

ZULEIKA MURAT

Il *podium* della pieve di Monselice nella descrizione di Pietro Barozzi

Sabato 17 ottobre 1489 il vescovo di Padova Pietro Barozzi si recava in visita a Santa Giustina di Monselice, una delle numerose pievi poste all'interno della giurisdizione della sua diocesi (figg. 1 e 2)¹. Il folto programma di visite e sopralluoghi, avviato dal presule nel corso dell'autunno precedente, aveva lo scopo di verificare non solo lo stato degli edifici religiosi, ma anche la condotta morale del clero suburbano e della popolazione che ad esso faceva riferimento, nel contesto di un più articolato progetto di riforma della diocesi². Alle ispezioni del vescovo Barozzi dobbiamo l'esistenza di un consistente insieme di relazioni scritte, che descrive i vari edifici presso i quali il presule si era recato, ed offre allo studioso che lo consulti una testimonianza quasi fotografica dell'aspetto che le chiese avevano al momento. Tali minuziose relazioni contengono innumerevoli importantissime informazioni; ciò che interessa in modo particolare, in questa sede, è la frequenza con cui il vescovo attesta la presenza di barriere architettoniche poste all'interno degli edifici sacri della diocesi di Padova, e non solo nel contesto di chiese mendicanti, ma anche a proposito di pievi e cappelle. I documenti prodotti da Barozzi costituiscono una fonte di importanza straordinaria, e offrono un contributo fondamentale allo studio di simili strutture; in anni recenti, infatti, la critica ha dedicato all'argomento numerosi interventi di elevata qualità, spesso limitati, tuttavia, ai contesti mendicanti³. L'analisi della documentazione di Barozzi contribuisce quindi in maniera fondamentale a completare il quadro generale della presenza, morfologia e funzione dei tramezzi nel territorio padovano, in particolare per un ambito – pievi, cappelle, chiese suburbane – generalmente trascurato dagli studi specifici del settore.

Per comprendere a fondo le caratteristiche morfologiche del *podium* di Monselice, e la distribuzione interna degli spazi dell'edificio, sarà necessario chiarire preliminarmente quale fosse la funzione principale che al tempo del Barozzi gli era attribuita: tale elemento, dichiara esplicitamente il vescovo, divideva la pieve di Santa Giustina «in locum masculorum et feminarum». Una simile organizzazione dello spazio liturgico, che prevedeva la separazione fra i fedeli di sesso maschile e femminile, è testimoniata da numerose fonti documentarie e figurative⁴, e sembra essere stata applicata fin da tempi piuttosto antichi⁵, sebbene non sia stato possibile, finora, reperire una fonte normativa specifica che ne attesti l'elaborazione giuridica, al pari di quanto stabilito dagli statuti dei capitoli dei Predicatori in relazione alla separazione fra laici e religiosi⁶. Alla base di divisioni di questo tipo erano considerazioni di carattere morale⁷, alle quali una serie di riferimenti simbolici allo spazio sacro⁸ offriva ulteriore fondamento e validità. La suddivisione poteva avvenire talvolta anche in senso longitudinale, uomini a destra e donne a sinistra⁹; pare, tuttavia, che in questi casi la separazione fosse meno netta, e che avvenisse spesso con una semplice disposizione dei fedeli, o con l'uso di tendaggi, prassi documentata non solo da fonti testuali¹⁰, ma anche figurative¹¹. Sembra, comunque, che questa disposizione non fosse una regola fissa, e infatti si riscontrano diversi casi in cui la collocazione dei fedeli è inversa, con le donne a destra e gli uomini a sinistra¹². La percezione di due spazi incontestabilmente separati ed estranei era talmente netta all'epoca che spesso si faceva riferimento ad essi come alla «chiesa delle donne» o «inferiore», e alla «chiesa di sopra»¹³, quasi si fosse trattato di due edifici completamente diversi, anziché di un unico ambiente diviso in due settori. Numerose testimonianze documentarie, fra cui le relazioni delle visite di Barozzi, indicano come in Veneto¹⁴, ed in particolare nel padovano, divisioni di questo tipo fossero notevolmente diffuse, sia in pievi che in altre chiese, e come avvenissero sempre in senso trasversale con l'ausilio di vere e proprie pareti in muratura¹⁵. Il caso di Monselice, pertanto, si situa nel solco di una tradizione locale radicata ed estesa.

IL PODIUM DELLA PIEVE DI MONSELICE



Figg. 1 e 2. Monselice, pieve di Santa Giustina, esterno ed interno

Conforme alla tradizione è anche la morfologia del podio monselicense, che la dettagliata descrizione di Barozzi permette di ricostruire in modo puntuale (fig. 3): la struttura era formata da un piano praticabile, munito di parapetto, posto al di sopra di una struttura a ponte. Era delimitata, ad oriente, da una parete in mattoni dell'altezza di dieci piedi, corrispondenti a circa tre metri e mezzo¹⁶, che occupava la navata nella sua intera larghezza. La notevole altezza della muratura non deve stupire; sappiamo infatti che le misure di pareti simili, nel padovano, potevano arrivare fino a quindici piedi, cioè più di cinque metri¹⁷. In posizione frontale rispetto alla parete laterizia erano collocate due colonne, sulle quali poggiava una struttura voltata, evidentemente divisa in tre settori e accessibile tramite una triplice arcata; su questa si innestava il piano sopraelevato del podio. La ripartizione tripartita dello spazio voltato aveva una funzione specifica, che si spiega non solo con esigenze di statica costruttiva, ma anche con le necessità liturgiche della comunità femminile che frequentava la pieve: infatti nei due ambienti laterali erano collocati due altari, aderenti alla parete laterizia e orientati, che servivano agli uffici liturgici riservati alle fedeli per le quali l'accesso alla chiesa era limitato alla zona occidentale dell'edificio, secondo una prassi costruttiva notevolmente diffusa e documentata in numerosi casi. Nel vano centrale doveva probabilmente aprirsi una porta; il vescovo non ne fa esplicita menzione, ma tale elemento è una presenza costante in barriere architettoniche di questo tipo, non solo per fini meramente pratici, di passaggio, ma anche liturgici¹⁸ e simbolici¹⁹. Tuttavia nelle parole del vescovo è possibile cogliere, a mio avviso, un riferimento alla presenza di un'apertura centrale: Barozzi dice infatti che gli altari erano collocati «hinc atque inde», espressione che lascia chiaramente intendere la presenza di un elemento centrale, ai cui lati appunto si ergevano gli altari. Tale espressione è usata dal vescovo con significativa frequenza nelle relazioni delle sue visite pastorali; l'assenza costante, al contrario, di ogni esplicito riferimento alla presenza di porte o aperture potrebbe quindi confermare l'ipotesi qui proposta.

Una scala, collocata nella zona orientale della chiesa e posata sulla

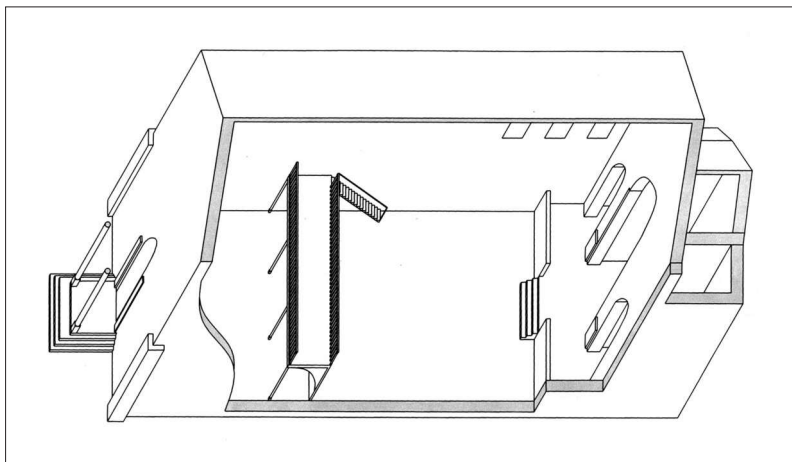


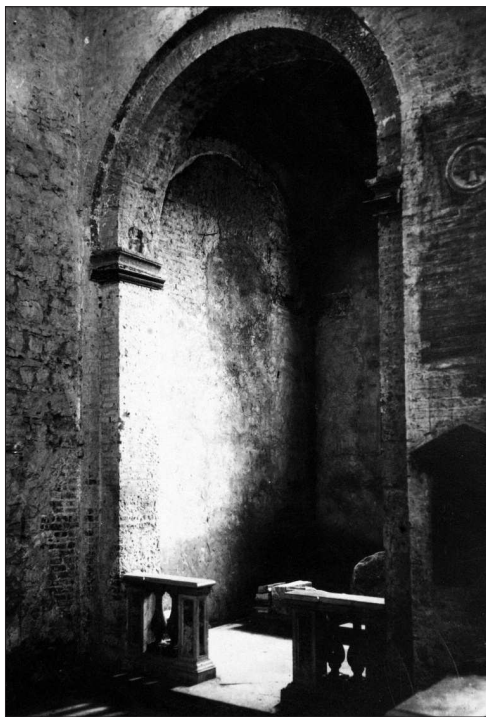
Fig.3. Monselice, pieve di Santa Giustina. Ricostruzione della struttura del tramezzo (elaborazione grafica a cura dell'architetto Claudia Caimmi)

parete settentrionale dell'edificio, permetteva l'accesso al piano superiore del podio²⁰, che svolgeva una duplice funzione: oltre a servire ai religiosi come palco da cui rivolgersi alla folla dei fedeli in occasioni di prediche o particolari liturgie²¹, il podio ospitava anche l'organo²². Per far sì che lo strumento fosse visibile a tutti i fedeli, da qualsiasi punto di osservazione della chiesa, e per diffonderne meglio il suono, questo era collocato su una pedana che lo rialzava rispetto al piano di calpestio del podio stesso. Contribuiva allo scopo il sistema di recinzione dei lati orientale ed occidentale del podio; questo infatti, non era cinto da una struttura chiusa, ma da una fila di piccole colonne dotate di basi e capitelli, secondo un modulo costruttivo che pare aver avuto notevole diffusione nel padovano²³. Un impianto di questo tipo doveva rispondere nel modo migliore alle esigenze liturgiche ed estetiche del tempo: offriva infatti il doppio vantaggio di alleggerire esteticamente la struttura, dando una sensazione di apertura e spazialità rispetto all'ambiente chiuso del piano inferiore, e costituiva inoltre una sorta di cornice da cui i religiosi potevano affacciarsi durante le prediche²⁴.



