e l'urbanistica del Cinquecento Italiano; e specialmente il teatro del Manierismo, quale tu tipicamente anche quello del Ruzante, recitato nei luoghi costruiti per Alvise dal Falconetto *retour de Rome*. (Ciò che anche qui viene propriamente messo in scena è uno “spazio simbolico”; anzi è da meravigliarsi che non ne sia stato sottolineato questo carattere abbastanza precoce in Italia; ma tanto più significativo proprio perché, nella dimensione idealizzata della città-stato italiana, inserisce la caricata anormalità dell'avventura e della lingua pavane ed in tal modo le “ricondeuce all'ordine”).

Il primo ed il secondo di questi campi d'interesse, che ho creduto di scegliere, anche per brevità, per ricordare ancora una volta il Maestro, della sua lunga ed appassionata attività di studioso, furono anche io credo, nell'animo suo legati dall'opportunità ch'egli ebbe di vivere in una parte di Padova situata tra il Santo, luogo di Donatello e del Mantegna, la Loggia e l'Odeo Cornaro, Santa Giustina etc.; ed in una casa, che fu fondata probabilmente da Palla Strozzi, ma poi ripresa in mano da uno dei portatori del manierismo in questa città, il fiorentino Bartolomeo Ammannati, il quale penso ne abbia disegnato il prospetto con la sua doppia scala, la nicchia,

ed eseguito la bella scultura; talché entrandovi dal pra' della Valle, vedendo questa "scena" in fondo al giardino, sembra di ritrovarsi in qualche angolo di Boboli. Penso che Fiocco vivendo qui, girando per questi luoghi, avesse in qualche modo il senso della presenza di quell'arte tra veneta e fiorentina, che per tutta la sua vita contribuì ad evocare, a studiare, a vedere e a far vedere, specialmente a far amare. Giacché quello che Fiocco ci ha insegnato non è, e non è soltanto il "saper vedere": una formula, che è diventata quasi un luogo comune (e, anche come tale, non inutile: perché ciascuno di noi può vivere oltre la propria morte se affida una sua *figura* alla memoria dei posteri); ma debbo aggiungere, che il "saper vedere" di Fiocco non valeva come *paideia* perché ci insegnasse a riconoscere d'acchito l'autore di un'opera difficile, o aggiungesse una scheda al catalogo d'un artista; valeva soprattutto perché i suoi occhi, meravigliosamente limpidi, vedevano in ogni opera d'arte un regalo: l'arte per lui era proprio il regalo della sola, forse, felicità che ci viene offerta, e senza chiederci nulla in cambio. Per quello ch'io so di lui (e credo di saperne abbastanza, perché per anni ed anni i nostri cuori hanno battuto insieme) questa ragione (e insieme non-ragione, questa poesia) della sua vita, l'arte, era anche il modo per affrontare la sfida quotidiana del dolore, della noia, del mistero: questo modo fiducioso di attendere l'epifania della forma, che per lui era sempre come il primo verso che viene regalato al poeta.

Così è vissuto, passando anch'egli attraverso difficoltà, sorprese, inquietudini, sofferenze; ma sempre con questa possibilità di rifugio soprattutto contro l'attuale degradazione umana; che anch'egli fece in tempo a vedere addensarsi nei suoi ultimi anni; ma spero almeno gli sia stato risparmiato l'ultimo dubbio: che quel cielo di poesia sul quale s'aprivano i suoi occhi, potesse anch'esso tradirlo. Non era ingenuità, era una via di salvezza; infine era il suo modo, per poter conservare ancora la fiducia, di cui aveva bisogno, negli uomini.

Con quella civile ironia, che può forse avergli provocato qualche inimicizia (ma chi non ne ha?), ed egli rivolgeva in primo luogo a se stesso, ben conscio che il senso dell'umorismo può essere una via di salvezza specie per noi italiani che ne abbiamo così poco; qualche volta, uscendo da una mostra e prendendomi sottobraccio, mi confidava: « Sai, a te posso dire in un orecchio che non sono proprio sicuro di aver capito quel che ha voluto dire questo artista con le sue opere. Forse tu ci riuscirai con la tua filosofia. Io posso dire di volergli bene; perché a modo suo fa dell'arte; e l'arte, dovunque e comunque ci venga offerta, è sempre un dono ».