*Figg. 4 e 5. Monselice, pieve di Santa Giustina. Interno durante i restauri.
Foto conservate presso l'archivio privato della famiglia Forlati*

La descrizione delineata dal vescovo Barozzi ha pieno riscontro in una foto scattata nel corso dei restauri diretti da Ferdinando Forlati fra 1925 e 1932²⁵ (fig. 4), il cui principale obiettivo era, in linea con lo spirito del tempo, quello di riportare l'edificio al suo supposto aspetto originario, epurandolo dalle aggiunte successive ed eliminando ogni traccia dei cambiamenti intervenuti nel corso dei secoli²⁶. In tale occasione le pareti interne della chiesa erano state stonacate, allo scopo sia di cercare tracce di affreschi e altre pitture, sia di studiare la composizione della muratura, che si sperava di poter lasciare a vista per mantenere un aspetto il più possibile medievale, almeno secondo quelli che erano i canoni dell'epoca. Fu pro-



prio durante queste ispezioni che si riportarono in luce gli affreschi tuttora visibili nella cappella absidale centrale, come ricordato da fonti locali²⁷. Si tratta di una interessante testimonianza della diffusione del linguaggio giottesco in terra monselicense, sebbene ormai filtrato dal passaggio attraverso più generazioni di artisti locali; gli affreschi sono il frutto di diverse campagne decorative, finanziate da più committenti, e trovano confronto stili-

stico e cronologico in diverse opere del territorio²⁸. I riquadri più antichi, e qualitativamente migliori, potrebbero trovare un aggancio non solo cronologico, ma anche contestuale, in un documento datato 3 agosto 1333 in cui il vescovo di Padova Ildebrandino Conti promulgava una speciale indulgenza di quaranta giorni per tutti coloro che si fossero recati, durante le feste principali, alla pieve di Monselice²⁹; non è escluso che la commissione dei primi riquadri vada contestualizzata all'interno di un clima di rinnovato interesse per la pieve sollecitato dal decreto vescovile. Tali affreschi furono le uniche pitture murali rinvenute nel corso del restauro, nonostante i numerosi tentativi effettuati in diverse zone della chiesa; i restauratori scelsero poi di ricoprire nuovamente tutte le pareti poiché, data la loro composizione materica estremamente varia e irregolare, «stonacate sarebbero brutte», come specificava l'ispettore Callegari

in una lettera indirizzata il 23 marzo 1927 al soprintendente (fig. 5)³⁰. Il documento fotografico cui abbiamo già fatto riferimento (fig. 4) è di assoluta importanza in quanto costituisce l'unica testimonianza esistente delle tracce lasciate dalla struttura del podio sulla muratura della chiesa, ora occultate dall'intonaco novecentesco. La foto mostra chiaramente i resti di una struttura ad arco sulla parete settentrionale della chiesa. La sua ampiezza è notevole, così come la sua altezza dal suolo; inoltre si nota l'impronta lasciata da un elemento verticale e rettilineo, che poggiava direttamente sulla parete. Ritengo che tali elementi vadano riferiti al complesso del podio, ed in particolare alla parete in laterizio e alla struttura voltata che su essa poggiava. L'analisi del documento fotografico permette inoltre di individuare con precisione il punto in cui il podio era alloggiato (fig. 6); a breve distanza dai resti della struttura, in direzione dell'abside, è visibile una poco profonda cappella, dedicata all'Addolorata, costruita nel 1870 e abbattuta nel corso degli stessi restauri. Alcune piante della pieve di Monselice, precedenti al restauro, indicano che la cappella si apriva ad un terzo circa della navata³¹. Il podio, pertanto, divideva la chiesa in due porzioni assolutamente coerenti con la funzione svolta: le donne avrebbero infatti avuto a disposizione un terzo circa della chiesa, mentre gli uomini e i religiosi i restanti

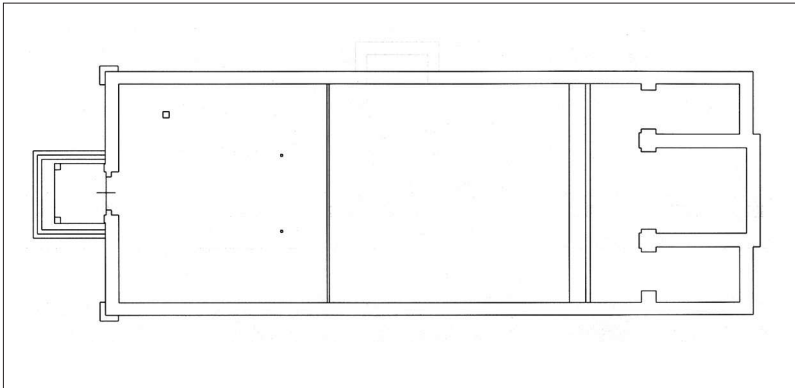


Fig. 6. Monselice, pieve di Santa Giustina. Ricostruzione dell'ubicazione del tramezzo (elaborazione grafica a cura dell'architetto Claudia Caimmi)

due terzi, proporzioni che traggono conferma dal confronto con altri simili esempi³².

Una barriera così netta comportava una fruizione dello spazio sacro e una partecipazione alle liturgie profondamente diversa per i fedeli di sesso maschile, che – ci informa Barozzi – entravano in chiesa da una porta loro riservata collocata sulla parete meridionale³³, e le fedeli di sesso femminile, cui era riservata un'altra porta sul lato opposto dell'edificio, anch'essa citata dal vescovo³⁴. Non solo gli uomini potevano accedere al settore più sacro della chiesa, e assistere direttamente alle funzioni, ma essi avevano anche a disposizione alcuni stalli all'interno del coro dei religiosi. Il vescovo Barozzi, infatti, informa che «in parte autem masculorum est chorus ita edificatus ut quaquaversus circuii queat et in eo sedilia multa, non solum sacerdotum, quia residentiam facere possint, sed etiam laicorum complurium». Come spesso accadeva, quindi, anche a Monselice esisteva una sorta di seconda barriera oltre al podio, costituita dalla struttura del coro, alla quale era possibile girare attorno. È plausibile si trattasse di un 'coro aperto', tipologia caratterizzata dall'essere ubicata nella navata, di fronte alla cappella maggiore, in uno spazio percorribile e accessibile³⁵. Non è chiaro quale criterio regolasse la disposizione dei posti a sedere nel coro, che in genere rispettava il grado di anzianità e la gerarchia della comunità religiosa³⁶, secondo una prassi ancora viva nel Settecento e testimoniata da Marcantonio Ferrazzi³⁷; sicuramente comunque solo le personalità più importanti della città, legate all'arciprete o alla vita politica, o donatori particolarmente generosi, potevano vantare il possesso di uno stallone ligneo privato, il cui significato principale doveva essere più simbolico che strettamente funzionale³⁸. Le conoscenze relative a tale elemento sono limitate alla descrizione di Barozzi; stando alle parole di Ferrazzi, il coro antico sarebbe stato sostituito da una nuova struttura «avanti terminasse il santo concilio [...] sotto l'arcivescovo Cocco», eletto vescovo di Corfù nel 1531 e morto nel 1565³⁹; e una nuova sostituzione è testimoniata nel corso del Settecento⁴⁰. La presenza e la morfologia dell'originale coro della pieve di Santa Giustina potrebbe forse spiegare la asimmetrica disposizione delle finestre late-

rali della chiesa: queste, infatti, sono nove sulla parete meridionale e soltanto tre in quella settentrionale, poste in prossimità dell'abside e più in basso sulla parete rispetto a quelle del lato opposto⁴¹. Tale assetto irregolare può avere una spiegazione piuttosto semplice e dettata da fini essenzialmente pratici: la necessità, da parte dei religiosi, di avere a disposizione una fonte di luce naturale per essere in grado di leggere le Scritture più agevolmente all'interno del coro⁴², contrastava con quella di ripararsi dal freddo, soprattutto in occasione della recitazione delle ore notturne, quando erano costretti ad una prolungata immobilità proprio nel momento più rigido della giornata⁴³. Non si può escludere, pertanto, che il numero minore di finestre sulla parete settentrionale costituisse un espediente per limitare al minimo l'impatto dei freddi venti provenienti da nord, senza per questo privare i religiosi di una fonte di luce naturale.

Barozzi specifica che le tre cappelle absidali della pieve erano dotate di un altare ciascuna; oltre al maggiore, quindi, gli uomini avevano a disposizione altri due altari. Tuttavia non è escluso che, come testimoniato per epoche più tarde, già allora almeno una delle cappelle – e di conseguenza l'altare relativo – appartenesse ad una delle locali famiglie borghesi, e che quindi la sua fruizione pubblica fosse limitata⁴⁴. Anche nel settore occidentale della chiesa gli altari erano numerosi e le fedeli ne avevano a disposizione quattro in tutto: oltre ai due già citati addossati alla parete laterizia del podio, altri due erano collocati sulle pareti laterali della chiesa; il primo si trovava all'interno di una piccola cappella che sorgeva nel punto in cui la parete settentrionale si innestava in quella della facciata, addossato alla parete («Ubi autem parieti septentrionali, occidentalis coniungitur, habet alia cubam et in ea altare unum consecratum, quod corrumpit simetriam [...] et altare quidem hoc versum est ad septentrionem et parieti septentrionale adheret»⁴⁵), e l'ultimo infine era sul lato opposto, privo di copertura e rivolto a sud («Ex adverso vero est altare aliud adherens parieti australi et austrum spectans sed non copertum testudine»).

La visita vescovile effettuata da Barozzi è l'unica in cui sia esplicitamente citata la presenza del podio; tale elemento deve essere

stato smantellato ad una distanza relativamente breve rispetto al 1489, quando il vescovo lo vedeva e descriveva. La cronologia esatta della demolizione del podio non è nota, ma è ricostruibile con buona approssimazione sulla base di una serie di indizi e avvenimenti collaterali. Sicuramente deve essere avvenuta prima del 1602 quando, in occasione di una visita vescovile, si ordinava che i banchi delle donne fossero distinti da quelli degli uomini⁴⁶, indizio evidente del fatto che all'epoca i fedeli non erano più separati ormai da alcuna barriera; e infatti poco dopo, stando alla testimonianza di Cocchi⁴⁷, venivano chiuse le due porte laterali della chiesa, e rimaneva agibile per tutti i fedeli solo quella comune in facciata. Un'altra utile indicazione viene da una visita vescovile del 1587: a proposito dell'altare maggiore si specificava che questo doveva essere ridotto in lunghezza e che «omnino provideri de tegumento seu, ut dicitur, de capocielo ad contegendum ipsum altare et celebrantem in eo»⁴⁸. L'altare doveva essere provvisto di un ciborio, probabilmente dotato di veli; pare, quindi, che si volesse fare in modo che, quantomeno in alcuni momenti della liturgia, la vista dell'officiante rimanesse interdotta ai fedeli, misura sicuramente necessaria solo dopo l'abbattimento del podio, e documentata anche in altri casi⁴⁹.

Più nello specifico, credo che il podio sia stato smantellato fra l'ottavo e il nono decennio del Cinquecento, e precisamente fra 1571 e 1582; sebbene non sia possibile rintracciare una testimonianza diretta di tale avvenimento, alcuni indizi reperibili in varie fonti documentarie permettono di delineare la sequenza degli eventi in maniera piuttosto chiara. A partire dagli anni cinquanta del XVI secolo, infatti, si registrano alcuni lavori di risistemazione di spazi e ambienti che sono tipica premessa all'abbattimento di simili barriere, testimoniati in numerosi casi in anni vicini a quelli che qui ci interessano. Si è già detto a proposito della costruzione del nuovo coro che, stando alla testimonianza di Ferrazzi, sarebbe avvenuta all'epoca dell'abate Cocco e prima della fine del Concilio tridentino, nel 1563. È probabile che tali lavori di ammodernamento mirassero non solo alla sostituzione degli stalli lignei, ma anche al loro riposizionamento nella cappella absidale centrale, dietro l'altare maggiore; una

risistemazione di questo tipo è spesso documentata come prossimo preludio alla demolizione di tramezzi e altre barriere architettoniche⁵⁰. Contemporaneamente, inoltre, la pieve veniva dotata di un nuovo organo, descritto da fonti più tarde come adorno di pitture di grande valore⁵¹; la realizzazione dello strumento era stata affidata ad uno dei più noti organari del Veneto, Vincenzo de Colombi, pagato in più rate per il lavoro svolto fra 1546 e 1551. A questa fase corrispondono anche altri lavori di riordino dell'interno della chiesa, in linea con il nuovo assetto che si voleva dare all'edificio. Nella visita del 1571 il vescovo ordina «tollatur armarium quod est sub scala chori» e «amoveatur altare quod est super fornibus»⁵². Il termine 'coro' qui usato dal religioso potrebbe indicare non tanto la struttura degli stalli lignei, quanto piuttosto l'area posta fra il tramezzo e il presbiterio; la scala sotto la quale era collocato l'armadio da rimuovere era evidentemente quella che dava accesso al piano praticabile del podio. Si può ipotizzare che in vista del suo smantellamento tutti gli elementi ad esso collegati dovessero essere recuperati e riposizionati, compreso l'armadio citato che probabilmente conteneva testi liturgici. Con una risistemazione di questo tipo è perfettamente coerente anche l'altra disposizione prescritta nel corso della stessa visita, volta alla rimozione dell'altare allora «super fornibus»; pare, quindi, che sul podio fosse stato collocato un altare – assetto testimoniato anche in altri casi nel territorio⁵³ –, probabilmente eretto in epoca successiva rispetto alla visita di Pietro Barozzi, che in vista della demolizione della struttura doveva essere rimosso. Nella stessa visita si cita inoltre, e per la prima volta, un «pulpitum, ex lapide, pulchrum cum gradibus lapideis»⁵⁴; simili elementi venivano spesso innalzati in concomitanza con l'abbattimento dei tramezzi, quando i religiosi, rimasti privi di palchi dai quali affacciarsi per le prediche, necessitavano di nuove strutture per rivolgersi al pubblico dei fedeli. Si citano inoltre i sette altari visti anche da Barozzi, completi questa volta di intitolazione, ma non si specifica la loro esatta ubicazione in chiesa. I lavori di adattamento devono essere proseguiti per un certo periodo; nella visita vescovile del 1582 fra le varie disposizioni dettate dal vescovo si ordina anche che

«parietes totius ecclesiae, etiam ubi sunt picture, sive in cappelle sive extra dealbentur»⁵⁵. Si è motivata spesso questa scelta come misura igienica presa in conseguenza ad un'epidemia di peste⁵⁶, anche se in realtà non pare esservi stato nessun fenomeno di questo tipo in quegli anni; l'ultima, gravissima, epidemia si era infatti verificata nel 1575-1577⁵⁷, e pertanto una tale misura cautelativa non avrebbe avuto senso a distanza di tanti anni. Il motivo che portò alla decisione di imbiancare le pareti della chiesa, e di ricoprire quindi anche tutte le pitture, deve essere stato di altra natura. Spesso, dopo i lavori di rimozione dei tramezzi, si procedeva alla ritinteggiatura delle pareti interne con uno strato di intonaco, evidentemente per eliminare i segni lasciati sulle pareti stesse dalle barriere demolite, e per donare all'edificio una nuova patina unitaria e conforme in tutti i suoi settori⁵⁸. Si può pertanto ipotizzare che anche nel caso di Monselice l'intonacatura delle pareti rispondesse alle stesse esigenze.

Completate tali risistemazioni propedeutiche all'abbattimento del podio, e preparatorie alla nuova organizzazione degli spazi, si procedette alla demolizione della barriera portata a termine – come già detto – entro il 1582. Un sicuro indizio in tal senso è il cambiamento nella disposizione degli altari rispetto all'assetto descritto da Barozzi. Nella visita vescovile del 1582, infatti, si citano gli altari completi finalmente di intitolazione e di precisa ubicazione: l'altare della Pietà, che «adheret parieti septentrionali», mentre l'altare di S. Antonio si trovava «in angulo ecclesiae» all'interno di una cappella «testudinata», che va riconosciuta in quella posta all'angolo fra la parete settentrionale e la facciata già citata da Barozzi; «contra», cioè sulla parete di fronte, erano collocati quelli della Beata Vergine Maria e di Santa Caterina, retto dall'omonima confraternita⁵⁹. È evidente che i due altari addossati un tempo al podio erano già stati ricollocati sulle pareti laterali della chiesa, pratica diffusa in riassetamenti di questo tipo⁶⁰. Se è sicuro che sul podio fosse in origine collocato l'altare della Pietà, non è chiaro quale dei due citati sulla parete sud, intitolati alla Beata Vergine Maria e a Santa Caterina, condividesse la medesima posizione. Ritengo plausibile che ad essere un tempo collocato sul podio fosse l'altare della Beata Vergine Maria, come sembra deducibile

da una prescrizione contenuta nella visita del 1571, quando il tramezzo era ancora in essere; in tale occasione, infatti, il vescovo ordina «reparetur fragmenta circa sepulturas»⁶¹, poste accanto a questo altare. Sebbene in tale occasione non se ne specifichi meglio l'ubicazione, è noto che molto spesso le sepolture erano collocate nei pressi della barriera costituita dai tramezzi, in modo che, pur situandosi all'interno della porzione laica della chiesa, fossero il più possibile vicine alla più sacra area orientale. Il fatto che si trovassero alcune lapidi accanto all'altare della Beata Vergine Maria, potrebbe quindi costituire un'indiretta conferma del fatto che questo fosse addossato al tramezzo. I sepolcri un tempo esistenti nella pieve dovevano essere molto numerosi, sebbene allo stato attuale ne sopravviva uno solo⁶², oggi ricollocato davanti alla porta in facciata, sotto il protiro che a questa dà accesso⁶³; alcuni, per l'epoca che ci interessa, sono citati dal Salamonio⁶⁴. In seguito all'abbattimento del tramezzo, l'altare deve essere stato spostato sulla parete meridionale della chiesa. Notevolmente significativa è anche un'altra indicazione fornita nel corso della visita del 1571, e in riferimento al medesimo altare: il presule, infatti, ordina «reparetur pala»⁶⁵. Il fatto che il dipinto necessitasse di riparazioni fa pensare che fosse piuttosto antico, e si può quindi ipotizzare facesse parte del corredo dell'altare da un tempo relativamente lungo. Considerata l'intitolazione dello stesso è ammissibile che l'iconografia dell'opera prevedesse un'immagine della Vergine. Allo stato attuale nessuna delle opere collegabili alla pieve sembra compatibile con i dati in nostro possesso; tuttavia Ferretto, nel Settecento, citava una «Immagine di Maria Vergine dipinta sopra la tavola, opera di non imperito pittore», collocata «sopra l'altare ove è la Veneranda Custodia del SS. Sacramento, nell'alto chiusa da cristallo» che, come specifica lo stesso autore, «si venera»⁶⁶. L'opera citata da Ferretto non è più rintracciabile; sebbene non si possa escludere che vada riconosciuta nella tavola con la *Madonna dell'umiltà* oggi conservata presso il Museo Diocesano di Padova, verosimilmente in origine cimasa del polittico dipinto per l'altare maggiore della pieve da Antonio di Pietro da Verona nel 1421 e successivamente smembrato⁶⁷, è possibile che si tratti della pala un tempo sull'altare della

Beata Vergine Maria, andata perduta al pari di molte altre pitture presenti in chiesa pure citate da Ferretto e altre fonti. Se l'ipotesi proposta è corretta la breve nota di Ferretto costituirebbe un'interessante notizia riferibile ad un corredo dipinto relativo al tramezzo della pieve di Monselice.

L'esistenza, infatti, di un allestimento pittorico specifico del podio, o ad esso in qualche modo collegato, è suggerita dalla prassi dell'epoca; studi recenti hanno chiarito le modalità con cui la presenza di un tramezzo poteva influenzare la disposizione e la tipologia delle pitture esistenti nell'edificio, non solo perchè spesso il tramezzo stesso era dotato di una sorta di apparato pittorico tipico⁶⁸, ma anche perchè la sua presenza condizionava l'organizzazione degli altri impianti dipinti sulla muratura⁶⁹. Il fatto che il vescovo Barozzi descriva la parete del tramezzo come laterizia farebbe pensare che questa fosse a vista, non coperta da intonaco e pitture, e che per questo ne fosse chiaramente visibile il materiale costituente. Tuttavia va ricordato che il vescovo non si sofferma nemmeno a descrivere le pitture che all'epoca sappiamo per certo esistenti in chiesa, e d'altronde la sua visita alla pieve si prefiggeva lo scopo di verificare stato e condotta del clero, non quello di redigere l'inventario delle opere artistiche lì presenti⁷⁰. Diverse fonti ricordano l'esistenza di numerose pitture in chiesa; Cocchi informa che «nel 1619 si biancarono i muri dipinti con immagini dei Lanzi ed Anabaichi» e che in un restauro del 1851 «nel scorzare dei muri si rinvenne nella parte del muro vicino alla finestra l'immagine di un crocifisso [...] ed altre immagini de Santi per cui si rileva esser stata quella facciata dipinta a fresco prima delle riparazioni dal 1619 al 1631»⁷¹, come conferma anche Celso Carturan – non è chiaro se sulla base della notizia fornita da Cocchi o su una fonte alternativa – che ricorda che «nel restauro del 1851, scrostandosi il muro, si rinvenne una bella immagine di Crocifisso circondato da Angeli, che il pennello del poco glorioso imbianchino, guidato da antiestetici preposti, tornò a coprire»; purtroppo l'autore non precisa il punto esatto in cui le pitture erano visibili⁷². Manetti si limita a ricordare laconicamente che «un tempo era dipinta a fresco»⁷³; poco aggiunge Sartori, dicendo che «nel 1535

era affrescata e aveva un orologio»⁷⁴. Ferretto, infine, ricorda che «avanti il nuovo restauro era tutta dipinta a fresco»⁷⁵. E non si dovrà dimenticare la citata prescrizione vescovile del 1582, quando si ordinava lo scialbo di tutte le pitture allora presenti in chiesa, interne o esterne alle cappelle. Salamonio cita una non meglio specificata immagine raffigurante *santa Giustina*, sotto la quale era collocata un'iscrizione datata 1492 che recitava «Virgo decus Patavi, nostri fidissima templi / Custos, te placida vigeat alma parens; / Per te etenim Divos supplex venerata quotannis / Accumbet mensis, sidereo quorum Polo. / MCCCCXCII»⁷⁶. In chiesa esiste ancora oggi una *santa Giustina*, opera scultorea, che tuttavia difficilmente può essere identificata con l'effigie citata da Salamonio; la statua infatti, oggi collocata sulla parete destra del presbiterio, era in origine posta sopra il protiro in facciata, come attestano un disegno cinquecentesco⁷⁷ e una foto conservata presso l'archivio privato della famiglia Forlati⁷⁸. L'immagine della santa era ancora visibile nel 1815, quando Ferretto la citò puntualmente nelle sue *Memorie*.

Alle fonti più o meno dirette ora viste va aggiunto un documento di notevole importanza, che ancora una volta attesta la sicura presenza in chiesa di numerose ed elaborate pitture: il 25 marzo 1411 il pittore Antonio di Pietro da Verona dichiarava di aver percepito il compenso pattuito per il lavoro svolto «in pingendo capellas III factas in ecclesia plebis»⁷⁹, finanziate dal lascito testamentario del medico Jacopo Savacca. L'artista pare aver stretto un importante e duraturo sodalizio con la pieve di Monselice e le personalità ad essa legate, tanto che per la stessa chiesa dipingerà nel 1421 «unam anchonam magnam et novam de lignamine ab altari»⁸⁰. La critica ha riconosciuto nell'*anchona magna* citata nel documento di commissione la già nominata tavola con la *Madonna dell'umiltà*, conservata ora presso il Museo Diocesano di Padova⁸¹, o il polittico con *santa Giustina e santi* sull'altare maggiore della chiesa⁸². Andrea De Marchi⁸³ propone una ricostruzione innovativa, ipotizzando che le due opere facessero parte in origine di un unico complesso smembrato in epoca successiva, con la *Madonna dell'umiltà* posta nel registro superiore in corrispondenza della tavola centrale con *santa Giustina*.

Una simile ipotesi sarebbe suffragata dalla compatibilità delle misure delle tavole, e da una serie di caratteristiche stilistiche comuni ai dipinti, che assicurano che l'esecuzione spetti alla medesima mano⁸⁴. Proprio sulla base di quest'opera lo studioso ha ricostruito un significativo ed eterogeneo catalogo assegnabile alla stessa mano, o bottega, attiva a Padova nei decenni iniziali del Quattrocento⁸⁵; e forse già alla fine del Trecento, giusta l'ipotesi cronologica relativa ad alcune delle miniature attribuitegli⁸⁶, e una breve nota fornita da Moschini – finora, a quanto mi risulta, sfuggita alla critica –, che in un fitto elenco di «pittori foresti senza opere» attivi a Padova, ricorda anche «1393 Antonio da Verona del quondam Pietro, il qual nome eziandio in qualche libro del 1398 si riscontra»⁸⁷. Delle tre cappelle affrescate dall'artista, che dai documenti risulterebbe essere «nepos quondam Alticherii de Verona», nipote di Altichiero⁸⁸, non sopravvive alcuna traccia ed è difficile capire dove si situassero. Va notata la singolarità di una commissione di questo tipo, che anziché, come di consueto, indirizzare interessi e finanze verso la cappella di famiglia, si rivolgeva a ben tre ambienti diversi. Che in chiesa potesse esistere una cappella privata della famiglia Savacca, a cui apparteneva il finanziatore dell'impresa, è suggerito dal fatto che si conoscono almeno due sepolture di membri della famiglia all'interno della pieve: nella visita vescovile del 1536 si ricorda che «in dicta plebe sepultus [...] est doctor dominus magister Jacobus Savacca»⁸⁹, da identificare molto probabilmente con lo stesso committente delle pitture; il vescovo, purtroppo, non specifica la sede esatta del sepolcro. Salamonio cita inoltre la lapide, datata 1397, di tale Bartolomeo Savacca, a sua volta medico, e probabile parente di Jacopo, corredata dall'iscrizione «Hic iacet vir probus, decens, et expertus Magister Bartholomaeus de Savacis de Monselice Medicus»⁹⁰. Non viene invece precisata l'ubicazione della lapide, né Salamonio fa riferimento ad alcun altare o cappella a cui questa potesse in qualche modo essere collegata. La mancata contestualizzazione della lastra non è priva di importanza, e potrebbe indicare che all'epoca questa fosse già stata spostata dalla originaria ubicazione e che allo storico sfuggisse completamente il legame con la sede di provenienza.

Va notato infatti come Salamonio citi e contestualizzi precisamente l'unica lapide che all'epoca si trovava ancora nella sua sede primitiva, quella di Filippo Jacopo Bruschi, collocata all'interno della cappella di famiglia, corrispondente alla cappella absidale destra⁹¹; e la stessa precisione si riscontra anche nelle descrizioni dei numerosi altri edifici da lui stesso visti e commentati. Varrebbe quindi la pena di chiedersi se la commissione ad Antonio di Pietro da Verona non facesse riferimento ad ambienti legati al tramezzo, privilegiato luogo di sepoltura, e che non a caso formava con la sua triplice ripartizione tre cappelle⁹². Con la demolizione del podio, sarebbe andato distrutto anche l'apparato decorativo della muratura che lo costituiva. Non è forse un caso, allora, che nella visita vescovile del 1536 si ricordino ancora alcune «commissarie» volute da Jacopo Savacca⁹³, e che nessun riferimento alla questione compaia più nei documenti successivi. Rimarrebbe da spiegare la scelta di destinare il lascito testamentario ad ambienti di fatto spettanti alla porzione femminile della chiesa, cui comunque potevano ovviamente avere accesso anche gli uomini. La zona occidentale della chiesa doveva del resto essere frequentata e attiva, e proprio lì si riuniva ad esempio la già ricordata Confraternita di Santa Caterina, sull'altare intitolato alla santa. L'assetto qui ipotizzato potrebbe spiegarsi con la particolare devozione del committente per i santi cui erano dedicati gli altari là ubicati, o la mancanza di spazi diversi; il tramezzo, inoltre, con i suoi tre metri di altezza e la triplice ripartizione del suo spazio interno, doveva essere una struttura imponente e di forte impatto visivo nella globale organizzazione della chiesa, che certo doveva risultare appetibile a potenziali finanziatori.

L'assenza di documentazione specifica non permette ulteriori verifiche a approfondimenti. Tuttavia, se le ipotesi proposte sono corrette, dovremmo immaginare una chiesa densa di apparati pittorici, tanto su tavola quanto ad affresco, legati in molti casi ad una vivace committenza locale. I noti manoscritti miniati della collegiata, che da anni hanno attirato l'attenzione della critica per la loro altissima qualità⁹⁴, costituirebbero quindi una luminosa, ma parziale, testimonianza dell'originale ricchezza della pieve di Santa Giustina.

APPENDICE

Die sabbati 17 octobris [1489].

[Visitatio] plebis Sancte Justine Montissilicis.

Reverendissimus dominus episcopus visitavit plebem archipresbiteralem Sancte Justine Montissilicis elegantem et pulchram, latam passus 9, longam, non computatis cubis, 18, altam usque ad contignationes 9, divisam pariete latericio pedum 10 in locum masculorum et feminarum et columnis duabus, testitudine superducta podium elegantem habentem, ad quod per schallas abiegnas, quae parieti septentrionali adherent, ascenditur et in quo sunt organa pulchra et bona usque adeo supra podii pavementum extantia, ut tota etiam prope positis in pavimento ecclesie stantibus percipi possint. A pavimento autem podii hinc atque inde columnelle cum bassibus et capitellis erecte pro pariete sunt. Sub hoc podio, in parte feminarum, altaria hinc atque inde singula sunt parieti divisionis adherentia et orientem spectantia. In parte autem masculorum est chorus ita edificatus ut quaquaversus circuiiri queat et in eo sedilia multa, non solum sacerdotum, quia residentiam facere possint, sed etiam laicorum complurium. Habet in oriente cubas tres, media quarum est longa, lata et alta usque ad inicia testudinis pedes 16, et habent idem omnes altaria singula consecrata et fenestras, media duas extremeque singulas. In orientali pariete apertas habent et speculis vitreis elegantissime circumclusas. Ubi autem parieti septentrionali occidentalis coniungitur, habet aliam cubam et in ea altare unum consecratum, quod corrumpit symetriad. Nam neque ex aduerso eius cuba est ulla: cubam autem intelligo testitudinem quae intra atrium ecclesie ex aliis partibus parieti ex una vero columne uni insistit et si haberet latitudinem multo magis corrumperet; et altare quidem hoc versum est ad septentrionem et parieti septentrionali adheret. Ex aduerso vero est altare aliud adherens parieti australi et austrum spectans, sed non copertum testudine. In huius ecclesie pariete australi est ostium unum in parte masculorum et fenestre 9, longe ac lucide, similes et suis in locis dispositę. In septentrionali vero ostium aliud in parte feminarum et fenestres quae magis ad occidentem vergunt. In occidentali autem ostium unum maius et fenestre 2 atque oculus diametri pedum 4, altius positus unus. Tectum eius bipartitum trabibus laricis laqueatis, qui foramen quodam excipiuntur a trabibus aliis erectis ad perpendicularum, substentatum. Sunt autem trabes he perforatę laminis ferreis ne scindi possint, circumdate et trabibus asseres laricis instrati sunt. Tectorium integrum est, pavementum summasseum. Habet in parte australi sacristiam perpulchram et campanile pulcherrimum ac domos aliquot archipresbiteri, canonicorum et mansionariorum sine ullo artificio edificatas, quarum pars ob canonicorum absentiam corruiit, quae omnes prospectum simul oppidi simul planicei ac montem pulcherrimum habent. Sed et omnes ferme domus quae sunt ab ea parte ecclesie usque ad subiectam viam, quamvis a laicis habitentur, aut canonicorum aut ecclesie sunt ita ut edificare volentibus spacia defutura non sint.

ACVP, *Visitaciones*, III, 1489, cc. 314v-315r.

NOTE

1. Si veda la trascrizione della visita pastorale nell'appendice documentaria.
2. P. Gios, *L'attività pastorale del Vescovo Pietro Barozzi a Padova (1487-1507)*, Fonti e ricerche di Storia Ecclesiastica Padovana VIII, Padova, Istituto per la Storia Ecclesiastica Padovana, 1977.
3. M. B. Hall, *The "Ponte" in S. Maria Novella: the Problem of the Rood Screen in Italy*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXVII, 1974, pp. 157-173; Eadem, *The "Tramezzo" in Santa Croce, Florence, Reconstructed*, in «Art Bulletin», LVI, 1974, pp. 207-215; G. Bresciani Alvarez, *Il cantiere dell'ospedale, del convento e chiesa di S. Francesco Grande in Padova. Note sulla scuola della Carità e l'oratorio di Santa Margherita*, in *Il complesso di San Francesco Grande in Padova. Storia e arte*, a cura dell'Associazione Culturale Francescana di Padova, Padova, Signum, 1983, pp. 59-107; M. Merotto Ghedini, *La chiesa di Sant'Agostino in Padova. Storia e ricostruzione di un monumento scomparso*, prefazione di G. Lorenzoni, Padova, ITI, 1995, pp. 60-63; G. Lorenzoni, *Per una possibile conclusione, con particolare riferimento ai pontili*, in G. Lorenzoni, G. Valenzano, *Il Duomo di Modena e la Basilica di San Zeno*, Verona, Banca Popolare di Verona, Banco di S. Geminiano e S. Prospero, 2000, pp. 236-270; J. E. Jung, *Beyond the Barryer: The Unifying Role of the Choir Screen in Gothic Churches*, in «Art Bulletin», LXXXII, 2000, 4, pp. 622-657; M. Merotto Ghedini, *Il tramezzo della chiesa dei santi Giovanni e Paolo a Venezia*, in *De lapidibus sententiae: scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, a cura di T. Franco, G. Valenzano, Padova, Il Poligrafo, 2002, pp. 257-262; C. G. Gilardi, "Ecclesia laicorum" e "ecclesia fratrum". Luoghi e oggetti per il culto e la predicazione secondo l'"ecclesiasticum officium" dei frati Predicatori, in *Aux origines de la liturgie dominicaine: le manuscrit Santa Sabina XIV L 1*, a cura di L. E. Boyle, P. M. Gy, École française de Rome, Paris, CNRS éditions, 2004, pp. 379-443; G. Lorenzoni, G. Valenzano, *Pontile, jubé, tramezzo: alcune riflessioni sul tramezzo di Santa Corona a Vicenza*, in *Immagine e ideologia: studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, a cura di A. Calzona, Milano, Electa, 2007, pp. 313-317; G. Valenzano, *La suddivisione dello spazio nelle chiese mendicanti: sulle tracce dei tramezzi delle Venezie*, in *Arredi liturgici e architettura*, a cura di A. C. Quintavalle, Milano, Mondadori Electa, 2007, pp. 99-114.
4. P. I. Müller, *Frauen rechts, Männer links. Historische Platzverteilung in der Kirche*, in «Schweizerisches Archiv für Volkskunde», LVII, 1961, pp. 65-81; C. Frugoni, *L'immagine del predicatore nell'iconografia medioevale (secc. XIII-XIV)*, in «Medioevo e Rinascimento», III, 1989, pp. 287-299; M. Aston, *Segregation in church*, in *Women in the church: papers read at the 1989 Summer Meeting and the 1990 Winter Meeting of the Ecclesiastical history Society*, edited by W. J. Sheils, D. Wood, Oxford, Blackwell, 1990, pp. 237-295; A. Randolph, *Regarding Women in Sacred Space*, in *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, edited by G. A. Johnson, S. F. Matthews Grieco, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 17-41.
5. Secondo Guglielmo Durando, la tradizione sarebbe stata già in uso presso gli ebrei al tempo dell'infanzia di Gesù, che, bambino, un giorno si era perso perchè ciascuno dei genitori, recatisi al tempio a pregare ma in zone separate, pensava che il Figlio fosse con l'altro. *Guillelmi Duranti Rationale divinatorum officiorum* liber I et III, direzione scientifica a

cura di S. Della Torre, M. Marinelli, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2001, cap. I, 46, p. 28. Simile situazione è testimoniata anche da Sicardo da Cremona, che ricorda: «In ecclesiis viri cum mulieribus orant, ita quod mulieres secundum consuetudines quorundam sint in parte aquilonari, sicut viri in australi [...] secundum alios, viri in parte anteriori, mulieres in posteriori». E. Cattaneo, *La partecipazione dei laici alla liturgia*, in *I laici nella «Societas christiana» dei secoli XI e XII*, Atti della terza settimana internazionale di studio (Mendola, 21 – 27 agosto 1965) a cura di G. Lazzati, C. D. Fonseca, Milano, Vita e pensiero, 1968, pp. 396-423, in particolare p. 415. Per il padovano disponiamo di una serie di fonti autorevoli e dettagliate; si veda, ad esempio, il testamento di Gislardo del fu Lorenzo, cappellano della cattedrale di Padova, stilato il 21 giugno 1348, in cui, fra le varie cose, ordinava che nel mezzo della chiesa di Brusegana venisse innalzata una parete «que dividat viros a mulieribus»; T. Franco, *Sul “muriccio” nella chiesa di Sant’Andrea di Sommacampagna “per il quale restavan divisi gli uomini dalle donne”*, in «Hortus artium medievalium», 14, 2008, pp. 181-192, in particolare p. 183.

6. Gli atti capitolari stabilivano l’obbligo della presenza, all’interno delle chiese dell’ordine, di una barriera in muratura che mantenesse separati, anche visivamente, i frati dai fedeli. *Acta capitulorum generalium Ordinis Praedicatorum*. (1220-1303), in *Monumenta Ordinis Praedicatorum Historica*, III, Roma, Istituto Storico Domenicano, 1898, p. 47.

7. È lo stesso Guglielmo a spiegare il motivo, fin troppo ovvio, di una simile divisione, poiché «viri et mulieres si proprius accesserint ad libidinem accenduntur; unde cum ibi peccata deflere debeamus, necesse est tunc eorum fomenta et delectationes carnales vitari»; *Guillelmi Duranti Rationale* cap. I, 48, p. 30.

8. Esisteva una ricca serie di simbologie associate alla chiesa in quanto edificio, in base alle quali i liturgisti medievali avevano elaborato un sistema di mistiche corrispondenze che si prestavano ad essere illustrate in termini architettonici. La chiesa era considerata riflesso materiale della *ecclesia spiritualis*, e veniva talvolta interpretata in mistica analogia con la Gerusalemme Celeste. Un’ulteriore simbologia era quella che paragonava l’edificio al corpo umano, e di conseguenza a quello di Cristo. Un altro criterio di gerarchizzazione degli spazi si basava sui punti cardinali; per questo si veda più avanti, a nota 9. J. Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters: mit Berücksichtigung von Honorius Augustodunensis, Sicardus und Durandus*, Münster, Mehren und Hobbeling, 1964, pp. 92-93; A. Rovetta, *Gerusalemme celeste*, in *Enciclopedia dell’arte medievale*, a cura di A. M. Romanini, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1995, vol. VI, pp. 584-587; B. Rabani Mauri, *Opera Omnia*, in *Patrologia Latina*, a cura di J. P. Migne, Turnhout, Brepols, 1969, vol. CX, coll. 73-74; M. Aston, *Segregation in church*; A. Randolph, *Regarding Women*, p. 28; M. Bacci, *L’effigie sacra e il suo spettatore*, in *Arte e storia nel Medioevo. III. Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, a cura di E. Castelnovo, G. Sergi, Torino, Einaudi, 2004, pp. 199-252, in particolare p. 252; C. Carozzi, *Dalla Gerusalemme celeste alla chiesa: testo, immagini, simboli, ivi*, pp. 145-166.

9. In questo caso il criterio simbolico alla base della divisione era differente, e si fondava sulle diverse simbologie associate ai punti cardinali. In particolare si individuava come meno sacra la zona settentrionale, per il significato negativo che si attribuiva al nord, anche in virtù del fatto che, in una chiesa orientata, quel lato corrispondeva al sinistro. La destra,

inoltre, era considerata la parte più nobile della chiesa anche sulla base del Salmo 109, I, che recita «sede a dextris meis», e sul passo di Matteo (25, 33 e seguenti) relativo alla descrizione del Giudizio Universale. J. Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes*, pp. 92-93; M. Aston, *Segregation in church*; A. Randolph, *Regarding Women*, p. 28; M. Bacci, *L'effigie sacra e il suo spettatore*, p. 252.

10. Carlo Borromeo, in una lettera del 1579, ricordava che «si è poi giudicato che per maggior decoro delle chiese et per comodità di ascoltare gli uffici divini, massime perchè le donne, come gli uomini, possano vedere le messe che si celebrano sull'altare grande, sia più expediente di tramezzarle per lungo, il che medesimamente è eseguito da tanto tempo fa»; T. Franco, *Sul "muricciolo" nella chiesa di Sant'Andrea*, p. 191, nota 70.

11. Si vedano in particolare alcune testimonianze iconografiche, quali una tavola di Sano di Pietro, che raffigura una *Predica di san Bernardino in Piazza del Campo a Siena*, conservata al Museo dell'Opera del Duomo della città e ascrivibile al 1448: i cittadini sono divisi in base al sesso da una tenda, donne a sinistra e uomini a destra, ma si tiene presente anche la classe sociale di appartenenza, poiché infatti ai cittadini più ragguardevoli è riservata una tribuna a parte, coperta da un drappo. La situazione all'interno di un edificio sacro è invece visibile in una xilografia relativa ad un'edizione del 1495 del *Compendio di Revelatione* di Savonarola, che mostra un predicatore all'interno del Duomo fiorentino; una tenda fissata alla base del pulpito divide la folla. La cosa interessante è che è visibile una seconda tela sul fondo, che racchiude il gruppo femminile da entrambe le parti. C. Frugoni, *L'immagine del predicatore*, p. 289; A. Randolph, *Regarding Women*, p. 21; A. De Marchi, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, Opera della Metropolitana, Pinacoteca Nazionale, 26 marzo-11 luglio 2010), a cura di M. Seidel, Milano, Motta, 2010, n. 38, pp. 280-283.

12. In un'altra tavola di Sano di Pietro, raffigurante la *Predica di san Bernardino in Piazza S. Francesco*, il pubblico femminile occupa il lato destro, contrariamente a quanto raffigurato nel dipinto già citato; l'artista rappresenta i fedeli assorti e attenti alle parole del predicatore, un atteggiamento consono alle severe prescrizioni dell'epoca. Già Josef Sauer faceva notare che «Der Standpunkt, von dem aus diese Bezeichnungen (links und rechts) gelten, ist nicht immer derselbe, infolgedessen die Ausdeutung auch nicht immer die gleiche. Auch sonst herrscht in der alten wie mittelalterlichen Zeit recht schlimmer Wirrwar hierüber, so dass man geneigt sein könnte, einer tieferen Auffassung von rechts und links nicht viel Wert beizulegen». Motivo di confusione nella disposizione di uomini e donne era dato anche dall'orientamento della chiesa, se cioè l'abside fosse rivolta a est o a ovest, e dalla posizione tenuta dal celebrante, rivolto ai fedeli o all'altare; in questi casi la concezione di destra e sinistra poteva mutare, poiché, molto banalmente, dipendeva dal punto di vista da cui si guardava. J. Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes*; P. I. Müller, *Frauen rechts, Männer links*, p. 72; A. De Marchi, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello*.

13. M. B. Hall, *The Tramezzo in the Italian Renaissance, Revisited*, in *Thresholds of the Sacred. Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*, edited by S. E. J. Gerstel, Washington, Harvard University Press, 2006, pp. 215-232, in particolare p. 219.

14. Si veda il recente saggio di Tiziana Franco, con bibliografia precedente: T. Franco, *Sul "muricciolo" nella chiesa di Sant'Andrea*.

15. Andranno ricordate la chiesa di Santa Maria Assunta di Casale di Scodosia, quella dei Santi Giustina e Urbano di Calaone, e le cinque chiese di Piove di Sacco, visitate dal vescovo Barozzi fra il 20 e il 25 settembre 1489. P. Pinton, *Codice diplomatico saccense. Raccolta di statuti, diplomi ed altri documenti e registi*, Roma, Tipografia delle terme diocleziane di G. Balbi, 1894, pp. 224-227; P. Gios, *L'attività pastorale*, p. 23; G. Giacomelli, *Le antiche chiese della Scodosia di Montagnana*, Montagnana, Circolo Filatelico Numismatico, 1984, pp. 106-108.

16. Il piede padovano misurava m 0.357; R. E. Zupko, *Italian weights and measures from the Middle Ages to the nineteenth century*, Philadelphia, American Philosophical Society, 1981, p. 196.

17. Nella relazione di visita alla chiesa di San Francesco a Montagnana, il vescovo Barozzi ricorda che questa era divisa «pariete latericio pedum 12, super quo extructus est paries aliu assericius pedum 3». G. Giacomelli, *Le antiche chiese*, p. 123.

18. Alcuni momenti del rito erano considerati di particolare importanza e gli officianti mettevano in atto una serie di azioni per enfatizzarne l'impatto simbolico ed emotivo sui fedeli; il più rilevante era la consacrazione e l'elevazione dell'Ostia, soprattutto dopo che il IV Concilio Lateranense aveva ribadito come durante tale rito avvenisse realmente il miracolo della Transustanziazione. La sacralità dell'evento miracoloso richiedeva una serie di misure volte a marcare la solennità, e per questo si riteneva necessario non soltanto che i laici non prendessero visione di ciò che avveniva durante il rituale, ma addirittura che nemmeno gli altri religiosi guardassero direttamente l'officiante che, durante l'eucarestia, si trovava in mistica unione con Cristo. E. Cattaneo, *La partecipazione dei laici*; M. B. Hall, *The Italian Rood Screen: some Implications for Liturgy and Function*, in *Essays presented to Myron P. Gilmore*, Vol. 2, edited by S. Bertelli, G. Ramakus, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1978, pp. 213-218; M. Bacci, *Lo spazio dell'anima. Vita di una chiesa medievale*, Roma, GLF Editori Laterza, 2005, p. 130.

19. Secondo alcuni studiosi la presenza di porte e aperture nei tramezzi costituiva un elemento di forte impatto simbolico, che contribuiva a connotare la struttura più come un diaframma che come una barriera vera e propria. Va detto, inoltre, che alle porte era assegnato un significato di straordinaria importanza, come simbologia cristologica; spetta, ancora una volta, a Guglielmo Durando l'aver dato un'esauriente spiegazione dei diversi e profondi significati associati alle porte nell'edificio sacro. *Guillelmi Duranti Rationale*, I-26, p. 20; J. E. Jung, *Seeing Through Screens: the Gothic Choir Enclosure as Frame*, in *Thresholds of the sacred*, pp. 185-213, in particolare pp. 196-197.

20. La prassi di addossare delle scale, probabilmente fisse, alle pareti delle chiese deve essere stata piuttosto diffusa; lo stesso Barozzi ne fa menzione in almeno un altro caso, la chiesa di San Fidenzio a Megliadino, dotata di una «schalla in medio posita» nei pressi del tramezzo; G. Giacomelli, *Le antiche chiese*, p. 119.

21. J. E. Jung, *Seeing Through Screens*, p. 185. Talvolta lo spazio creato dal tramezzo poteva essere utilizzato anche in occasione di messe in scene liturgiche più complicate, e addirittura come vero e proprio palcoscenico per elaborate sacre rappresentazioni; M. B. Hall,

The Tramezzo in the Italian Renaissance, pp. 222-224.

22. La presenza di un organo sul piano praticabile dei tramezzi è documentata in numerosi casi, ad esempio a Santa Maria Novella e in Santa Croce a Firenze; M. B. Hall, *The "Ponte" in S. Maria Novella*; Eadem, *The "Tramezzo" in S. Croce, Florence, and Domenico Veneziano's Fresco*, in «Burlington Magazine», CXII, 1970, 813, pp. 797-799. Per il padovano si segnala il caso della chiesa di Sant'Agostino; M. Merotto Ghedini, *La chiesa di Sant'Agostino*, pp. 60-63.

23. Barozzi cita sistemi simili in diversi casi; ad esempio, in riferimento alla chiesa di San Fidenzio a Megliadino, dice che «columnae lapideae cum bassibus et capitellis» cingevano il podio; G. Giacomelli, *Le antiche chiese*, p. 119.

24. Come si chiarirà più avanti infatti, tale funzione verrà svolta dal pulpito solo in un momento successivo all'abbattimento del tramezzo.

25. Sono profondamente grata alla famiglia Forlati, in particolare nella persona di Laura Picchio Forlati, per avermi messo a disposizione le foto fatte eseguire dal Soprintendente nel corso dei restauri alla pieve di Santa Giustina, conservate presso l'archivio privato della famiglia a Sommacampagna, e per avermi inoltre concesso di riprodurle ed inserirle nella mia tesi di laurea e nel presente articolo. Ci tengo inoltre a ringraziare la dottoressa Annalisa Bristot, della Soprintendenza per i Beni Architettonici, per il Paesaggio e per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico di Venezia e Laguna, per avermi messo a disposizione le relazioni dei restauri diretti da Ferdinando Forlati, conservate presso l'Archivio Storico della Soprintendenza.

26. Sulla lunga attività dell'architetto restauratore si veda soprattutto M. Cascone, L. Franceschini, *Ferdinando Forlati (1882-1975). L'opera, il pensiero e il metodo all'interno del dibattito sulle tematiche del "restauro dei monumenti" in Italia*, Tesi di laurea discussa presso l'Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Architettura, a.a. 1996-97, relatore prof. P. Brandinelli, correlatore prof. C. G. Tampone.

27. Celso Carturan ricorda che nel 1927 «furono levati gli stalli dei canonici e scoperti bellissimo affreschi, Scuola di Giotto, raffiguranti sei Madonne, Santa Caterina e Santa Lucia»; C. Carturan, *Memorie di Storia monselicene: dall'unificazione alla seconda guerra mondiale*, a cura di F. Rossetto, Monselice, Assessorato alla cultura, 1990, p. 21. Se ne trova notizia anche nelle pagine del bollettino parrocchiale «La Rocca», in cui si citano «pitture di qualche pregio» rinvenute in seguito alla rimozione degli stalli del coro e si garantisce che «gli affreschi, accertato che sono della scuola di Giotto, verranno assicurati ed accomodati in quelle parti che mancano»; «La Rocca», 1/9/1927, anno V, n. 9, p. 33, e 1/11/1927, anno V, n. 11, p. 43.

28. Il primo riquadro, con una *Vergine in trono col Bambino*, è a mio avviso il più antico della serie, nonché quello di livello più alto: pur nello stato rovinoso della pellicola pittorica è possibile intuire l'elevata qualità originale nella resa degli incarnati rosati a successive sovrapposizioni di sottili strati di diverse sfumature, le vesti cangianti e sapientemente modulate, il volto espressivo del bambino. In un recente intervento sulle pitture Enrica Cozzi ipotizzava una loro datazione all'ultimo trentennio circa del XIV secolo; mi sembra invece che la cronologia, per quanto riguarda questo riquadro, vada anticipata agli anni Trenta del secolo, come si evince dal confronto della pittura con altre del territorio datate appunto a

quel torno di tempo. In particolare si vedano i due riquadri affrescati in cappella Monigo, a San Nicolò di Treviso, entrambi raffiguranti una *Vergine col Bambino e santi*, opera di un pittore locale del 1330-1340 circa. Altrettanto convincenti mi sembrano i raffronti con gli affreschi, di anonimi artisti padovani, sulle pareti della chiesa di San Nicolò a Piove di Sacco. E. Cozzi, *Dal romanico al tardogotico: pittura arte suntuaria, miniatura*, in *Monselice. Storia, cultura e arte, di un centro "minore" del Veneto*, a cura di A. Rigon, Treviso, Canova, 1994, pp. 517-545; Eadem, *Pittura medioevale a Padova e nel territorio prima di Giotto*, in «Padova e il suo territorio», XI, 1998, pp. 38-43; Eadem, *Monselice*, in *La pittura nel Veneto. Le origini*, a cura di F. Flores D'Arcais, Milano, Electa, 2004, pp. 86-88. F. Flores D'Arcais, *Gli affreschi della chiesetta di S. Nicolò a Piove di Sacco*, in «Padova e la sua provincia», XIV, 1968, 2, pp. 11-19; G. Ericani, *Problemi di restauro e revisione critica degli affreschi di San Nicolò a Piove di Sacco*, in *Attorno a Giusto de' Menabuoi: aggiornamenti e studi sulla pittura a Padova nel Trecento*, Atti della giornata di studio (Padova, 18 dicembre 1990) a cura di A. M. Spiazzi, Treviso, Canova, 1990, pp. 63-74; R. Gibbs, *Treviso*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucco, Milano, Electa, 1992, pp. 178-246, in particolare p. 185; P. Tieto, *San Nicolò in Piove di Sacco. Storia, arte, religiosità*, Padova, Panda, 1996. Dei tre riquadri successivi, che concludono la parete, è difficile proporre considerazioni stilistiche e avanzare ipotesi cronologiche, dato lo stato estremamente lacunoso della superficie dipinta; pare comunque trattarsi di due *Vergini in trono col Bambino*, poste alle estremità, e di una santa o santo in piedi nel riquadro centrale. Sulla parete destra della cappella gli affreschi sono meno deteriorati, e sono visibili, anche se mutili, tutti i riquadri: trovano posto, partendo dal fondo, *santa Lucia* e *santa Caterina* a figura intera, e tre *Vergini in trono col Bambino*. Credo vadano individuati, in questa parete, tre interventi dovuti a maestranze diverse, come si evince da considerazioni in merito alla tecnica esecutiva, alla qualità e allo stile di tali pitture. In particolare, ritengo si possano riferire alla stessa mano, o bottega, le figure delle due sante in piedi e della Vergine in trono a queste contigua. Ad accomunare i tre riquadri sono caratteristiche stilistiche, tecniche ed iconografiche, che indicano chiaramente l'intervento di una medesima maestranza in occasione, penso, di un'unica commissione. Questi affreschi, di qualità un po' inferiore rispetto a quelli della parete opposta, devono essere posteriori; trovano riscontro stilistico e formale in opere del territorio databili agli anni Quaranta del XIV secolo anche per la presenza dei medesimi dettagli alla moda. Esiti piuttosto simili si riscontrano negli affreschi del Secondo Maestro di San Zeno, in particolare il *San Giorgio e la principessa* della chiesa veronese di San Zeno e il *Giudizio Universale* nella chiesa di Sant'Anastasia. Altri confronti convincenti mi pare si possano proporre con l'affresco, nella chiesa di San Zeno, con *Sant'Anna Metterza e santi* e *Madonna col Bambino e santi*, opera di un frescante veronese. Simili, anche in questo la veste ed in particolare il modo di arricciare il pannello sul gomito, nel lembo trattenuto con il braccio destro dalla Santa Lucia di Monselice e dalla Santa martire di Verona. E. Cozzi, *Verona*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, pp. 303-379, in particolare pp. 328-330 e 334-335; K. Schreiner, *Vergine, Madre, Regina. I volti di Maria nell'universo cristiano*, Roma, Donzelli, 1995, p. 90. Gli ultimi due riquadri della parete presentano due *Vergini in trono col Bambino* di qualità tecnica e stilistica notevolmente scaduta rispetto agli altri della serie, e ascrivibili a due interventi distinti, come indicano il tipo diverso di nimbi, nonché la differente tecnica ese-

cutiva.

29. R. Ponzin, *Istituzioni politiche e società a Monselice nella seconda metà del Cinquecento, con due appendici di registi e documenti inediti*, Tesi di Laurea discussa presso l'Università di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1982-83, relatore prof. A. Rigon, p. 3.

30. Archivio Storico della Soprintendenza per i Beni Architettonici, per il Paesaggio e per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico di Venezia e Laguna, Cartella A15.

31. Si veda la pianta pubblicata da Semenzato, e qui utilizzata per la realizzazione della fig. 6; C. Semenzato, *L'architettura religiosa medioevale nel territorio padovano*, in «Palladio», 13, 1963, p. 173-182, in particolare p. 177.

32. Si veda, ad esempio, il caso della chiesa di San Marco a Firenze nella pianta pubblicata da Donal Cooper; D. Cooper, *Franciscan choir enclosures and the function of double-sided altarpieces in pre-Tridentine Umbria*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 64, 2001 (2002), pp. 1-54, in particolare p. 48.

33. È probabile che l'entrata riservata agli uomini coincidesse con quella dei religiosi, collegata al cortile della canonica, tuttora esistente e agibile. La porta si apre in corrispondenza del punto in cui, sulla parete opposta, sorgeva la Cappella dell'Addolorata, e sarebbe quindi compatibile con l'ubicazione del podio.

34. Nelle relazioni dei restauri diretti da Ferdinando Forlati si ricorda il ritrovamento di alcuni resti sulla parete settentrionale della chiesa, che i restauratori riferiscono alla struttura della porta delle donne; tuttavia non è chiaro dove i resti fossero localizzati, né in cosa consistessero esattamente.

35. Pare che la zona fosse a tal punto frequentata da laici, che in alcuni casi era stato necessario spostare il coro nella cappella maggiore, perchè «non si può in esso [...] celebrar con devotone»; P. Modesti, *I cori nelle chiese veneziane e la visita apostolica del 1581. Il "barco" di Santa Maria della Carità*, in «Arte Veneta» 59, 2002, (2004), pp. 39-65, in particolare p. 41.

36. C. Tracy, *Stalli del coro*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, a cura di A. M. Romanini, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1995, vol. X, pp. 819-823.

37. Il Ferrazzi ricorda infatti che «finalmente il Sedile di mezzo assegnato all'Arciprete avesse il primo Luogo a dritta, e il Canonico più vecchio il primo a sinistra, come vediamo praticarsi l'Estate, quando si recita il Divino Uffizio al di fuori, anzi l'ordine stesso si osserva in Capitolo; e altrove, ponendosi il Canonico Seniore alla sinistra del Presidente, purchè non manchi alcuno de' Capitolari». M. A. Ferrazzi, *Osservazioni sopra l'Insigne Collegiata di Monselice*, ms, 1723, Padova, Biblioteca Civica (d'ora in poi BCPd), BP.757/IV, cc. 103-104.

38. Potrebbe trattarsi di una situazione simile a quella visibile nella tavola di Sano di Pietro citata a nota 11.

39. Il Sacro Concilio cui fa riferimento Ferrazzi è naturalmente quello tridentino, avviato nel 1545 e conclusosi, dopo numerose interruzioni, nel 1563.

40. In occasione della visita effettuata nel 1762 si ricorda: «in chorum instauratum novis sedilibus»; Padova, Archivio della Curia Vescovile (d'ora in poi ACVP), *Visitationes*, XCIV, 1762, cc. 128v-130r.

41. Che l'assetto attuale rispecchi quello originario è testimoniato dal fatto che lo stesso Barozzi faccia riferimento ad una situazione di questo tipo; le finestre originali, chiuse nel

Settecento e sostituite da aperture diverse per ubicazione e formato, furono riaperte nel corso del restauro novecentesco sulla base delle tracce lasciate sulla murature dalle originarie aperture.

42. L'adozione di un espediente simile è documentata nella chiesa fiorentina di Santa Maria Novella, in cui, nella zona un tempo riservata ai religiosi, il numero di finestre è doppio rispetto al restante corpo della chiesa. Marcia Hall, rifiutando quelle spiegazioni che vedevano in questo un arbitrario cambiamento progettuale in fase costruttiva, proponeva invece si trattasse di un originale ed ingegnoso espediente dovuto piuttosto a «the need for more light in the friar's choir for reading». M. B. Hall, *The "Ponte" in S. Maria*, p. 163.

43. Spesso, infatti, nei paesi nordici la struttura del coro aveva un'altezza maggiore rispetto ai paesi meridionali, proprio per proteggere i religiosi dal freddo e dalle correnti d'aria; J. E. Jung, *Beyond the Barryer*, p. 629.

44. Si veda più avanti, alle note 88-91.

45. La cappella fu distrutta nel corso dei restauri novecenteschi; se ne trova traccia nelle piante dell'edificio precedenti all'intervento.

46. ACVP, *Visitationes*, XVI, 1602, cc. 251r, 450r.

47. Secondo il Cocchi, che tuttavia non cita la fonte da cui apprende la notizia, le porte sarebbero state chiuse nel 1619; A. Cocchi, *Miscellanea di scritti per la storia di Monselice (1834-1850)*, ms., sec. XIX, BCPd, BP.1618/23, s. i. p.

48. ACVP, *Visitationes*, XI, 1587, cc. 25v-28v.

49. Il coro della chiesa cistercense di San Frediano in Castello a Firenze fu trasferito dietro l'altare nel 1489; già nel 1505, tuttavia, si ordinava che fossero quanto prima approntati dei tendaggi ai lati dell'altare affinché i religiosi non potessero essere visti e disturbati dai laici. Tale soluzione, comunque, non doveva aver dato i risultati sperati, dato che nel 1524, in controtendenza con quanto contemporaneamente avveniva nella maggior parte degli edifici ecclesiastici, si provvedeva ad erigere un tardivo tramezzo. M. B. Hall, *The Tramezzo in the Italian Renaissance*, pp. 231-232.

50. C. A. Isermeyer, *Il Vasari e il restauro delle chiese medievali*, in *Studi Vasariani*, Atti del convegno internazionale per il IV centenario della prima edizione delle "Vite" di Vasari (Firenze, Palazzo Strozzi, 16-19 settembre 1950), Firenze, Sansoni, 1952, pp. 229-236; G. Lorenzoni, *Per una possibile conclusione*.

51. C. Ceschi, *Chiese, conventi e monasteri: una rassegna del patrimonio artistico tra Settecento e Ottocento*, in *Monselice. Storia, cultura e arte*, pp. 565-593, in particolare p. 590, nota 31. Le pitture sulle ante dell'organo cinquecentesco sono descritte dal Bartoli, secondo cui lo strumento era adornato «colla SS. Annunziata [...] sullo stile di Pordenone», e dal Moschini, che cita cinque storie di Santa Giustina «dipinte sul parapetto dell'organo», che il Brandolese attribuisce poi a Domenico Campagnola; e dal Ferretto, che poteva ancora vedere «maestrevolmente rappresentato, in varj comparti, il martirio di S. Giustina [...] opere eccellenti di non conosciuto pittore». F. Bartoli, *Notizie sulle terre di Montagnana, Este, Monselice, Monteortone, Arquà. Miscellanea XI di scritti appartenenti alle belle arti*, ms., s.d., BCPd, BP.2537/IX, cc. 47-48; *Viaggio per l'antico territorio di Padova fatto da Giannantonio Moschini l'anno 1809 in traccia di monumenti utili alle persone di studio*, a cura di P. L. Fantelli, Padova, Ars Patavina, 1993, pp. 89-90; P. L. Fantelli, *Le cose più notabili riguardo*

alle belle arti che si trovano nel territorio di Padova, in «Padova e la sua provincia», XXVII, 1981, 4, pp. 22-26, in particolare pp. 22-23; G. Ferretto, *Memorie della terra di Monselice con Note Storico-Critiche Raccolte da Don Giacomo Ferretto*, MDCCCXVI, ms., 1815, Biblioteca Civica di Vicenza (d'ora in poi BCVi), ms. Cicogna 3589, s. i. p.

52. ACVP, *Visitationes*, VII, 1571, c. 162v.

53. La chiesa di San Francesco ad Udine, ad esempio, era dotata di un tramezzo con altare «super pergulo», la cui costruzione era stata finanziata da tale Ermanno di Udine con lascito testamentario del 27 ottobre 1336; G. Valenzano, *La suddivisione dello spazio nelle chiese mendicanti*, p. 113, nota 36.

54. ACVP, *Visitationes*, VII, 1571, c. 163r.

55. ACVP, *Visitationes*, X, 1582, c. 130r.

56. E. Antoniazzi Rossi, *Chiese e monasteri: per un approccio alla vita religiosa monselicene tra i secoli XV e XVI*, in *Venezia e Monselice nei secoli XV e XVI. Ipotesi per una ricerca*, a cura di R. Valandro, Monselice, Comune, 1985, pp. 101-143, in particolare p. 110.

57. L'epidemia era arrivata in Veneto probabilmente dal Trentino e dilagata lungo tutta la regione con sorprendente rapidità e virulenza, complice un'estate caldissima e torrida; il 25% della popolazione non era sopravvissuto; L. Piva, *Le pestilenze nel Veneto*, Camposampiero, Padova, Edizioni del Noce, 1991; P. Preto, *Le grandi pesti dell'età moderna: 1575-77 e 1630-31*, in *Venezia e la peste: 1348/1797*, Comune di Venezia, Assessorato alla Cultura e alle Belle Arti, Venezia, Marsilio, 1979, pp. 123-126.

58. C. A. Isermeyer, *Il Vasari e il restauro delle chiese medievali*, p. 233.

59. Nata nel 1300 su iniziativa di laici e chierici, pare non fosse particolarmente attiva. E. Antoniazzi Rossi, *Chiese e monasteri*, pp. 109-110.

60. C. A. Isermeyer, *Il Vasari e il restauro delle chiese medievali*, p. 233.

61. ACVP, *Visitationes*, VII, 1571, c. 162r.

62. Alle distruzioni e dispersioni sicuramente avvenute nel corso del secolo va sommata una ulteriore azione di questo tipo attuata nel 1913: nel dicembre di quell'anno, infatti, due lettere indirizzate dall'Ispettorato per i Monumenti e Scavi di Este al Soprintendente di Venezia testimoniano di una questione riguardante «soprusi» perpetrati dalla Fabbriceria del Duomo. L'Ispettore denuncia un fatto che giudicava molto grave, e cioè che alcune «lapidi esistenti nel pavimento e nella muraglia della chiesa» fossero state spostate senza che nessuno avesse accordato il permesso per una simile operazione; tale fatto aveva provocato le proteste, fra gli altri, degli eredi della famiglia Nani-Mocenigo, cui apparteneva una lapide collocata nel presbitero della chiesa. Archivio Storico della Soprintendenza per i Beni Architettonici, per il Paesaggio e per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico di Venezia e laguna, cartella A15.

63. La lapide, relativa probabilmente ad un cavaliere, stando alla foggia degli abiti indossati dal defunto, era chiaramente stesa a terra, come suggerisce lo stato di consunzione dovuto a frequenti calpestamenti.

64. All'interno della pieve esistevano sepolture di varia cronologia e tipologia, la più antica delle quali era datata 1334; si trattava, in massima parte, di sepolcri singoli, ma esistevano anche tombe di famiglia e veri e propri sarcofagi; *F. Jacobi Salamoni Agri Patavini Inscriptiones sacrae et profanae*, Patavii, ex Typographia Seminarii, 1696, p. 46.

65. ACVP, *Visitationes*, VII, 1571, c. 162r.

66. G. Ferretto, *Memorie della terra di Monselice*, s. i. p.

67. Per le questioni relative a quest'opera si veda più avanti nel testo, in particolare alle note 81-84. Va notato che l'opera era sicuramente già stata modificata all'epoca in cui Ferretto scrive, poiché l'autore cita in sagrestia il registro inferiore del polittico, di cui fornisce una sommaria ed imprecisa descrizione.

68. M. B. Hall, *The "Tramezzo" in S. Croce*, pp. 797-799; M. T. Ferrarini, in *Piero della Francesca e le corti italiane*, catalogo della mostra (Arezzo, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna, 31 marzo-22 luglio 2007) a cura di C. Bertelli, A. Paolucci, Milano, Skira, 2007, n. 10, p. 203; M. G. Balzarini, *Un gruppo di tavole con "Storie della Passione di Cristo" e i tramezzi francescani in Lombardia: osservazioni e ipotesi*, in *Fare storia dell'arte: studi offerti a Liana Castelfranchi*, a cura di M. G. Balzarini, R. Cassanelli, Milano, Jaca Book, 2000, pp. 83-91; *In medio ecclesiae: screens, crucifixes and shrines in the Franciscan church interior in Italy (c. 1230 - c. 1400)*, ed. by D. Cooper, Boston, The British Library Document Supply Centre, 2000, 2 voll.; K. Imesch, *Gli affreschi del tramezzo di Santa Maria delle Grazie a Bellinzona: comprensione dell'immagine e struttura narrativa al servizio dei Francescani*, in *Pittura medievale e rinascimentale nella Svizzera italiana*, a cura di E. Agustoni, R. Cardani Vergani, Lugano, Fidia Edizioni d'Arte, 2000, pp. 86-95; F. Mazzini, *Un problema di pittura lombarda, 1479: il tramezzo dell'Annunciata di Borno in Valle Camonica*, in *Arte lombarda del secondo millennio: saggi in onore di Gian Alberto Dell'Acqua*, a cura di F. Flores d'Arcais, M. Olivari, Milano, Motta, 2000, pp. 66-74; D. Cooper, *Franciscan choir enclosures and the function*; G. Mollisi, *Novità sul Tramezzo di Bellinzona: identificati i probabili autori dell'affresco del Tramezzo di Santa Maria delle Grazie a Bellinzona, fresco di restauro*, in «Arte & storia», 6, 2005, 25, pp. 104-111; D. Cooper, *Projecting presence: the monumental cross in the Italian church interior*, in *Presence: the inherence of the prototype within images and other objects*, edited by R. Maniera, R. Sheperd, Aldershot, Ashgate, 2006, pp. 47-69; T. Franco, *Appunti sulla decorazione dei tramezzi nelle chiese mendicanti: la chiesa dei Domenicani a Bolzano e di Santa Anastasia a Verona*, in *Arredi liturgici e architettura*, pp. 115-128; L. Carrer, *Il ciclo della "Passione" di S. Maria di Biliemme a Vercelli e i tramezzi francescani tra Piemonte e Lombardia*, in «Quaderni della Biblioteca del Convento Franciscano di Dongo», 20, 2009, 56, pp. 56-69.

69. A. De Marchi, *La prima decorazione della chiesa francescana*, in *I Santi Fermo e Rustico: un culto e una chiesa in Verona*, a cura di P. Golinelli, C. G. Brenzoni, Verona, Parrocchia di San Fermo Maggiore in Verona, 2004, pp. 199-219; Idem, *Due fregi misconosciuti e il problema del tramezzo in San Fermo Maggiore a Verona*, in *Arredi liturgici e architettura*, pp. 129-142; Idem, *Il "podiolus" e il "pergolum" di Santa Caterina a Treviso: cronologia e funzione delle pitture murali in rapporto allo sviluppo della fabbrica architettonica*, in *Medioevo: arte e storia*, a cura di A. C. Quintavalle, Milano, Electa, 2008, pp. 385-407.

70. Il vescovo descrive ed elenca invece le suppellettili liturgiche e i manoscritti posseduti dalla collegiata, con dovizia di particolari; ma questo perché tali elementi erano considerati funzionali e necessari allo svolgimento delle celebrazioni liturgiche, pertanto la loro presenza e qualità erano ritenute parte integrante della capacità del clero di amministrare gli uffici.

71. A. Cocchi, *Miscellanea di scritti*, s. i. p.
72. E. Cozzi, *Dal romanico al tardogotico*, p. 543, nota 6.
73. A. Manetti, *Territorio della Diocesi di Padova*, ms., s.d., BCPd, BP3202, cc. 100r-101v.
74. F. Sartori, *Guida storica delle chiese parrocchiali ed oratori della città e diocesi di Padova*, compilata su autentici documenti dal sacerdote don Francesco Sartori. Parte prima, che contiene tutte le Parrocchie della Diocesi poste fuori di città, Padova, Minto, 1884, pp. 134-139, in particolare p. 134.
75. G. Ferretto, *Memorie della terra di Monselice*, s. i. p.
76. F. Jacobi Salamonii Agri Patavini, p. 48.
77. *Disegno della Canonica et case dell'Arciprete*, Padova, Archivio di Stato, *Scuole Religiose Soppresse, Capitolo di Monselice*, busta 30, disegno 7.
78. La foto mostra la facciata della chiesa nel momento in cui furono montate le impalcature per iniziare i restauri; la statua è chiaramente distinguibile sopra il protiro.
79. Il documento è stato reso noto da Donato Gallo, ma trascritto da Andrea De Marchi; D. Gallo, *Il primo secolo veneziano (1405-1509)*, in *Monselice. Storia, cultura e arte*, pp. 191-209, in particolare p. 209, nota 31; A. De Marchi, *Il nipote di Altichiero*, in *De lapidibus*, pp. 99-110, in particolare p. 100, nota 4.
80. A. De Marchi, *Il nipote di Altichiero*, p. 100, nota 4.
81. E. Cozzi, *Dal romanico al tardogotico*, p. 530.
82. F. Magani, in *Dall'Adige alle Alpi: tesori ritrovati della chiesa di Padova*, catalogo della mostra (Padova, Museo Diocesano, 15 marzo-1 giugno 2003) a cura di A. Nante, Padova, Museo Diocesano, 2003, n. 4, pp. 46-47.
83. A. De Marchi, *Il nipote di Altichiero*.
84. Si veda in particolare, oltre alla significativa somiglianza delle fisionomie delle varie figure, fin nei minimi particolari, la coincidenza dei motivi decorativi nel manto della Vergine nella tavola con la *Madonna dell'umiltà*, e della *santa Giustina* del polittico; tali motivi decorativi sembrano trovare perfetta corrispondenza anche nelle misure, sì da poter ipotizzare l'utilizzo di un unico modello.
85. In particolare Andrea De Marchi attribuisce al pittore alcune miniature della *Bibbia Istoriata Padovana* e degli *Antifonari* di Monselice, sei tavolette con *Storie della passione* e una *Crocifissione* centrale, e alcuni affreschi nel Salone della Ragione di Padova; alla bottega cui l'artista faceva capo è invece attribuita una tavoletta con l'*Adorazione dei magi*, conservata presso il museo di Castelvecchio a Verona. A. De Marchi, *Il nipote di Altichiero*, con bibliografia precedente; Idem, in *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. I. Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, a cura di P. Marini, G. Peretti, F. Rossi, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Editoriale, 2010, n. 68, pp. 109-110.
86. *La Bibbia Istoriata Padovana* è datata dalla critica agli anni novanta del Trecento, mentre gli *Antifonari* E 18, E 19 ed E 22 della pieve di Monselice fra la fine del XIV secolo e gli inizi del successivo. G. L. Mellini, *Bibbia Istoriata padovana della fine del Trecento. Pentateuco – Giosué – Ruth*, a cura di G. Folena, G. L. Mellini, Venezia, Neri Pozza, 1962; G. Mariani Canova, *La miniatura padovana nel periodo carrarese*, in *Attorno a Giusto de' Me-*

nabuoi, pp. 19-40; M. Minazzato, in *Calligrafia di Dio. La miniatura celebra la Parola*, catalogo della mostra (Padova, Abbazia di Praglia 17 aprile-17 luglio 1999) a cura di G. Mariani Canova, P. Ferraro Vettore, n. 38, pp. 112-113; F. Toniolo, *La Bibbia Istoriata padovana in La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 21 marzo-27 giugno 1999) a cura di G. Baldissin Molli, G. Canova Mariani, F. Toniolo, Modena, Panini, 1999, pp. 465-470, e n. 58, pp. 161-173; M. Minazzato, *Giotto pittore del sacro: la tradizione giottesca nelle iniziali miniate dei corali veneti del Trecento*, in *Le arti a confronto con il sacro. Metodi di ricerca e nuove prospettive di indagine interdisciplinare*, Atti delle giornate di studio (Padova, 31 maggio-1 giugno 2007) a cura di V. Cantone, S. Fumian, Padova, CLEUP, 2009, pp. 95-100.

87. G. Moschini, *Della origine e delle vicende della pittura in Padova. Memoria di Gianantonio Moschini*, Padova, Tipografia Crescini, 1826, p. 9.

88. E. Cozzi, *Dal romanico al tardogotico*, p. 545, nota 35; altri documenti sono pubblicati da Sartori, in A. Sartori, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, a cura di C. Fillarini, Vicenza, Pozza, 1976, pp. 388-389.

89. ACVP, *Visitationes*, IV, 1536, c. 392r.

90. *F. Jacobi Salamonii Agri Patavini*, p. 48.

91. L'autore cita «In Sacello Sancti Lurentii Sepulcrum, in quo visuntur Serpens, Modius, Candelabrum, Horologium. Sub quibus inscribitur Philippus Jacobus Bruscius sibi, ac haeredibus suis hunc locum usque ad diem venturum posuit. Nono Kalende. Octobris 1567»; la lapide era notevolmente elaborata e decorata a molte figure il cui significato simbolico era chiarito da iscrizioni poste al di sotto: «Sub serpente: Ut Serpentes estote. Sub Modio: Qui cum mensura ambulat, non errabit. Sub Candelabro: Sic omnia extinguntur. Sub Horologio: Fugit, fugit»; *F. Jacobi Salamonii Agri Patavini*, p. 48. Che quella fosse la cappella di famiglia è confermato da una nota registrata dal vescovo Nicolò Ormanetto nella sua visita alla pieve del 1571, in cui il presule ricorda: «Philippus Jacobus Bruscius laicus, possidet capillaniam S. Laurentii»; ACVP, *Visitationes*, VII, 1571, c. 163r.

92. A tal proposito va notato che nella visita vescovile del 1571 il presule utilizza il termine 'fornice' sia in riferimento alla cappella di Sant'Antonio che alla struttura del tramezzo, chiaro indice di come all'epoca fosse evidente la sua natura di triplice cappella.

93. ACVP, *Visitationes*, IV, 1536, c. 392r.

94. Si veda più sopra, a nota 86.